



HAL
open science

Redéfinir l'originalité de Banteay Srei

Éric Bourdonneau

► **To cite this version:**

Éric Bourdonneau. Redéfinir l'originalité de Banteay Srei : Relation entre iconographie et architecture. Aséanie, Sciences humaines en Asie du Sud-Est, 1999, 3 (1), pp.27 - 65. 10.3406/asean.1999.1618 . halshs-01885971

HAL Id: halshs-01885971

<https://shs.hal.science/halshs-01885971>

Submitted on 2 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Redéfinir l'originalité de Banteay Srei : relation entre iconographie et architecture

Éric Bourdonneau

Résumé

Surprisingly, the iconography of the famous Banteay Srei temple has never been studied thoroughly, even though this iconography is one of the few which has been entirely completed and so well conserved.

This article constitutes the first part of such a comprehensive study, and its purpose is to show how the "perfection", always attributed to Banteay Srei, applies especially to the relation between its iconography and architecture. Of interest is studying how this relation, particularly the distribution of iconographic themes, informs our appreciation of this "perfection", while is entirely devoted to the symbolism of the monument : if the temple is considered beautiful, it is especially so because of this rich symbolic significance.

Citer ce document / Cite this document :

Bourdonneau Éric. Redéfinir l'originalité de Banteay Srei : relation entre iconographie et architecture. In: Aséanie 3, 1999. pp. 27-65;

doi : <https://doi.org/10.3406/asean.1999.1618>

https://www.persee.fr/doc/asean_0859-9009_1999_num_3_1_1618

Fichier pdf généré le 05/04/2018

Redéfinir l'originalité de Banteay Srei

relation entre
iconographie et architecture

Éric Bourdonneau

Paradoxalement, si l'on considère la célébrité du monument, les travaux consacrés exclusivement à Banteay Srei sont relativement peu nombreux. Il existe bien une monographie (Finot, Goloubew, Parmentier, 1926), premier des *Mémoires archéologiques* de l'EFEO avant même celui consacré à Angkor Vat; mais elle est antérieure aux travaux d'anastylose entrepris par H. Marchal dans les années 30, et contient de nombreuses erreurs, à la fois dans l'interprétation des inscriptions (reprise dès 1929 par G. Coëdès) et dans la restitution architecturale. Comparativement mieux traitée dans la monographie, l'iconographie n'a par la suite fait l'objet d'aucune étude exhaustive, qu'autorisait pourtant l'achèvement des travaux de restauration. Si les images ont attiré l'attention, c'est d'abord d'un point de vue stylistique, avec cet intérêt de pouvoir replacer Banteay Srei dans l'évolution de l'art khmer – “un reflet du passé, mais non point un recul, et une conquête sur l'avenir par ses recherches d'innovations” (Glaize 1963, 233). Ce sont souvent les mêmes images qui sont évoquées et toujours pour les mêmes raisons: on souligne la “fantaisie” des linteaux, la “beauté” des frontons historiés ou le modelé “presque sensuel” des images en ronde-bosse et des figures aux entrepilastres. L'étude en elle-même du programme iconographique a été d'autant moins abordée – au-delà du travail assez classique d'identification des thèmes, complété d'ailleurs récemment¹ – qu'il semblait impératif de mettre l'accent sur le “charme très singulier” de la décoration sculptée du monument².

C'est donc avant tout une introduction à l'étude iconographique de Banteay Srei³ que l'on se propose de faire ici, qui soit à mi-chemin entre l'analyse stylistique (purement formelle) et une étude véritable des thèmes (c'est-à-dire de leur signification). La méthodologie suivie est en soi assez simple. Il s'agit d'abord de faire un bref inventaire des emplacements iconographiques et des différents modes d'utilisation de ces emplacements – c'est-à-dire préciser où sont localisées les images sur les élévations des édifices et comment elles s'y intègrent. Une seconde partie, beaucoup plus développée, s'intéresse au choix des thèmes représentés et à leur répartition sur ces emplacements iconographiques⁴.

Ce sont deux approches relativement différentes du programme iconographique – l'une plus proche de l'analyse stylistique, l'autre de l'étude des thèmes – mais qui nous renseignent sur un même aspect du monument et de son iconographie, la relation des images avec l'architecture. À un premier niveau de cette relation, les édifices sont envisagés uniquement comme simple support, porteur d'un décor essentiellement végétal auquel les images doivent s'intégrer; à un second niveau, l'architecture est définie de façon plus traditionnelle, à l'échelle d'un édifice ou de la totalité de l'espace du sanctuaire⁵.

L'étude de la relation entre images et architecture offre cet intérêt de permettre un peu plus qu'une simple introduction à l'iconographie du monument: en mettant en évidence – précisément à différents niveaux de lecture – un nombre limité de caractères qui rendent compte à la fois de la conception d'ensemble du sanctuaire et des détails de sa réalisation. Elle devient alors un moyen de redéfinir plus complètement l'originalité de Banteay Srei, au-delà du "charme si singulier" du monument⁶, ou en le réinterprétant.

Aperçu architectural

Le sanctuaire, construit lors des toutes dernières années du règne de Rajendravarman⁷, montre un développement à la fois concentrique et axé, bien établi à l'époque angkoriennne (pl. I, p. ci-contre). Les trois enceintes du dispositif, emboîtées les unes dans les autres, sont traversées par un axe Est-Ouest matérialisé par une série de pavillons d'entrée; celle-ci est prolongée à l'Est par une importante chaussée d'accès – elle-même introduite par un quatrième pavillon d'entrée oriental⁸. On retrouve plusieurs éléments du Prasat Thom de Koh Ker (deuxième quart du x^e siècle): les deux bibliothèques disposées dans les angles Sud-Est et Nord-Est de la première enceinte, les (trois) temples regroupés sur une même terrasse, celui du centre précédé d'un pavillon ici de même plan que la cella, les salles longues de la deuxième enceinte, une douve pourtourante à l'extérieur de celle-ci, enfin les galeries le long de la voie d'accès; ce dispositif est complété à Banteay Srei par une série de quatre bâtiments annexes de part et d'autre de la chaussée d'accès, trois disposés au Sud de celle-ci, un quatrième au Nord.

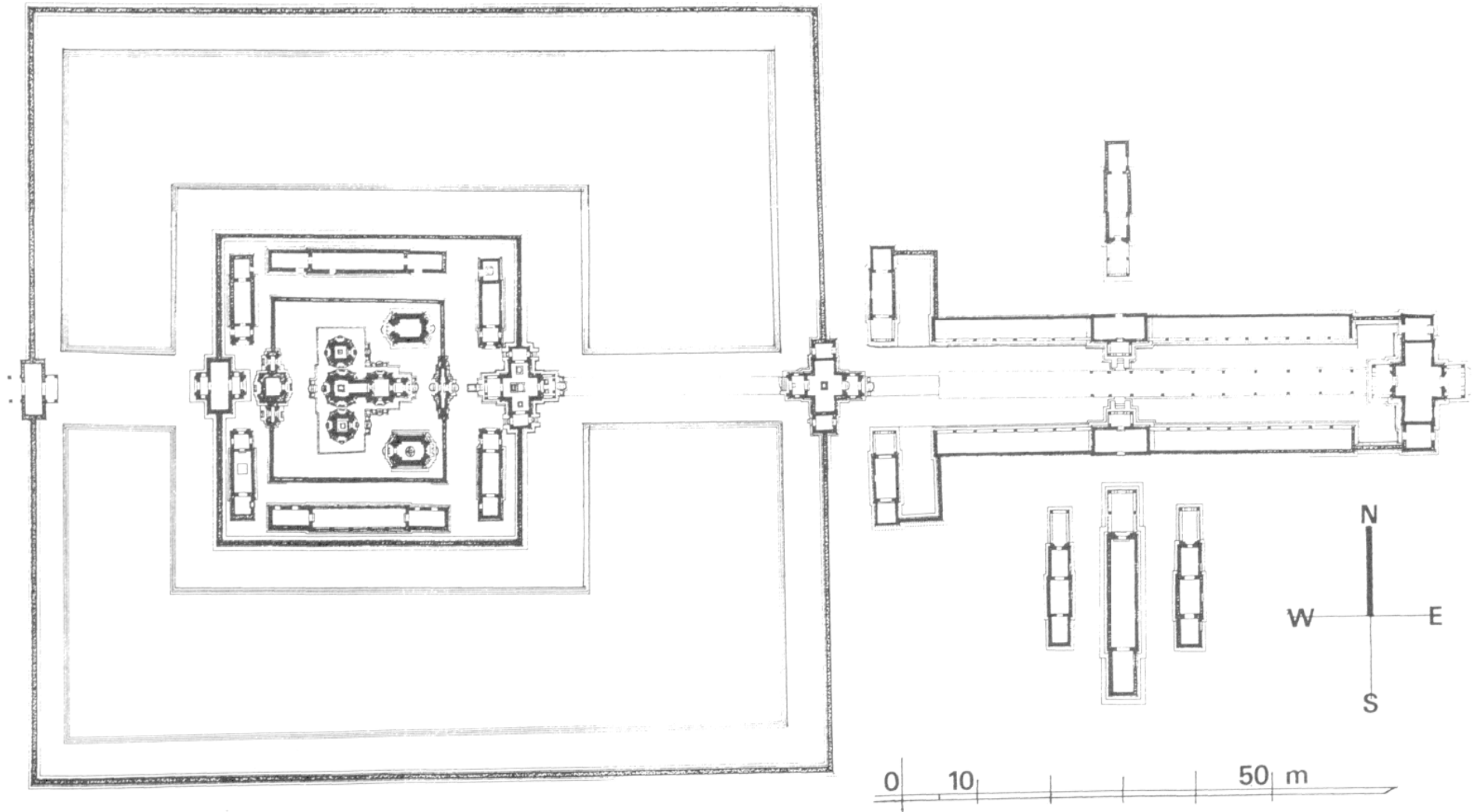


Planche I – Plan du sanctuaire

(D'après J. Dumarçay 1988, Pl. XVIII: CA2574)

Les dimensions réduites des édifices de la première enceinte expliquent pour beaucoup le surnom de “joyau de l’art khmer” appliqué au monument. Les uns y ont vu une “sorte de caprice” au détriment du “thème d’architecture et du caractère monumental” (Glaize 1963, 230); d’autres ont reconnu là un bel exemple de l’utilisation des traités architecturaux indiens, dont les éléments ont été “réduits proportionnellement en fonction d’un module [...] appliqué sur un modèle préétabli” (Dumarçay 1988, 46). Cette application des traités se traduit par une rigueur géométrique dans l’implantation des édifices qui n’évite pas ce qui *a priori* peut ressembler à des maladresses. On songe notamment aux trois tours centrales accolées les unes aux autres, alors que la terrasse est suffisamment large pour permettre un espacement plus important des édifices⁹.

L’agrandissement progressif des pavillons d’entrée orientaux, du centre vers la périphérie, peut sembler être également une anomalie, si l’on se souvient que ce type de dispositif est traditionnellement associé à des monuments de fondation royale et non privée comme c’est le cas à Banteay Srei: Preah Kô, à la fin du IX^e siècle, ou, en Inde, Tanjavur¹⁰ (dans le royaume, sensiblement contemporain et pas aussi lointain qu’il n’y paraît, des Chola). Différence notable avec des monuments comme celui de Tanjavur, l’accroissement des dimensions des pavillons se fait ici en plan et non en élévation – de sorte que l’accent vertical au centre du sanctuaire de Tanjavur soit conservé à Banteay Srei alors même que sa tour centrale ne dépasse pas les 10 mètres de hauteur. L’interprétation reste la même: une image parlante de “l’expansion cosmique du temple, propagée d’enceinte en enceinte” (Pichard 1994, 20).

En prévision de l’étude iconographique, on retiendra également de cet accroissement des dimensions en plan qu’il n’est réellement progressif que pour les pavillons d’entrée I, III et IV Est. Celui de la seconde enceinte, presque aussi large que le pavillon III Est, fait exception; son lien aux autres pavillons d’entrée repose moins sur ses proportions que sur sa localisation et son rôle au sein de la composition d’ensemble du sanctuaire. Celle-ci peut être, au moins partiellement, définie à partir du tracé fictif de deux rectangles accolés l’un à l’autre dont le côté commun serait formé par le mur Est de la troisième enceinte. L’axe médian Nord-Sud de ces rectangles coïncide dans un cas avec l’implantation des édifices annexes de part et d’autre de la chaussée d’accès, dans l’autre avec la face Est de la seconde enceinte, c’est-à-dire avec l’emplacement du pavillon d’entrée II Est (Dumarçay 1988, Pl. XVIII).

C’est à l’emploi d’un grès rose ayant remarquablement résisté à l’érosion que Banteay Srei doit également sa célébrité. La totalité de l’élévation des trois temples et du pavillon I Est, et la plus grande partie de celle des bibliothèques sont ici construites en grès. L’excellent état de conservation de ces édifices a pu fausser la vision que l’on a eue du sanctuaire. Sans

doute le “foisonnement” de la décoration sculptée frappe aujourd’hui le visiteur parvenu jusqu’à la première enceinte; reste que la même tendance à couvrir l’élévation des tours d’une “broderie généralisée” (Glaize 1963, 230) s’observe tout autant, au prix d’un petit effort de restitution, sur des fondations plus anciennes et moins bien conservées comme celles en briques stuquées de Prè Rup ou celles entièrement en grès du Phnom Krom ou du Phnom Bâheng; on y retrouve le même vocabulaire décoratif de pilastres et bandes-pilastres¹¹, ou de frises alternant fleurons et pendeloques. L’impression de foisonnement est probablement accentuée à Banteay Srei par le décor en “tapisserie” sculpté ici sur les parois du pavillon du temple principal¹²; on sait pourtant qu’il n’est pas davantage une innovation de Banteay Srei mais du groupe de Koh Ker (Parmentier 1939, 98). L’impression de richesse que donnent les édifices de la première enceinte est bien réelle mais s’explique probablement autant, sinon plus, par la qualité du grès choisi et la généralisation de son emploi (qui décroît progressivement dans les enceintes extérieures) que par la diversité de la décoration sculptée. L’originalité de cette décoration réside alors davantage dans la remarquable qualité technique de son exécution, qui va de pair avec l’emploi de ce grès dur permettant une ciselure profonde de la pierre.

Si cette plus grande somptuosité de la partie centrale du sanctuaire semble se faire au détriment du thème d’architecture, cela ne tient évidemment pas du caprice. Les dimensions réduites des édifices, l’absence de “caractère monumental” soulignent à la fois la centralité du sanctuaire autour de la demeure du dieu – en contribuant à accentuer cette impression de richesse décorative – et son expansion dans les différentes directions de l’espace, par le jeu des rapports de proportion avec les enceintes extérieures.

Emplacements iconographiques, images et décor végétal

La totalité des édifices porte une iconographie toujours sculptée sur des éléments en grès¹³. La grande nouveauté de Banteay Srei est le développement de l’iconographie narrative, après de timides apparitions à l’époque préangkorienne, dans le style de Koh Ker, et de manière plus exceptionnelle à Roluos (à la terrasse supérieure de la pyramide du Bâkong). Les images narratives sont sculptées exclusivement sur les linteaux et les tympans des frontons, à l’inverse des exemples plus tardifs du Bapûon, sur les nus des murs, ou ceux de Phimai ou Thommanon, sur les bases des pilastres et les extrados des frontons. Il est significatif du rôle central joué par Banteay Srei dans l’évolution de l’art khmer que cette nouvelle orientation de l’iconographie, au moment même où elle tend à s’affirmer, se manifeste non par une extension des emplacements réservés aux images mais par un renouvellement dans l’utilisation de ces emplacements. Ce sont les

compositions des tympans qui sont à cet égard les plus spectaculaires lorsque, comme aux bibliothèques, jusqu'à trois frontons se superposent et s'emboîtent les uns dans les autres, et montrent à la fois les scènes narratives les plus complexes.

L'ensemble des images décoratives, narratives ou non, reste concentré sur les éléments d'encadrement des portes et fausses-portes: colonnettes, pilastres, linteaux, frontons; on les retrouve encore sur les pilastres et bandes-pilastres des angles, les frontons formant pignon, et les entrepilastres des tours centrales. Le reste du programme iconographique se réduit à de rares images très localisées: sur la plinthe du bâtiment abritant la cella principale, sur les bahuts des porches du pavillon d'entrée IV Est et des édifices annexes à l'extérieur de la troisième enceinte. Un certain recul de l'iconographie s'observe même en certains emplacements traditionnellement iconiques; on pense ici aux petits personnages, absents à Banteay Srei, qui peuplent les nus des colonnettes à Preah Kô, les dés des échiffres au Phnom Krom ou au Phnom Bâkheng ou encore les fausses-portes de Prè Rup.

L'introduction des images sur l'élévation se fait le plus souvent par le biais d'un décor végétal. Ce sont les préoccupations esthétiques qui les premières retiennent l'attention.

Le "système des emprunts au passé", mis en évidence par G. de Coral-Rémusat (1954, 127), peut être défini comme l'une des manifestations de cet aspect stylistique de l'insertion des images¹⁴. Les compositions d'un certain nombre de linteaux se présentent comme de véritables imitations de ceux du groupe de Roluos (fin du IX^e siècle), mais toujours avec de légères différences entre les copies et les modèles. Les petits personnages secondaires sont ainsi toujours moins nombreux à Banteay Srei qu'à Preah Kô¹⁵: ce qui fait dire à G. de Coral-Rémusat que la "vitalité" des artistes de Banteay Srei n'a jamais pu égaler celle de leurs prédécesseurs (1954, 127). Cette vitalité nous paraît surtout s'être manifestée de façon différente: une fantaisie moins grande mais une réelle maîtrise des compositions. On prendra pour exemple le linteau Sud de la tour centrale (ph. 1, p. 48). Le type de composition avec motifs aux quarts est repris du style de Preah Kô¹⁶, mais mis entièrement au service de l'iconographie narrative. C'est l'épisode du Kirātārjuniya qui est ici sculpté. Deux moments du récit sont représentés. Le centre de la composition accueille l'action principale, la lutte entre Śiva et Arjuna: les deux personnages reposent sur un socle rectangulaire et sont abrités par une arcature végétalisée, représentée en léger arrière-plan; le socle est supporté par deux lions dressés, crachant les branches de feuillage et encadrant l'image du sanglier. Les motifs aux quarts, également sous arcature, montrent Arjuna et Śiva, prêts à décocher leur flèche. Ils sont représentés à mi-corps au-dessus d'un calice stylisé et se penchent hors de l'arcature vers le centre du linteau, incitant le regard à suivre la même direction. À chaque extrémité sont encore sculptés deux autres personnages, probablement deux Kirāta assistant à la

scène. Les sculpteurs de Banteay Srei ont su trouver une solution originale au problème nouveau posé par le développement de l'art narratif: en articulant deux moments du récit autour du centre du linteau, point de convergence de tous les éléments de la composition; en exploitant les possibilités offertes par le décor végétal dans la représentation des motifs aux quarts – l'arcature et le petit socle sont ainsi la stylisation d'un fleuron dont le calice s'échappe de la branche de feuillage¹⁷.

Apparaissent certaines des grandes caractéristiques de Banteay Srei: l'utilisation d'un vocabulaire déjà existant, la simplification qui accompagne cette réutilisation de formules passées, et surtout la maîtrise avec laquelle elles sont appliquées. Les mêmes caractéristiques s'observent en architecture (cf. l'agrandissement progressif des pavillons d'entrée) ou sur certaines compositions des frontons¹⁸. L'exemple des linteaux permet de montrer ce qu'il y a de plus important: les préoccupations décoratives qui conduisent à harmoniser les images et le décor environnant sont subordonnées à des principes d'ordre hiérarchique. Les emprunts aux styles passés, le développement même de l'iconographie narrative se traduisent par une diversité des compositions des linteaux sans précédent dans l'art khmer. À l'échelle du sanctuaire, cette diversité est ordonnée selon les mêmes principes de hiérarchisation qui organisent l'ensemble de l'architecture du plus simple au plus complexe, de la périphérie vers le centre. Si les linteaux à composition narrative distinguent uniquement la tour centrale, ceux avec motifs aux quarts caractérisent l'ensemble des trois tours; les linteaux dont les branches sont iconiques¹⁹ n'apparaissent que sur des édifices de la première enceinte (bibliothèques et pavillon d'entrée I Ouest). Sur les tours centrales, les linteaux suivent une hiérarchie qui semble privilégier les façades Est, Nord et Sud par rapport à la façade Ouest: le linteau Ouest de la tour centrale a ses motifs aux quarts occupés par des têtes de *garuda* et non des personnages légendaires; ceux des tours Nord et Sud ne comportent pas de motifs aux quarts contrairement aux linteaux des faces latérales et au linteau Est de la tour Nord. Celui de la façade orientale de la tour Sud est à envisager séparément: sa composition, assez simple, ne comporte pas de motifs aux quarts et ses extrémités sont aniconiques; cependant, la partie supérieure du linteau est occupée par une frise de onze orants, chacun représenté en buste et sous arcature. Le même souci de hiérarchie conduit à privilégier sur un plan vertical le rez-de-chaussée par rapport à la superstructure, les premiers faux-étages par rapport aux plus élevés – les linteaux du quatrième faux-étage, les pilastres d'angle des troisième et quatrième faux-étages sont par exemple aniconiques.

Le mode d'insertion des images est également soumis à une hiérarchie plus proprement iconographique. L'utilisation de l'arcature est à cet égard caractéristique; ce ne sera pas toujours le cas par la suite, lorsque les compositions narratives se mêleront aux rinceaux des pilastres ou aux motifs

d'encadrement des frontons. De manière générale, l'arcature n'apparaît qu'au-dessus des images qui ne sont pas directement dépendantes (par leur attitude et leur emplacement) d'une autre image. C'est le cas notamment pour les divinités centrales des linteaux ou les orants au sommet des frontons triangulaires. Inversement, les personnages dans une position secondaire, représentés de profil ou le buste légèrement tourné, se mêlent au décor végétal: ce sont entre autres les cavaliers aux extrémités des linteaux, les petits personnages sur les rampants de certains des frontons. Il est des exceptions "prévisibles": Rāma et Lakṣmaṇa aux extrémités du linteau Nord de la tour centrale, Arjuna et Śiva aux premier et troisième quarts du linteau Sud sont eux abrités par une arcature, qui se justifie ici car elle abrite des personnages légendaires. La présence d'une arcature établit ainsi une première hiérarchie entre les différents types d'images: images du bestiaire (rarement sous arcature), personnages secondaires (sous une arcature ou non, selon leur position), divinités et héros légendaires (toujours sous arcature). Elle met en valeur les images ou les parties d'une image les plus importantes et assure leur lisibilité en les isolant du décor végétal; c'est particulièrement vrai au linteau Ouest du pavillon d'entrée I Est représentant Hayagrīva luttant contre les démons Madhu et Kaiṭabha (ph. 2, p. 48): une triple arcature, au-dessus de la tête de l'avatar et de ses mains supérieures (tenant les attributs), isole simplement les éléments nécessaires à l'identification de l'image.

À l'inverse du reste de l'iconographie, les images sculptées sur les tympanes des frontons ne font pas cette même utilisation de l'arcature. Deux grands types de composition se différencient selon l'importance accordée au décor végétal. La majorité des frontons comportent une figure centrale au milieu d'un décor de rinceaux recouvrant la presque totalité de la surface du tympan. À un exemple près, la divinité centrale n'est ici jamais abritée par une arcature, mais le sculpteur y substitue deux volutes végétales qui jouent le même rôle que celle-ci. Les tympanes à scène, d'où tout décor végétal est exclu, apparaissent en façade des pavillons d'entrée II Ouest et III Est et aux bibliothèques; ceux des pavillons se distinguent par une composition beaucoup plus aérée, figurée sur un seul plan et un seul registre formé par la bordure inférieure de l'encadrement; la scène est surmontée de deux petits personnages volants qui évitent de laisser un trop grand espace vide dans le haut du tympan.

Trois frontons, aux pavillons d'entrée I et III Est, diffèrent sensiblement par leur composition des deux types précédents. Celui de la façade orientale du pavillon I Est est consacré à la danse de Śiva (ph. 3, p. 49). L'image assez grande du dieu repose sur deux crosses végétales s'enroulant au bas du tympan; un espace laissé nu l'isole du reste du décor formé d'une série de volutes soutenues par deux paires de lions. Ce décor de rinceaux, beaucoup plus aéré que sur les autres frontons, forme une sorte de mandorle autour de la figure centrale; il est relativement aisé de reconnaître en celle-ci un rappel du cercle dans lequel s'inscrit la danse de Śiva²⁰. On retrouve la même utilisation des crosses de feuillage sur le fronton symétrique, côté Ouest du

pavillon d'entrée, représentant la victoire de la Déesse sur le démon-buffle Mahiṣa (ph. 4, p. 49). Le décor végétal semble à la fois imprimer et souligner le mouvement circulaire de la composition de l'image. L'effet obtenu est celui d'un "dynamisme contenu", qui fournit à l'iconographie de Durgā l'une de ses créations les plus originales²¹.

Le tympan du pavillon d'entrée III Est représente l'enlèvement de Sītā par Virādha, également sculpté sur le linteau Ouest de la tour centrale. Les deux compositions sont assez proches: Virādha et Sītā occupent une position centrale au-dessus d'une combinaison de têtes de monstres et d'animaux sauvages; Rāma et Lakṣmaṇa sont représentés de part et d'autre, brandissant leur épée. Mais l'insertion de l'iconographie se fait dans chaque cas de façon différente: sur le linteau, aussi bien la scène centrale que les personnages des extrémités sont abrités sous une arcature; inversement, sur le fronton, la scène se mêle au décor végétal dont les volutes se développent tout autour et derrière les personnages. L'absence d'arcature et de socle, la disposition en apparence moins ordonnée des volutes, la représentation de bêtes sauvages sont ici une évocation de la forêt de Daṇḍaka dans laquelle se déroule l'action, décrite comme un milieu hostile dans le *Rāmāyaṇa*²² (*Aranyakāṇḍa*, *sarga* II, III et IV). Ce type de composition, probablement unique dans tout l'art khmer, suppose là encore une parfaite maîtrise du vocabulaire décoratif, en même temps qu'une référence précise aux textes. Dans cet exemple comme dans les deux précédents, c'est le mode en soi d'insertion des images qui acquiert, autant que le décor végétal, une valeur proprement iconographique en participant à la représentation du thème choisi.

Répartition des thèmes iconographiques

Bestiaire et personnages secondaires

Soulignons brièvement un point de méthode: on ne s'attarde guère, dans les études iconographiques consacrées aux sanctuaires khmers, à la répartition des différentes images du bestiaire ou de celles, également variées, des personnages secondaires; car précisément leur localisation et leur fonction apparaissent le plus souvent comme une constante de l'art khmer. Ce domaine de l'iconographie mérite, au moins une fois, davantage de considération, et c'est probablement à Banteay Srei que cela se justifie le plus, *a priori* pour deux raisons: son remarquable état de conservation et sa décoration sculptée entièrement achevée, contemporaine de la phase de construction, unique, de l'édifice; *a posteriori* car on dispose à Banteay Srei d'un programme iconographique d'une rare cohérence à laquelle participent pleinement ces images du bestiaire et de personnages secondaires.

On se limitera pour les premières, trop nombreuses pour y consacrer un inventaire, aux images de tête de monstre. Elles sont ici l'occasion de revenir sur la signification de ce motif très répandu dans tout l'art khmer, et

particulièrement à Banteay Srei où elles ont notamment attiré l'attention de H. Marchal (1965, 286). Elles apparaissent sur les différents encadrements de porte (pilastres, linteaux et frontons) et plus exceptionnellement sur les bahuts des édifices à l'extérieur de la troisième enceinte et la plinthe de la tour centrale. Cette dernière localisation en particulier montrerait, selon H. Marchal, que la tête de monstre a perdu son rôle prophylactique d'écarter les mauvais esprits du temple pour n'être plus ici qu'un simple élément décoratif répété à profusion. C'est précisément l'inverse qui nous semble l'évidence. Fondamentalement, on sait qu'il n'y a guère d'opposition entre les aspects décoratif et fonctionnel des images (Dagens 1984, 143); la tête de monstre (*śrī mukha* ou *kīrti mukha*, littéralement "face de gloire") peut assurer un rôle ornemental et tout à la fois conserver sa symbolique, comme motif prophylactique contre les mauvais esprits et image bienveillante pour le dévot. Concrètement, ce type de motif reste bien associé, par sa localisation, aux zones vulnérables du sanctuaire que sont les accès; sa représentation sur la base de la tour centrale, édifice le plus sacré du monument, n'est pas davantage une anomalie si l'on se réfère aux exemples d'emplacements, tout à fait comparables, que fournissent les temples du Sud comme du Nord de l'Inde – sans que la symbolique du motif y soit remise en cause²³. Enfin, on conviendra que la multiplication d'une même image peut aussi bien signifier la perte de sa symbolique, qu'à l'inverse la recherche d'une plus grande efficacité du thème représenté (surtout lorsqu'il s'agit de protéger le sanctuaire).

La tête de monstre est à plusieurs reprises associée à un éléphant dont elle mord le dessus du crâne. Ce "thème mal expliqué" qui se rencontre déjà sur un linteau de Preah Kô, a servi à G. de Coral-Rémusat pour illustrer le "procédé des emprunts aux styles passés dans l'art khmer²⁴"; le motif évoque également, de façon assez lointaine, les images de certains temples de l'Orissa montrant un lion plaquant au sol un éléphant. Ce binôme lion (ou tête de monstre) – éléphant est à Banteay Srei lui-même associé aux images de *hamsa* : au linteau Ouest de la tour Nord, dans le haut des entrepilastres (au rez-de-chaussée) et sur les frontons au premier faux-étage de chacune des tours²⁵. Cette nouvelle association constitue un enrichissement du premier motif qu'il n'y a pas de raison de réduire à un simple souci d'ornementation. Elle tendrait au contraire à montrer la volonté de la part des sculpteurs de Banteay Srei de "rajeunir" un motif déjà ancien pour en préciser ou en renouveler le sens, quel qu'il soit. La tentation esthétique, effectivement bien réelle, se manifeste davantage dans le traitement chaque fois différent de l'association des trois images²⁶, que dans le choix proprement dit du thème représenté.

La relation entre les images du bestiaire, ou celles des personnages secondaires, et le reste de l'iconographie se fait par le biais de "contaminations" et de "renvois" qui, sans être systématiques, contribuent à une plus grande cohérence du programme iconographique à l'échelle d'un fronton, d'une façade ou même d'une enceinte.

C'est le cas des atlantes sur les frontons des tours centrales, dont l'iconographie est en partie déterminée par la divinité représentée au centre du tympan. Sur la façade Ouest des tours, les deux *makara*-atlantes sculptés sur le bord inférieur du fronton apparaissent comme un rappel de l'élément aquatique lié au dieu représenté au-dessus, Varuṇa, souverain des océans. Les frontons orientés au Nord portent l'image toujours identique de Kubera, dont la monture est habituellement au Cambodge le lion²⁷ mais qui n'est pas représentée ici; simple coïncidence ou non, le groupe d'atlantes est précisément constitué dans ce cas de lions (ph. 5, p. 49). La représentation des mêmes lions sous Yama, dont la monture (le buffle) est représentée, s'expliquerait plus simplement par la symétrie des compositions que suivaient déjà celles des linteaux – et de la même façon les *makara* sous Nandin au fronton Est de la tour Sud.

Le lien entre l'iconographie des colonnettes en façade Est du temple principal et l'image du fronton située juste au-dessus est plus évident: sur les dés des premières apparaît un personnage accroupi désigné comme un "danseur" par H. Parmentier (1926, 9), monté sur un éléphant, un bras dressé, l'autre semblant faire le geste de "l'absence de crainte". L'image, qui n'apparaît sur les colonnettes qu'à cet endroit du sanctuaire, est une sorte de doublet de celle d'Indra, représenté précisément sur le tympan dans une attitude comparable. La même relation se retrouve sur la façade Est de la bibliothèque Nord, entre l'image d'Indra dans le haut du tympan et celle au centre du linteau.

Un lien plus singulier permet de comparer les frontons de la bibliothèque Sud avec les figures des échiffres. On doit à V. Goloubew d'avoir le premier fait le rapprochement entre les gardiens à tête animale²⁸ flanquant les escaliers de la terrasse centrale et la série de génies composant l'armée de Śiva (*gana*) représentés sur les deux frontons, figurant l'un et l'autre le Kailāsa. Celui-ci est représenté sous la forme d'une pyramide à gradins qui établit la hiérarchie des créatures peuplant le séjour de Śiva: les lions et autres animaux sauvages sur le fronton Est, les hommes et Nandin sur le fronton Ouest sont représentés au pied de la pyramide (ph. 6 et 7, p. 50); les *gana*, pouvant "en vertu de leur puissance magique, revêtir les apparences les plus variées²⁹", apparaissent sur le premier gradin, juste en dessous des ascètes et des figures féminines et masculines regroupés sur le deuxième gradin au pied de Śiva.

Le parallèle pourrait être étendu aux lions des échiffres précédant chacun des pavillons d'entrée I, II et III Est. Placés dans les enceintes extérieures, ils sont bien comme au fronton oriental en position inférieure par rapport aux *gana* précédant les tours. La hiérarchie des créatures telle qu'elle apparaît sur les tympanes des bibliothèques se prolonge des échiffres sur l'élévation des temples, où, comme à la tour Sud, on retrouve sur les dés des colonnettes et les entrepilastres, les ascètes et les figures féminines du deuxième gradin et, sur le fronton, Śiva accompagné de Pārvatī.

Chaque image est ainsi prise dans une double hiérarchisation qui organise à la fois le programme iconographique d'une même façade (ici celle de la tour Sud), et celui d'un même type d'emplacement iconographique (les échiffres) sur l'ensemble du sanctuaire. Les figures des entrepilastres en sont également un bon exemple: en position inférieure par rapport à l'iconographie du fronton mais privilégiées par rapport à celle des échiffres, elles s'inscrivent simultanément dans une hiérarchie qui distingue en plan figures féminines (sur les tours latérales) et figures masculines (sur la tour centrale), et en élévation ces mêmes figures (au rez-de-chaussée et aux deux premiers faux-étages) de celles des orants (aux troisième et quatrième faux-étages). Une organisation hiérarchique comparable se retrouve sur les colonnettes (pl. V et VI, pp. 46-47) et les pièces d'accent des superstructures³⁰. Les images de gardiens tenant une lance ou un *vajra* occupent un rang supérieur: sculptées sur les pièces d'accent au centre des façades des faux-étages³¹, on les retrouve sur les colonnettes de la tour centrale et la face A de celles des pavillons d'entrée I et II Est³². Viennent ensuite les images d'ascète, sur les pièces d'accent aux angles des redans du deuxième faux-étage; elles apparaissent uniquement sur les colonnettes des tours latérales et sur la façade Ouest de la bibliothèque Nord. Les danseurs et danseuses sont représentés aux troisième et quatrième faux-étages (pièces d'accent aux angles des redans) et sur les colonnettes du porche et du pavillon du temple principal. Les images des orants occupent à nouveau le bas de cette hiérarchie: elles apparaissent systématiquement sur les colonnettes des édifices à l'extérieur de la première enceinte et, à l'intérieur de celle-ci, sur celles des bibliothèques et du pavillon du temple principal (face B aux accès Est, Nord et Sud, face A et B de la porterie Ouest); elles ne figurent sur aucune des pièces d'accent.

Que ce soit dans cette organisation stricte de l'iconographie des personnages secondaires ou dans la sorte de "mise en abîme" que suppose la relation entre les images des échiffres et les frontons de la bibliothèque Sud – le sanctuaire s'orne de l'image du Kailāsa dont il est lui-même une image – on retrouve à nouveau cette volonté des constructeurs de Banteay Srei de faire un peu plus de l'architecture du sanctuaire la demeure du dieu. On retiendra doublement l'attention apportée à l'iconographie des échiffres: indépendantes du support architectural des tours mais étroitement liées à leur iconographie, ces images en ronde-bosse créent une sorte de continuité entre les temples et l'espace environnant, délimité par le mur d'enceinte; elles manifestent plus clairement qu'ailleurs – où il existe toujours une image de Nandin placée comme elles, non sur le temple mais devant celui-ci – que les volumes architecturaux comme leur environnement immédiat participent de ce symbolisme qui identifie très concrètement Banteay Srei au séjour de Śiva³³.

Divinités isolées et scènes narratives

La rigueur du programme iconographique des colonnettes ou des entrepilastres annonce celle qui prime pour le reste des images, sculptées exclusivement sur les linteaux et les frontons. Il n'est pas une façade dont la répartition des thèmes respectivement sur l'un et l'autre de ces emplacements ne s'explique par un rapport hiérarchique immédiat. L'exemple sans doute le plus simple est fourni par les façades latérales du pavillon précédant la tour centrale où les deux frontons portent de simples gardiens, les linteaux des têtes de monstre.

C'est la place nouvelle qu'occupe désormais l'iconographie narrative dans cette hiérarchie "verticale" des thèmes qui fait naturellement l'intérêt de Banteay Srei. Au pavillon d'entrée II Ouest et aux bibliothèques, les compositions narratives apparaissent sans surprise au-dessus de linteaux portant des images soit de tête de monstre, soit de personnages secondaires aux attributs variés³⁴. Au pavillon d'entrée III Est et à la tour centrale, elles se superposent avec les images des gardiens des points cardinaux: sur la tour, ce sont les représentations des *dikpāla* qui apparaissent sur les frontons, tandis qu'au pavillon d'entrée la hiérarchie s'inverse, l'image de Varuṇa (celle d'Indra ayant disparue) est désormais sculptée sur le linteau³⁵, sous la représentation d'un épisode tiré du *Mahābhārata*. La répartition des images varie donc en élévation selon l'édifice considéré et met en évidence le lien privilégié entre les différents thèmes iconographiques et tel ou tel type d'édifice; elle est, autrement dit, directement déterminée par la fonction architecturale des images qui définit une hiérarchie sensiblement différente de celle établie selon la nature plus ou moins divine des personnages représentés. Les frontons des monuments antérieurs ne permettent guère, en raison de leur état de conservation, d'apprécier ici la véritable nouveauté de Banteay Srei (indépendamment du développement de l'art narratif), mais il est probable que l'originalité de son iconographie soit là encore moins dans ces quelques principes simples d'organisation, que dans la rigueur avec laquelle ils sont appliqués sur l'ensemble du sanctuaire – alors même que cette iconographie devient plus complexe.

Au sommet de cette hiérarchie des images, distinguées selon le lien à l'architecture qui les porte, les représentations de Śiva et Viṣṇu apparaissent logiquement sur les frontons orientaux des tours latérales, en relation directe avec les divinités dans les cella dont elles sont en quelque sorte les "manifestations actives"; ce sont Umāmaheśvara sur la tour Sud, Narasiṃha déchirant la poitrine d'Hiraṇyakaśipu sur la tour Nord. Une image de Viṣṇu monté sur Garuḍa apparaît également sur le linteau Ouest de la tour Nord, sous un fronton figurant le régent de la partie de l'espace concernée, Varuṇa. Si la présence de Viṣṇu sur la façade Ouest de la tour correspond assez bien à ce que l'on sait du dieu, sa représentation au linteau plutôt qu'au fronton

peut surprendre. Elle est un exemple de cette opposition entre hiérarchie divine et hiérarchie “de fonction”. La première établit une sorte de continuité entre les images que l’on a pu observer sur la façade orientale de la tour Sud, où l’une et l’autre de ces hiérarchies supposaient la même répartition des thèmes. À l’inverse, sur la face Ouest de la tour Nord, le rôle architectural des images infléchit la hiérarchie divine habituelle en inversant l’ordre des thèmes sur l’élévation.

De façon générale, au-dessus de chacune des fausses-portes des tours, là où la relation immédiate des images de Śiva et Narasiṃha avec les divinités dans les cella n’existe plus, l’accent est mis sur le rôle architectural de l’iconographie des *dikpāla*, représentés systématiquement sur les frontons. Sur la tour Nord, l’inversion des thèmes oppose ainsi de façon rigoureuse les façades latérales et la façade Est: à la représentation de Narasiṃha répondent sur les linteaux Nord et Sud celles d’un autre avatar, Kṛṣṇa; Indra est figuré sur le linteau Est, Yama et Kubera sur les frontons latéraux. Ce système d’opposition entre les façades suppose l’imbrication des programmes iconographiques des linteaux et des frontons; il n’y a pas de réelle cohérence propre à l’un ou l’autre de ces emplacements, à l’inverse de ce qui passe pour les colonnettes et les échiffres, sinon en envisageant leur iconographie comme formant un tout.

Les images des gardiens des points cardinaux, on le voit, occupent une place centrale dans le programme iconographique du sanctuaire, à part quasiment égale avec les compositions narratives (pl. II, III et IV, pp. 43-45) L’importance qui leur est accordée résume assez bien, au même titre que l’iconographie des échiffres ou celle des frontons, l’originalité de Banteay Srei. Si elle est une constante de l’architecture angkoriennne, on n’a jamais comme ici la série complète des quatre divinités, clairement identifiées, sur chacune des tours que compte le sanctuaire; sur la tour Sud, on relèvera qu’elles apparaissent même simultanément sur les frontons (excepté à l’Est) et les linteaux³⁶. L’impression est celle, dans leur répartition sur les différents édifices, d’une rigoureuse fidélité au rôle qui leur est traditionnellement assigné: protéger, circonscrire l’espace sacré du sanctuaire et exprimer en même temps le rayonnement divin dans les différentes directions de l’espace. Littéralement, leur iconographie se justifie au centre du sanctuaire et à sa périphérie: sur les tours centrales³⁷ et au pavillon d’entrée IV Est; dans les deux cas, les frontons portent effectivement les images des *dikpāla*. Elle se justifie également sur tout autre pavillon d’entrée mais sans doute de façon moins essentielle, comme le montre l’exemple déjà cité du pavillon d’entrée III Est où Varuṇa et (probablement) Indra sont désormais sculptés sur les linteaux.

L’iconographie narrative apparaît, en simplifiant, partout où celle des *dikpāla* est absente. Trois groupes d’images sont à distinguer. Les deux premiers établissent sur l’ensemble du sanctuaire la division déterminée en

son centre par les tours latérales consacrées l'une à Viṣṇu, l'autre à Śiva. Thèmes viṣṇuïtes et śivaïtes se répartissent symétriquement de part et d'autre de l'axe principal, sur les édifices annexes à l'extérieur de la troisième enceinte, sur les deux bibliothèques et bien sûr sur les tours elles-mêmes. Au Nord, ce sont principalement des scènes issues de la légende de Kṛṣṇa: la lutte avec deux *asura* sur les linteaux Nord et Sud de la tour; l'incendie de la forêt Khāṇḍhava, en compagnie d'Arjuna³⁸, et le meurtre de Kaṃsa sur les frontons de la bibliothèque. L'image de Narasiṃha déchirant la poitrine d'Hiraṇyakaśipu, sculptée sur le fronton Est de la tour, réapparaît sur l'édifice au Nord de la chaussée d'accès. De façon identique dans la partie méridionale du sanctuaire, le groupe Umāmaheśvara figuré sur la façade orientale de la tour se retrouve sur le fronton de l'édifice principal au Sud de la chaussée d'accès. L'iconographie śivaïte est complétée sur la bibliothèque Sud par les deux représentations de Śiva trônant sur le Kailāsa: Rāvaṇānugrahamūrti à l'Est, Kāmadahana-mūrti à l'Ouest (ph. 6 et 7, p. 50).

Le troisième groupe de scènes narratives, sculptées exclusivement sur l'axe central du sanctuaire, se présente d'abord comme la réunion de thèmes viṣṇuïtes et śivaïtes. Ils se répartissent sur la tour centrale et deux des pavillons d'entrée des deuxième et troisième enceintes. Ce sont deux épisodes issus du *Rāmāyaṇa* l'enlèvement de Sītā par Virāḍha au fronton oriental du pavillon d'entrée III Est et au linteau Ouest de la tour, le combat entre Vālin et Sugrīva au fronton Est du pavillon d'entrée II Ouest et à nouveau sur la tour centrale, au linteau Nord; trois autres sont tirés du *Mahābhārata*: l'histoire de l'*apsaras* Tilottamā sur le fronton Ouest du pavillon III Est, le combat entre Bhīma et Duryodhana sur le fronton occidental du pavillon d'entrée II Ouest, enfin la lutte entre Śiva et Arjuna sur le linteau Sud de la tour centrale (ph. 1, p. 48). Ce dispositif repose sur deux types au moins d'opposition: entre les deux pavillons d'entrée – les scènes du pavillon oriental ont pour personnage central une figure féminine, menacée dans les deux cas par un *asura*, tandis que les épisodes du second pavillon mettent en scène le combat de deux personnages masculins³⁹; entre les frontons Est et Ouest de chacun des édifices – les premiers figurent deux épisodes du *Rāmāyaṇa*, les seconds deux scènes du *Mahābhārata*. Le procédé de répétition des images qui faisait se répondre les thèmes iconographiques des tours latérales et ceux des édifices situés dans leurs prolongements, s'applique à nouveau ici où les linteaux de la tour centrale reprennent les images sculptées sur les frontons des pavillons d'entrée.

Les représentations de Kṛṣṇa et Hayagrīva sur les linteaux du premier pavillon oriental complètent le dispositif. Les thèmes viṣṇuïtes dominent en nombre mais la primauté du śivaïsme est rappelée par l'image de la danse de Śiva sur le fronton Est de ce même pavillon, en position supérieure

par rapport à celles des avatars et, au fronton Ouest, celle de Durgā Mahiṣāsūramardīnī (ph. 3 et 4, p. 49). Cette place d'honneur réservée à Śiva dansant s'explique avant tout par la destination du sanctuaire au *liṅga* Tribhuvanamaheśvara, abrité dans la tour centrale. Il est néanmoins remarquable qu'aucune image du dieu n'apparaisse sur le fronton en façade Est du temple principal: s'y substitue la figure d'Indra, là où l'on pouvait également attendre, comme à la tour Sud, celle de Śiva reléguant l'image du *dikpāla* au linteau. Cette absence doit s'expliquer par la tonalité volontairement peu théiste du programme iconographique de l'axe central, dont la singularité accuse ainsi l'organisation symétrique et axiale du monument; cette volonté se manifeste sur les pavillons d'entrée à la fois par le mélange de scènes viṣṇuïtes et śivaïtes et par le choix de thèmes épiques, comme l'histoire de l'*apsaras* Tilottamā, dont l'orientation sectaire est peu prononcée, au moins en comparaison de ceux sculptés dans les parties latérales du sanctuaire.

L'absence de représentation de Śiva en façade du temple central s'explique autant par la présence de l'image du dieu sur le fronton du premier pavillon, que par la complémentarité avec les programmes iconographiques des tours latérales – une complémentarité qui détermine aussi bien la répartition des thèmes sur les différents édifices que leur absence. Le dispositif est révélateur d'une économie de moyens qui, tout en s'inscrivant dans l'évolution antérieure des monuments angkoriens, reste propre à Banteay Srei, car elle accompagne, un peu paradoxalement, le développement de l'art narratif et reste tout entière au service de la composition rigoureuse du sanctuaire.

Reste à envisager l'hypothèse, toujours problématique, d'un rituel de circumambulation (*pradakṣiṇā*) et du lien éventuel entre ce rituel et la succession des thèmes iconographiques dans l'espace. Le fidèle qui s'avance d'Est en Ouest dans le sanctuaire rencontre en premier l'épisode illustrant l'enlèvement de Sītā (extrait de l'*Araṇyakāṇḍa*, livre III du *Rāmāyaṇa*), sur le pavillon III Est, ensuite celui montrant la lutte entre Vālin et Sugrīva (*Kiṣkindhākāṇḍa*, livre IV de l'épopée) sur le pavillon II Ouest. L'ordre du récit est bien respecté; il l'est également sur les linteaux Ouest et Nord de la tour centrale, où figurent les deux mêmes épisodes, pour le dévot qui contourne l'édifice en le maintenant à main droite. Ce que suggère l'ordre des thèmes en première approximation, c'est donc un rituel de déambulation dans un cas autour de la tour centrale, dans l'autre autour de la première enceinte – selon un parcours menant le dévot du fronton Est du troisième pavillon d'entrée oriental au fronton Est du pavillon II Ouest. La succession des épisodes du *Mahābhārata* sur les frontons Ouest des deux pavillons d'entrée ne contredit pas le principe de cette progression – l'histoire de l'*apsaras* Tilottamā et le combat entre Bhīma et Duryodhana sont issus respectivement des livres I (*Ādi*) et IX (*Śalya*) de l'épopée.

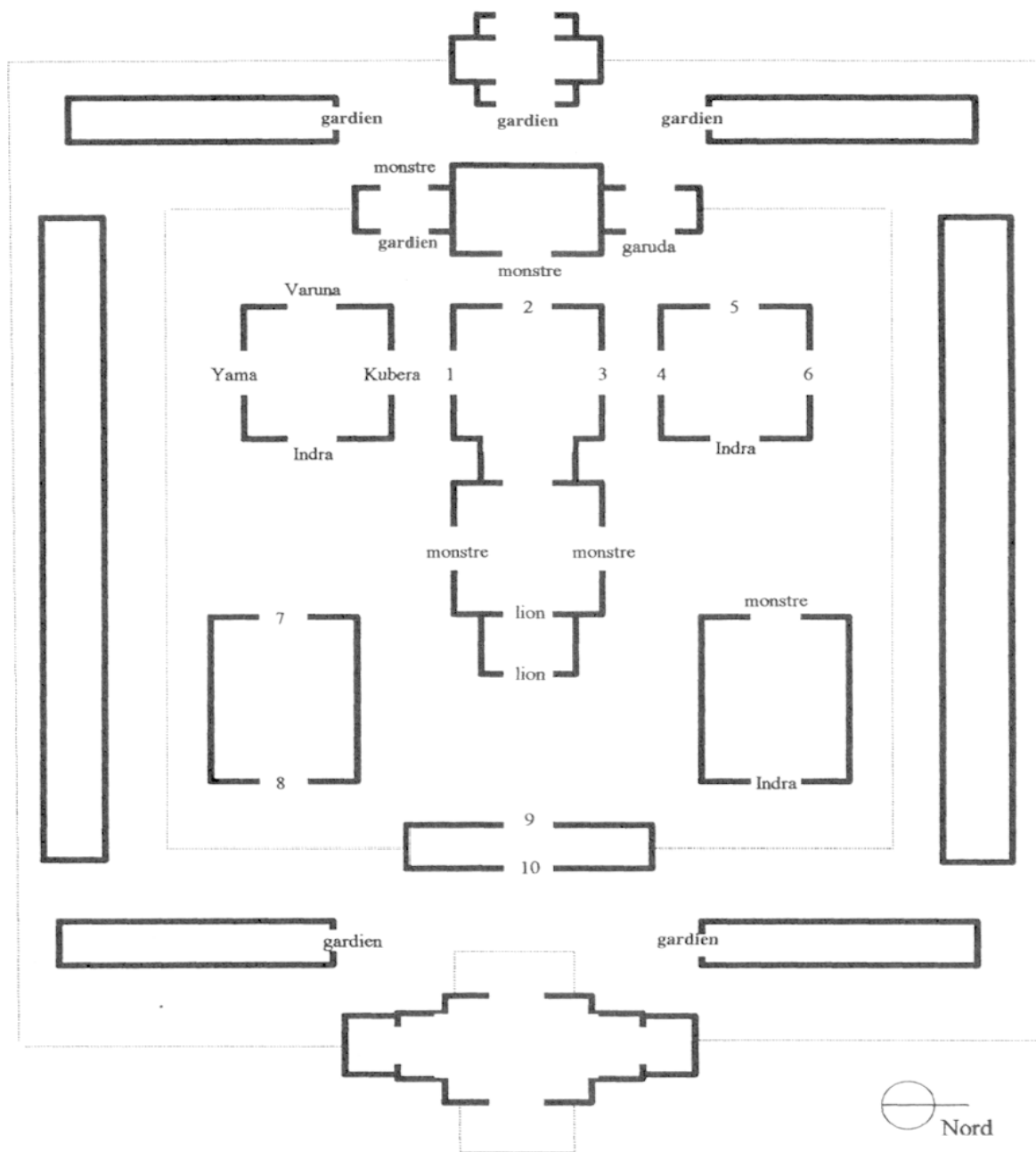


Planche II – Iconographie des linteaux: motif central
schéma des première et seconde enceintes

- | | |
|---|---|
| 1. Śiva et Arjuna | 7. Personnage monté sur un cheval |
| 2. Enlèvement de Sītā | 8. Figure féminine tenant deux boutons de lotus |
| 3. Vālin et Sugriva | |
| 4. Kṛṣṇa luttant contre un <i>asura</i> | 9. Hayagrīva |
| 5. Viṣṇu sur Garuda | 10. Kṛṣṇa luttant contre un lion et un éléphant |
| 6. Kṛṣṇa écartelant un <i>asura</i> | |

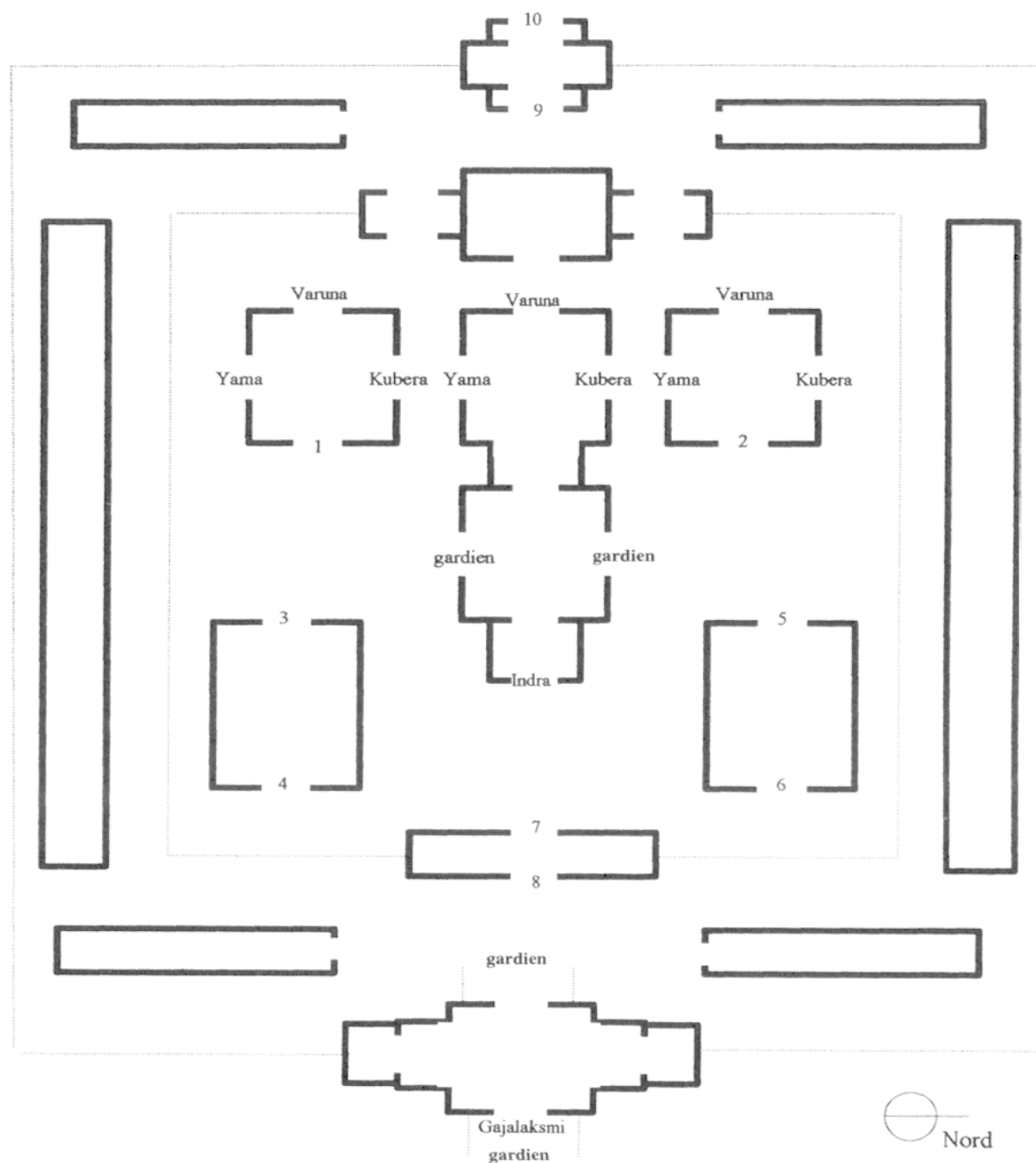


Planche III – Iconographie des frontons
schéma des première et seconde enceintes

- | | |
|----------------------------------|----------------------------|
| 1. Umāmahaśvara | 7. Durgā Maḥiṣāsuraṃardīnī |
| 2. Narasiṃha | 8. Śiva dansant |
| 3. Kāmadahanamūrti | 9. Vālin et Sugriva |
| 4. Rāvaṇānugrahaṃmūrti | 10. Bhīma et Duryodhana |
| 5. Meurtre de Kaṃsa | |
| 6. Incendie de la forêt Khāṇḍava | |

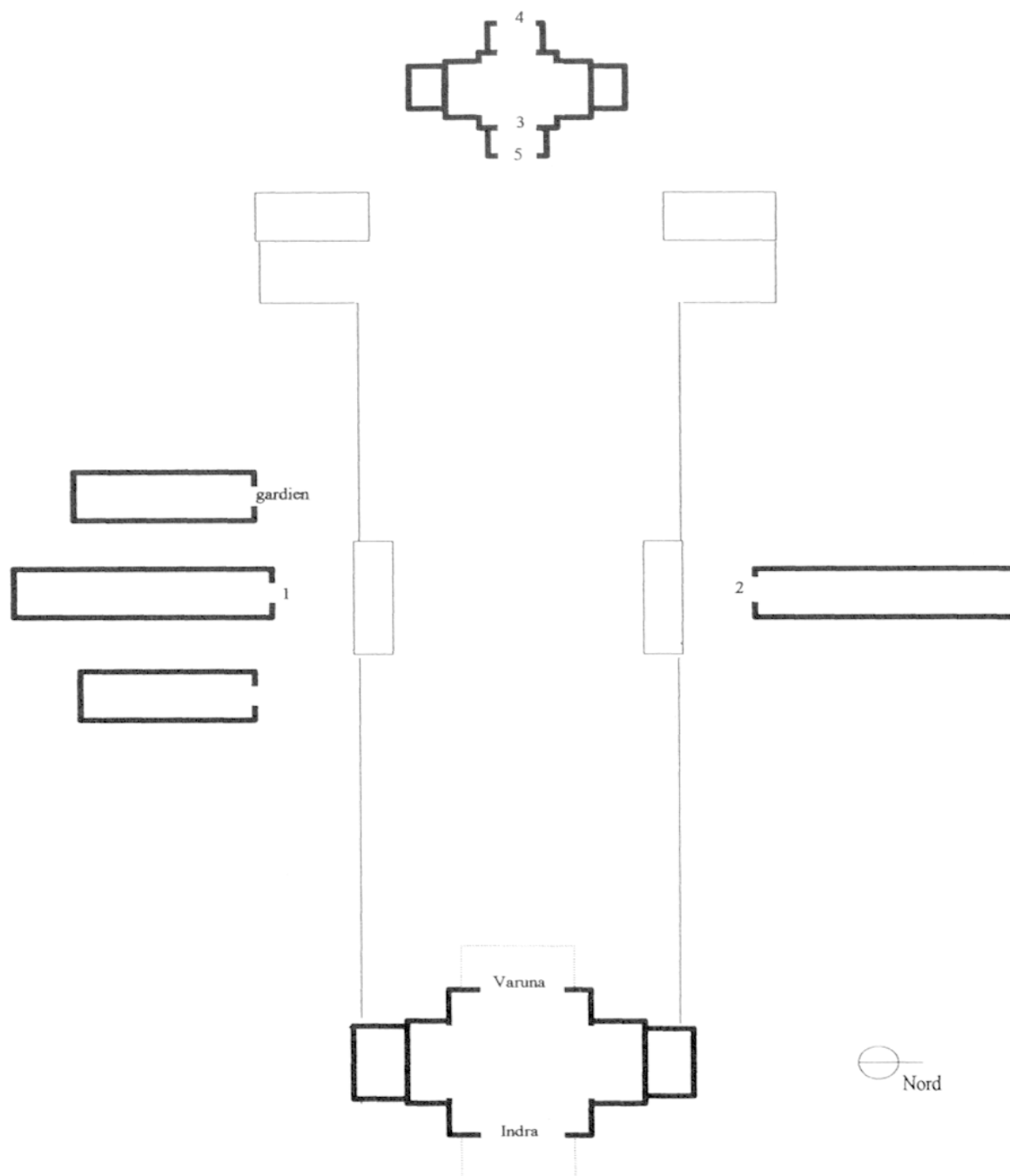


Planche IV – Iconographie des frontons
schéma de la chaussée d'accès

1. Umāmahaśvara
2. Narasiṃha
3. Enlèvement de Sītā
4. Histoire de l'*apsara* Tilottamā
5. Śiva et Arjuna?

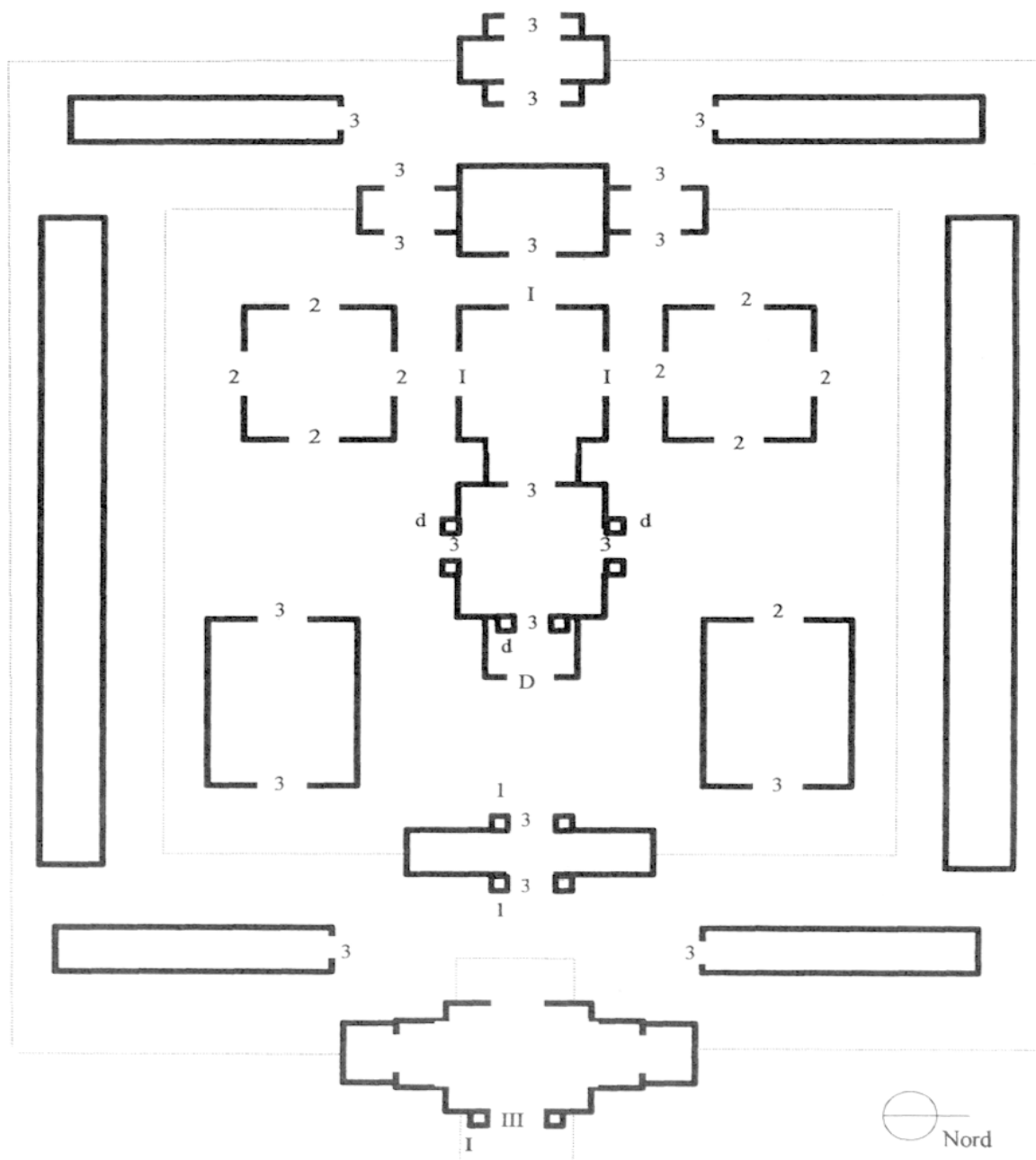
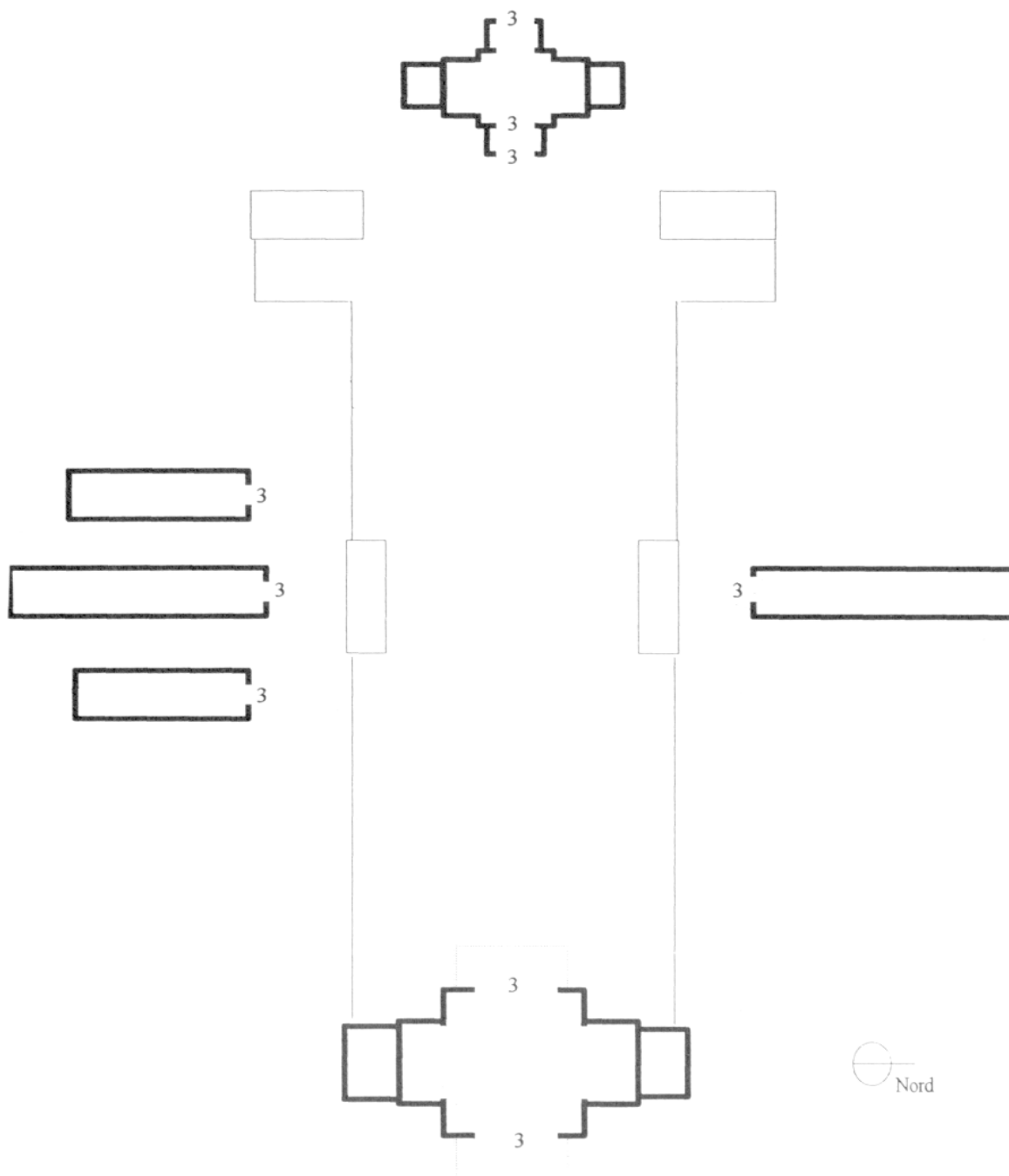


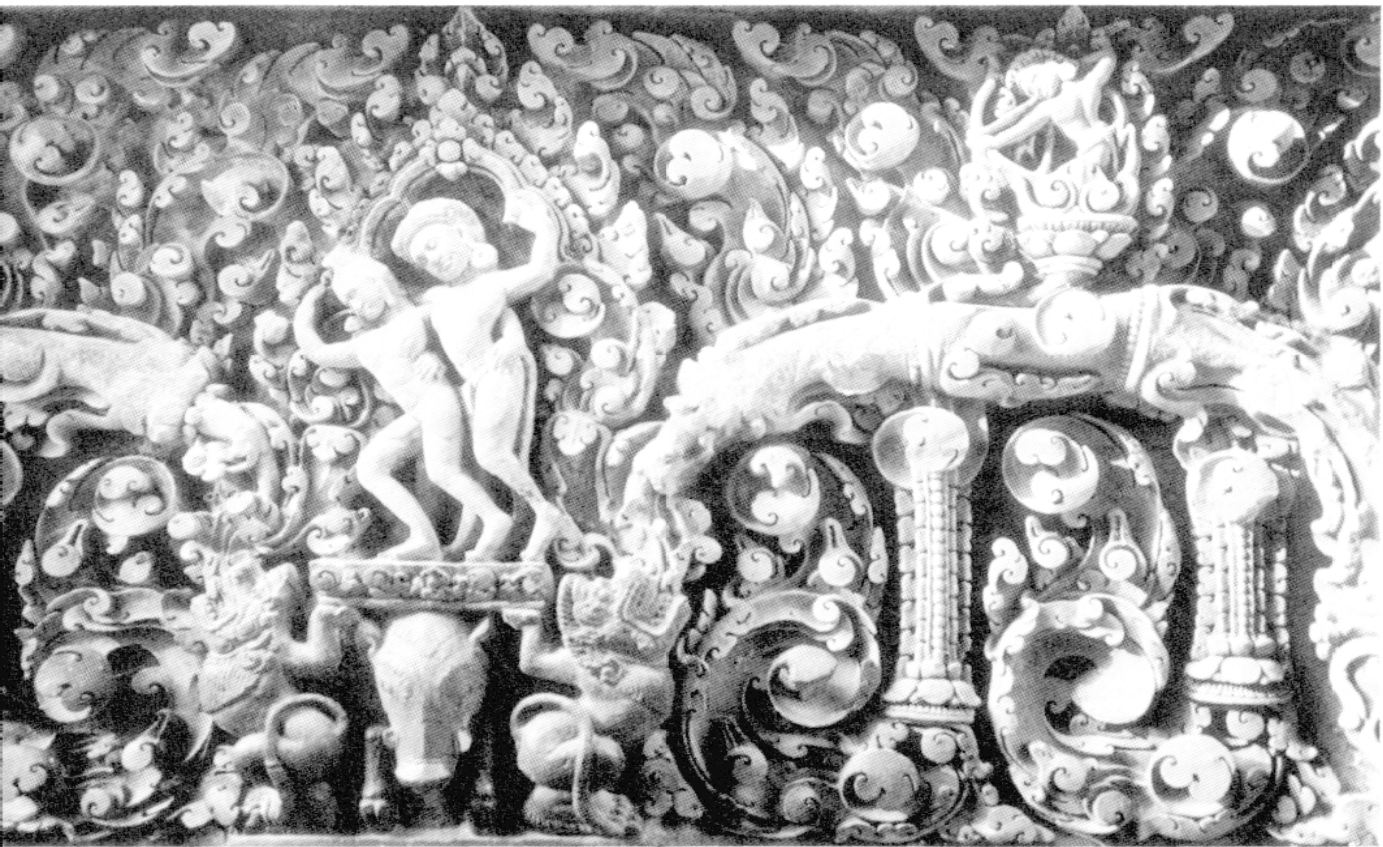
Planche V – Iconographie des colonnettes
schéma des première et seconde enceintes

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Gardiens traités en symétrie | 3. Orants traités en symétrie |
| I. Gardiens orientés | III. Orants orientés |
| 2. Ascètes traités en symétrie | d. "Danseurs" traités en symétrie |
| | D. "Danseurs" orientés |



**Planche VI – Iconographie des colonnettes
schéma de la chaussée d'accès**

3. Orants traités en symétrie



1 – Śiva et Arjuna,
lindeau Sud
de la tour centrale



2 – Hayagrīva, lindeau Ouest
du pavillon d'entrée I Est

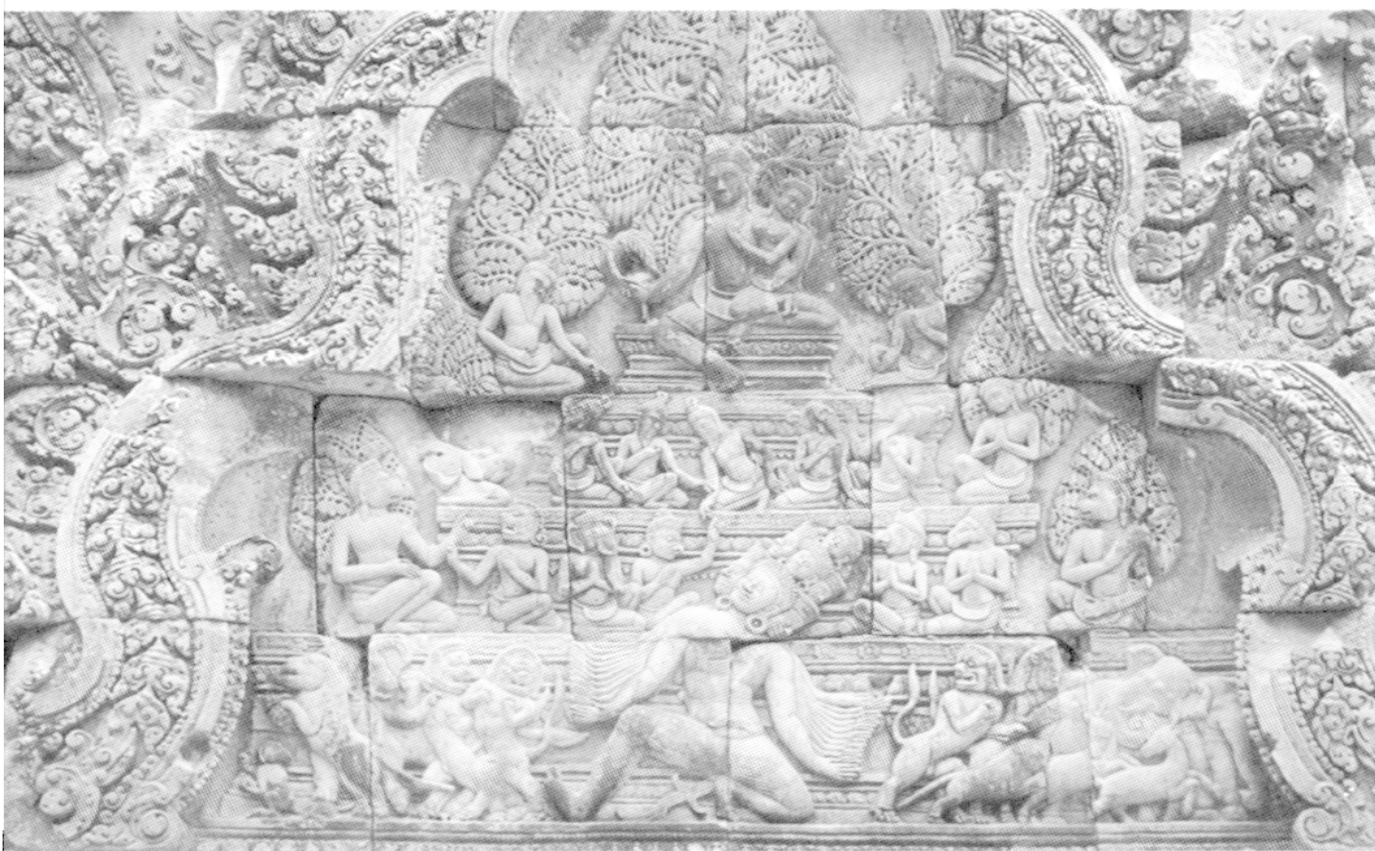


3 – Śiva dansant,
fronton Est du pavillon
d'entrée I Est

4 – Durgā,
fronton Ouest du pavillon
d'entrée I Est



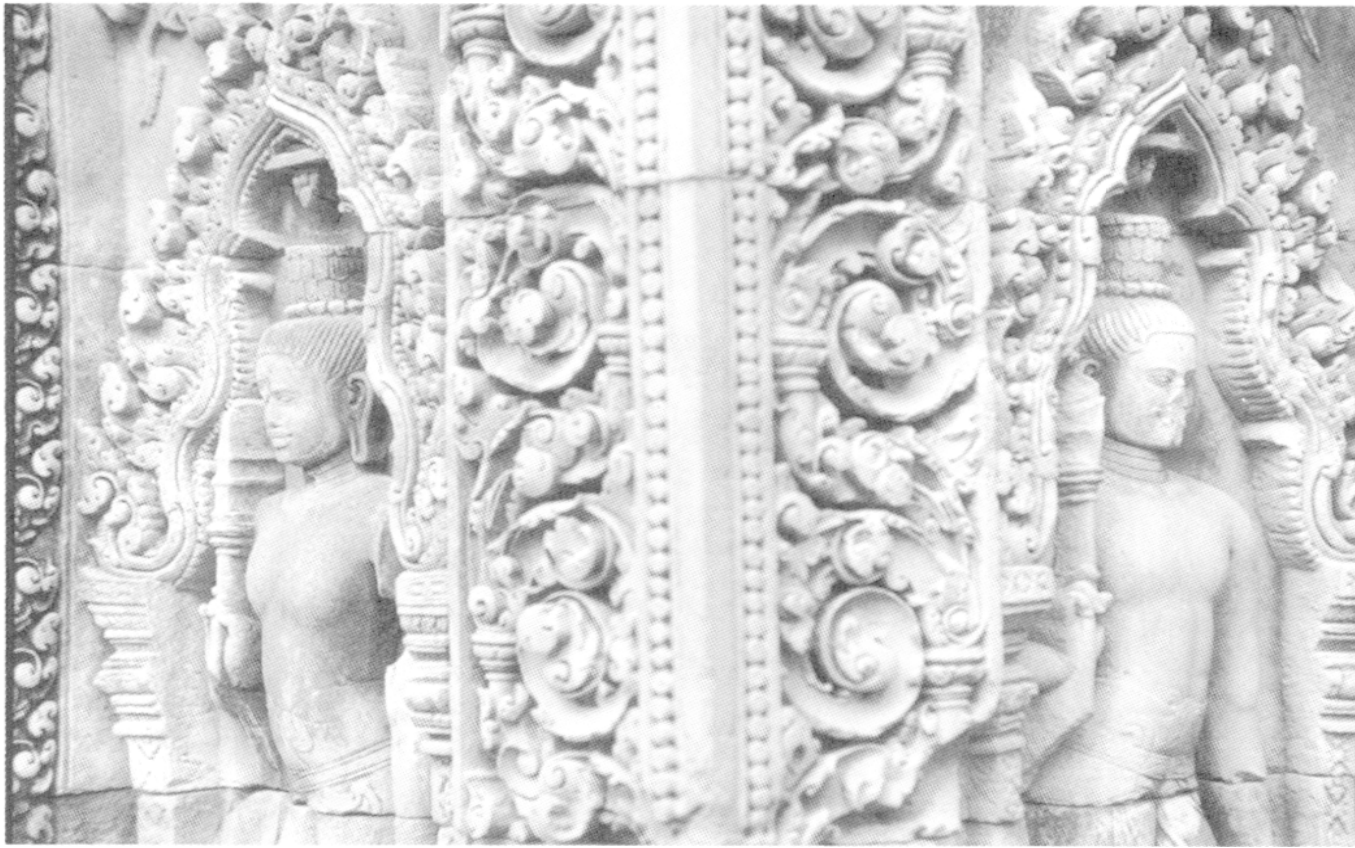
5 – Kubera
et trois lions en atlantes,
fronton Nord de la tour Sud



6 – *Rāvaṇānugrahamūrti*, fronton Est de la bibliothèque Sud

7 – *Kāmadahanamūrti*, fronton Ouest de la bibliothèque Sud





8 – *Dvārapāla (gardiens), angle Sud-Ouest de la tour centrale*

9 – *Devatā, angle Nord-Ouest de la tour Sud*



L'hypothèse d'un lien entre l'iconographie et la réalisation d'une *pradakṣiṇā* s'applique également à un nombre limité d'images sculptées sur les colonnettes et les entrepilastres qui toutes se distinguent par leur "orientation" vers la droite. Ce sont, sur les premières, de petits personnages accroupis (orant, *yakṣa* ou "danseur"), le genou droit toujours relevé et tenant parfois un attribut, toujours dans la main droite. Ils n'apparaissent que sur les quatre faces du temple principal et sous le porche oriental du pavillon II Est; partout ailleurs les figures des colonnettes sont représentées de façon symétrique par rapport à l'axe de la porte, le genou extérieur relevé (lorsqu'elles ne sont pas simplement représentées en buste). La même distinction peut être faite à propos des figures des entrepilastres du rez-de-chaussée. Tandis que les *devatā* des tours latérales tiennent alternativement une fleur de lotus dans la main droite ou dans la main gauche (ph. 9, p. 51), les *dvārapāla* de la tour centrale ont toujours leur attribut, une lance, dans la main droite (ph. 8, p. 51). Les images du haut des entrepilastres montrent encore la même différence de traitement entre la tour centrale et la tour Sud, qui ont toutes deux en commun la représentation de danseuses (manifestement liée à la vocation śivaïte de ces deux édifices). Tandis que sur la tour centrale, elles sont systématiquement figurées en appui sur la jambe gauche, la tête inclinée vers la droite, celles de la tour Sud sont représentées dans une attitude différente selon leur position à droite ou à gauche de la porte ou fausse-porte.

Disons tout de suite qu'il n'y aurait probablement pas grand intérêt à souligner cette orientation singulière des images ailleurs qu'à Banteay Srei. L'exemple de Prè Rup, assez proche chronologiquement, montre qu'un même type d'image peut suivre une orientation vers la droite sur deux façades consécutives et être ensuite représenté de façon symétrique sur les façades restantes. La tour au pied de l'angle Sud-Est de la pyramide du Bâkong montre un dispositif sensiblement différent où le choix d'une orientation varie, sur un même édifice et pour un type d'emplacement donné, selon le sujet représenté: les *dvārapāla* aux entrepilastres des faces Est et Ouest sont orientés vers la droite, tandis que les figures féminines des façades latérales sont, elles, traitées en symétrie. On voit que cette distinction se retrouve à Banteay Srei entre les entrepilastres de la tour centrale et ceux des tours latérales et pourrait simplement renvoyer à la hiérarchie entre les édifices. Mais l'hypothèse n'explique pas tout; on comprendrait mal pourquoi les personnages des colonnettes sculptés sous le porche oriental du pavillon d'entrée II Est seraient précisément orientés vers la droite et non par exemple ceux du pavillon I Est. Ce pourrait être le fruit du simple hasard mais cela ne s'accorde guère avec ce que l'on sait de Banteay Srei, du soin apporté à l'exécution de son décor, de la hiérarchie rigoureuse suivie par l'iconographie des personnages secondaires⁴⁰. Enfin sur la tour centrale, il y a aussi et surtout ce parallèle avec l'ordre des thèmes sculptés aux linteaux.

Dans ce dernier cas pourtant, à bien regarder l'implantation des édifices, on s'apercevra assez vite que l'hypothèse d'une *pradakṣiṇā* autour de la tour centrale n'est guère envisageable; l'espace trop étroit entre chaque tour n'a de toute évidence pas été prévu pour servir de chemin de circumambulation autour du temple principal. Ce qui n'est pas envisageable à l'intérieur de la première enceinte, l'est en revanche autour de celle-ci (pl. I p. 29). Le parcours effectué entre les pavillons III Est et II Ouest et tout autour de la première enceinte est lui tout à fait praticable pour le dévot: l'intérieur de la deuxième enceinte est entièrement dallé, ce qui n'est pas le cas des enceintes extérieures (à l'exception de la chaussée d'accès); l'espace entre les salles longues et le mur de la première enceinte est également suffisamment large pour servir de passage. C'est dans ce cas moins la réalisation d'une *pradakṣiṇā* qui pose difficulté, que l'hypothèse même du lien entre la succession des thèmes et l'accomplissement du rituel autour de l'enceinte.

Elle suppose d'abord que les frontons et linteaux manquants ne contredisent pas le principe d'une progression d'Est en Ouest. Aussi complète qu'elle soit, l'iconographie de Banteay Srei ne nous est pas exactement parvenue en totalité. Elle l'est heureusement suffisamment pour que l'on puisse proposer de restituer à la fois les rares thèmes manquants et leur localisation⁴¹. On peut ainsi supposer, sans grand risque, que l'épisode du Kirātārjuniya, sculpté sur le linteau Sud de la tour centrale, devait être à l'origine représenté une seconde fois sur l'un des frontons des pavillons d'entrée, au même titre que les épisodes des deux autres linteaux de l'édifice. Il est ensuite relativement aisé de réduire le champ des possibilités au seul fronton Est du pavillon d'entrée III Est⁴², précisément situé avant celui montrant l'enlèvement de Sītā: de sorte que pour le dévot progressant vers le centre du sanctuaire, l'ordre des thèmes sur les frontons reste bien identique à celui sur les linteaux de la tour centrale dans le sens de la *pradakṣiṇā*⁴³. L'hypothèse oblige en revanche à nuancer le couple d'oppositions qui mettait en relation les scènes du pavillon d'entrée III Est avec celles du pavillon II Ouest.

Si, comme on le suppose, le programme iconographique a été conçu en fonction d'un rituel de circumambulation, c'est donc à nouveau avec un minimum de moyens: simplement trois scènes légendaires, dont deux issues du même récit épique mais ne présentant pas de lien narratif immédiat, réparties sur deux pavillons d'entrée, l'un avant la première enceinte, l'autre après celle-ci. Cette économie de moyens fragilise sans doute l'interprétation que l'on peut faire de la répartition des thèmes, mais définit assez bien, on l'a vu, l'originalité de Banteay Srei. Le parcours qui conduit le dévot du pavillon d'entrée III Est au pavillon II Ouest, en contournant la première enceinte, suppose que celui-ci traverse également le second pavillon oriental; le fidèle, parvenu à hauteur de l'édifice, interrompt alors une progression jusque là simplement Est-Ouest et amorce, une fois celui-ci franchi, sa circumambulation. Cette situation privilégiée de l'édifice se manifeste par

sa localisation dans la composition du sanctuaire, exactement à mi-distance entre les deux autres pavillons (III Est et II Ouest). On se souvient qu'il est aussi le seul des quatre pavillons d'entrée orientaux pour lequel la règle d'accroissement progressif des dimensions, qui accuse l'axialité du sanctuaire, ne s'applique pas.

Son rôle est donc double: par son plan, également cruciforme, son alignement avec les autres édifices, il participe comme eux à cette axialité Est-Ouest; en revanche, par ses dimensions, qui, indirectement, le différencient des autres pavillons orientaux, et surtout cette localisation à égale distance des pavillons III Est et II Ouest, il suppose une organisation symétrique selon un axe perpendiculaire au précédent. Il assure, en somme, l'articulation entre le développement concentrique du sanctuaire et son plan axé, rôle précisément qu'il joue dans le parcours du dévot. Il est remarquable que son iconographie se prête à la même interprétation. Celle-ci se réduit simplement aux petits personnages des colonnettes, à deux images de "gardien" sur les frontons des façades et une représentation de Gajalakṣmī sur le tympan sous le porche Est, au-dessus d'un buste de *garuḍa*. L'édifice se distingue ainsi des autres pavillons d'entrée par une iconographie beaucoup plus pauvre: ni représentations de "grand dieu", ni celles de *dikpāla*. L'image de Gajalakṣmī est simplement un signe favorable destiné au dévot, au terme de sa progression sur l'axe central, après avoir franchi les douves. On est ici enclin à reconnaître le même procédé qui, à l'intérieur de la première enceinte, opposait la façade Est du temple principal à celles des tours latérales: la première se distinguait également par une iconographie sensiblement plus pauvre (absence de l'image de Śiva, simples lions au linteau) qui en soulignait la position centrale. Le même type d'opposition peut être reconnu entre l'iconographie du pavillon II Est et celles des deux pavillons d'entrée situés à équidistance de l'édifice; dans ce cas il répond à une symétrie selon un axe Nord-Sud et non plus Est-Ouest. Il ne reste qu'un pas à franchir pour établir une relation directe entre ce rôle singulier de l'édifice, comme articulation dans la composition du sanctuaire, et l'orientation singulière à cet endroit des personnages des colonnettes; l'hypothèse est fragile, mais elle est la seule si l'on ne veut pas se résoudre à celle d'un simple hasard.

Tout se passe comme si les deux dispositifs, autour de la tour centrale et autour de la première enceinte, étaient conçus pour se compléter l'un l'autre. D'un point de vue architectural: l'implantation des édifices interdit la réalisation d'une véritable circumambulation autour du temple central, mais l'autorise autour de la première enceinte (où le parcours du dévot inclut alors les trois tours). D'un point de vue iconographique: seule véritablement la succession des thèmes sur les linteaux évoque l'évolution circulaire du dévot lors d'une *pradakṣiṇā*, tandis que leur répartition sur les frontons, distants les uns des autres, semble plus obéir à une simple opposition Est-Ouest.

Ce que suggèrent indirectement à la fois la répétition des thèmes et cette double opposition entre les différentes enceintes, c'est l'inaccessibilité de la première d'entre elles aux dévots. La *pradakṣiṇā*, simplement théorique autour du temple principal, ou réservée à un nombre réduit de fidèles, n'aurait été effective qu'à l'intérieur de la seconde enceinte, seule accessible au plus grand nombre. L'hypothèse trouve là encore un écho favorable dans les particularités architecturales et iconographiques des pavillons d'entrée. Ce sont, d'une part les dimensions extrêmement réduites des édifices de la première enceinte, d'autre part la représentation de Śiva dansant sur l'un des frontons. Très concrètement, les deux premiers pavillons semblent en effet autant donner qu'interdire l'accès à la première enceinte: à l'Est, où la hauteur de la porte ne dépasse pas 1,50 m, comme à l'Ouest où l'édifice est conçu sur un plan carré identique à celui de la tour centrale, pourvu d'une fausse-porte à l'Ouest (auquel s'ajoutent deux petits passages latéraux mais qui ne sont guère plus hauts que la porte du pavillon oriental). L'image de Śiva dansant est sculptée sur le fronton Est du pavillon oriental. Il n'est probablement pas à Banteay Srei d'autre localisation qui exprime plus clairement le mysticisme et le symbolisme cosmique associés à la danse de Śiva: à la fois dominant l'accès à la première enceinte, c'est-à-dire au centre même du monde, accès que Śiva accorde ou non au dévot, et au départ de l'expansion cosmique du divin, sur le plus petit et le plus central des pavillons d'entrée orientaux⁴⁴. L'impression est à nouveau celle, dans leur localisation, d'une rigoureuse fidélité à la symbolique des images – mais une localisation qui se différencie de celle habituelle en Inde, où le dieu en attitude de danse fait face au Sud⁴⁵, à l'instar des divinités terribles ou ascétiques (Dagens 1985, 27; Reiniche 1985, 79).

Ce premier pavillon d'entrée oriental est probablement, de tous les édifices du sanctuaire, celui qui illustre le mieux cette communauté de sens à Banteay Srei entre le support architectural et son iconographie. Si la symbolique de l'image de Śiva se trouve renforcée par sa localisation sur le premier des pavillons, la réciproque est aussi vraie: l'édifice n'est pas seulement cet accès à la première enceinte, il ouvre sur le séjour de Śiva peuplé d'êtres divins ou "semi-divins" et réservé aux rares élus. Ajoutons que si la première enceinte désigne le Kailāsa, la deuxième est l'espace même au pied de celui-ci: le dévot qui y chemine s'intègre et participe également à cette image du sanctuaire qui identifie son architecture au centre du monde. Il va de soi que ce n'est pas dans la signification même du monument que réside l'originalité de Banteay Srei, mais dans les particularités du dispositif mises en œuvre pour exprimer une symbolique dont les deux frontons de la bibliothèque Sud nous offraient un résumé frappant.

Le parallélisme entre celui situé sur la façade Ouest de l'édifice et l'architecture du sanctuaire demanderait d'ailleurs à être complété. Il n'est pas du tout sûr que la présence de Nandin à l'extérieur de la première enceinte

s'explique par un simple manque de place à l'intérieur de la première cour; simple coïncidence ou non, il est ici exactement dans la position qui est celle de Nandin sur le tympan, représenté en position centrale et tourné vers la droite au pied du Kailāsa. La comparaison mérite d'être menée jusqu'à son terme: les fidèles qui évoluaient à l'intérieur de la deuxième enceinte, tournés comme Nandin vers le dieu, sont également évoqués sur le fronton Ouest par la représentation du monde des hommes, de part et d'autre et au même niveau que la monture de Śiva.

L'organisation de l'iconographie narrative à l'échelle du sanctuaire se résume de la même façon que le programme architectural: développement concentrique d'une part, axialité de l'autre. C'est bien ici à ces deux principes que renvoie la distinction des images en trois groupes. Les deux premiers mettent en relation les thèmes des tours latérales avec ceux des édifices situés dans leur prolongement, et se répartissent rigoureusement de part et d'autre de l'axe principal du sanctuaire, images śivaïtes au Sud, images viṣṇuïtes au Nord. L'axialité du programme iconographique est encore soulignée par les images sur la tour centrale et sur les pavillons d'entrée: par leur localisation même, par les divers liens entre les thèmes représentés qui mettent à nouveau en relation la tour centrale avec les édifices dans son prolongement. La répétition des thèmes sur l'axe central du sanctuaire obéit simultanément à un développement concentrique autour du temple principal, qu'il est difficile de ne pas lier à la réalisation d'un rituel de circumambulation. Il est en la matière toujours deux points de vue, qui ne sont pas forcément exclusifs l'un de l'autre⁴⁶: l'organisation des images peut à la fois répondre au mouvement centripète du dévot et exprimer celui, centrifuge, du divin pour se manifester dans le monde. La répétition de l'iconographie des tours centrales sur les édifices des enceintes extérieures se prête ainsi à la même interprétation que l'agrandissement (ou la réduction) progressif des pavillons d'entrée, figurant l'expansion cosmique du sanctuaire et tout à la fois graduant le cheminement du dévot vers le divin.

*
* * *

À trop vouloir envisager la relation entre iconographie et architecture, le risque est d'insister plus qu'il ne le faudrait sur l'aspect systématique de cette relation. Il ne semble pourtant pas de meilleure voie pour définir Banteay Srei et son iconographie.

On serait tenté de conclure, en caricaturant, que si les sanctuaires khmers sont plus indiens que leurs homologues indiens – à la fois représentatifs et foncièrement différents de ces derniers (Dagens 1994, 266) – Banteay Srei est “plus khmer” que les autres monuments khmers: de la même façon que les monuments angkoriens montrent une rigueur que l'on ne retrouve pas

en Inde⁴⁷, l'iconographie de Banteay Srei repose sur quelques principes essentiels qui, pour être communs aux autres sanctuaires angkoriens, ne lui sont pas moins caractéristiques car précisément appliqués de façon plus systématique et rigoureuse qu'ailleurs. Sans doute une comparaison plus précise avec notamment le Prasat Thom de Koh Ker et les édifices du même groupe, obligerait à nuancer⁴⁸; replacé dans l'évolution générale de l'art khmer, Banteay Srei perd probablement un peu de son caractère à la fois unique et représentatif. Pour autant le sanctuaire restera difficilement réductible à une simple étape de cette évolution. Son remarquable état de conservation a certes pu fausser la vision exceptionnelle que l'on a eue de sa décoration sculptée; on sait toutefois qu'il est aussi révélateur, et de façon plus significative, de la qualité du grès employé, c'est-à-dire de l'attention apportée au choix même des matériaux.

Dans ce choix d'un grès dur permettant un travail fouillé de la pierre, dans la réalisation entièrement achevée du programme iconographique, c'est toujours ce même soin des constructeurs de Banteay Srei, affirmé de façon continue de la conception du sanctuaire à sa réalisation, que l'on retrouve dans l'organisation stricte des thèmes et la relation hiérarchisée des images avec le décor végétal.

Le rapprochement s'impose avec ce que l'on sait de la personnalité du fondateur. Il faut insister, une fois encore, sur le caractère privé de la fondation qui distingue avant tout Banteay Srei des grands sanctuaires angkoriens. Petit fils de Harsavarman I^{er}, *guru* de Jayavarman V, Yajñavarāha est de ces personnages influents de l'histoire du Cambodge, imprégnés de culture sanskrite, sur lesquels a reposé la continuité politique du royaume. Son parcours, à cheval sur deux règnes, celui de Jayavarman et de son prédécesseur, répond assez bien au rôle central joué par Banteay Srei dans l'évolution architecturale khmère.

Précisons encore: de la même façon que les sanctuaires du Cambodge reposent sur un nombre limité de formes, architecturales et iconographiques⁴⁹, en comparaison de ceux du sous-continent indien, la rigueur dont témoigne Banteay Srei se manifeste toujours avec une sorte de simplicité ou de sobriété, beaucoup moins prononcée dans les autres monuments – en particulier ceux plus tardifs dont le plan ne se réduit pas à une simple juxtaposition de trois tours accompagnées d'un pavillon d'entrée. Cette sobriété vaut pour les compositions des linteaux dont G. de Coral-Rémusat regrettait le peu de fantaisie; c'est dans la répartition des thèmes iconographiques sur les pavillons d'entrée qu'elle est pour nous la plus significative; car, dans ce cas, elle ne peut simplement s'expliquer par ce "raffinement sentimental", dont parle M. Glaize pour qualifier Banteay Srei et ses emprunts au style de Preah Kô. On retiendra cette économie de moyens – un nombre réduit de scènes narratives représentées à deux reprises, l'absence même de

celles-ci sur le pavillon II Est – avec laquelle le programme iconographique rend compte non seulement de la composition architecturale du sanctuaire, mais aussi de son occupation par le dévot, également concentrique et axée. Il n'est pas sûr que tous les monuments postérieurs réussissent à exprimer autant et aussi bien, avec une iconographie narrative beaucoup plus développée. Là encore, un travail important de comparaison reste à faire avec toujours les mêmes difficultés: leur mauvais état de conservation, une iconographie rarement complète et bien souvent attribuable à plusieurs époques, leur vocation royale et non privée.

L'hypothèse d'un lien entre le cheminement du dévot et la répartition des images étant admise, reste à savoir ce qu'elles disent. L'analyse des thèmes est également à reprendre en cherchant quelles peuvent être les vertus didactiques, au point de vue religieux, éventuellement politique⁵⁰, justifiant le choix de tels épisodes du *Mahābhārata* ou du *Rāmāyaṇa*. Restera encore à traiter des problèmes doctrinaux que la combinaison de thèmes viṣṇuïtes et śivaïtes pose immanquablement, que l'on retienne ou non l'interprétation de K. Bhattacharya (1961, 32), proposant d'y voir là le reflet d'une tendance au syncrétisme sous le règne de Jayavarman V.

L'essentiel reste donc à dire et à faire, autant pour une étude d'iconographie, qui devra également accorder sa juste place aux images de culte et rendre compte à travers elles de l'occupation du sanctuaire jusqu'au XIV^e siècle⁵¹, que pour une étude architecturale, en reprenant notamment l'analyse à peine amorcée ici de l'implantation des édifices. "Il y faudrait un livre" écrivait R. Dumont en conclusion d'une brève présentation de Banteay Srei, regrettant alors le peu de place qui lui était impartie (1990, 87); la suggestion mériterait d'être prise à la lettre.

Notes

1. Voir Alvares 1993.

2. Glaize 1963, 229.

3. Seules les images "décoratives", sculptées en façade, sur ou devant les édifices, sont ici étudiées. Les images de culte, en ronde-bosse, dont le lien à l'architecture est beaucoup moins évident – la plupart n'ont pas été retrouvées à leur emplacement initial et/ou sont postérieures à la construction du monument – ne sont mentionnées que lorsqu'elles déterminent l'organisation des images décoratives

4. L'organisation du décor a bien été parfois signalé, mais toujours de façon très sommaire, par manque de place (Dumont 1990, 87) ou d'intérêt, et en faisant rarement la distinction entre ce qui est décor végétal et iconographie décorative.

5. Le “sanctuaire” désignera ici la totalité de l'espace (saint, c'est-à-dire sacré) du monument, le “temple” (concrètement la demeure du dieu) simplement l'édifice abritant la cella.
6. Cet article est la version remaniée d'un mémoire de maîtrise consacré à l'iconographie et l'architecture de Banteay Srei, soutenu en octobre 1995 à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Je tiens ici à remercier pour ses conseils M. Bruno Dagens, directeur de recherche de ce mémoire.
7. La date de consécration, en avril 967, coïncide avec la dernière année du règne du souverain; mais la stèle de fondation n'a été gravée que l'année suivante, sous Jayavarman V (Cœdès 1937, 148).
8. Sur l'hypothèse d'une quatrième enceinte, qui n'a probablement jamais existé, voir Dumont 1990, 86.
9. Entre autres conséquences: les échiffres qui, au droit de chaque porte vraie, flanquent les escaliers de la terrasse, se gênent ici les uns les autres.
10. Pichard 1990, 94-95. La même progression se retrouve également, dans le domaine khmer, sur les sanctuaires plus tardifs de Phimai ou d'Angkor Vat. La comparaison avec le Pr. Thom de Koh Ker, antérieur à Banteay Srei, peut sembler plus immédiate mais ne laisse pas de poser problème; elle supposerait de bien s'assurer au préalable de la chronologie du monument puisqu'il semble que seuls les pavillons d'entrée des deux premières enceintes, sur des plans d'ailleurs tout à fait différents, soient contemporains du groupe central (Parmentier 1939, 112).
11. “J'appelle *bandes-pilastres* les bandes de décor verticales enfermées entre filets qui garnissent le parement et qui viennent finir sur la base et sous la corniche sans y déterminer un mouvement dans le profil” (Parmentier 1939, 6).
12. Il s'agit d'une décoration continue de motifs disposés en réseau et traités en faible saillie.
13. Seul le pavillon d'entrée III Ouest, très ruiné, fait exception.
14. Cette recherche archaïsante des compositions des linteaux s'applique dans des registres différents à la représentation des drapés des figures féminines et masculines aux entrepilastres des tours, ou encore à l'ornementation des colonnettes.
15. Preah Kô: monument du groupe de Roluos.
16. À l'époque angkoriennne, la composition des linteaux est pour une large part déterminée par la représentation de deux branches de feuillages horizontales, s'infléchissant ou non au centre et aux extrémités. Aux premier et troisième quarts du linteau, ces deux branches sont parfois interrompues par une iconographie, qui peut être également sculptée au-dessus des branches, c'est le cas ici, ou en dessous. Les compositions avec motifs aux quarts connaissent un important succès à partir du style de Banteay Srei.
17. Une composition identique se retrouve sur le linteau Nord de la tour centrale, mettant en scène la lutte entre Vālin et Sugrīva (Glaize 1963, ill. 89).
18. Voir la remarque de M. Glaize: “Par une sorte de raffinement sentimental il assimile en l'épurant tout ce qui a fait ses preuves – ses affinités avec l'art de Roluos sont évidentes” (1963, 233).
19. “Branches iconiques”: une série de petits personnages secondaires ou d'animaux fantastiques est sculptée tout le long des deux branches de feuillages; à la différence des motifs aux quarts, ces images sont assez peu isolées du décor végétal.
20. Dans les écoinçons, sont représentés, à la droite de Śiva, la dévote tamoul Kāreikkālamaiyār (Dagens 1985, 27-28), à sa gauche un musicien jouant d'une sorte de tambour.

21. Cette lecture iconographique du décor peut également s'appliquer à toute arcature, ou ce qui en tient lieu (volutes végétales, rampants des frontons), interprétée comme l'image de l'éclat ou de la splendeur (*prabhā*) de la divinité.

22. De façon plus discrète au linteau, l'absence de socle sous Virādha pourrait également s'expliquer par ce souci d'évoquer un milieu hostile, déjà suggéré par la représentation d'animaux sauvages de part et d'autre de la tête de monstre sur laquelle se dresse le *rākṣasa*.

23. Kramrish 1946, 323, vol. 2.

24. Marchal 1965, 286; de Coral-Rémusat 1954, 122.

25. Les quatre façades d'une même superstructure portent la même iconographie et les trois superstructures des tours sont identiques.

26. Au linteau, le lion est représenté au départ des deux branches de feuillage; cinq têtes d'éléphant sont sculptées sur chacune d'entre elles, auxquelles répondent dans la partie supérieure de la composition cinq images de *haṃsa* (oie sauvage). Dans le haut des entrepilastres, le *haṃsa* est simplement superposé à la tête de monstre mordant le crâne de l'éléphant. Enfin aux frontons, un lion se substitue à la tête de monstre; il est représenté debout sur la tête de l'éléphant et porte le *haṃsa*.

27. Ce peut être également le cheval (Bhattacharya 1961, 139 et 142).

28. Ce sont deux gardiens à tête de lion devant la tour Sud, à tête de singe face à la porte Sud du pavillon du temple principal. Deux *garuḍa* précèdent la tour Nord, c'est-à-dire celle consacrée à Viṣṇu. Les deux gardiens au droit de la fausse-porte Ouest de la tour centrale sont les seuls à tête humaine.

Sur l'identification de ces derniers avec Nandikeśvara et Mahākāla, et les hypothèses de restitution des autres couples de *gaṇa*, voir le bref état des connaissances dans Zéphir 1997, 65 et 67.

29. Goloubew 1926, 57.

30. Chacun des quatre faux-étages que comptent les superstructures des temples, est entouré d'une série d'édicules et de pièces d'accent: les premiers, traités en réduction d'édifice, sont disposés aux angles saillants de l'étage qui les porte (rez-de-chaussée ou faux-étage); les secondes, représentant des personnages sous arcatures, apparaissent aux angles des redans et des avancées plus étroites commandées par les porteries (Boisselier 1966, fig. 5).

31. On les trouve également aux angles des redans du premier faux-étage. Ils se répartissent en trois groupes: les personnages parés, assis dans l'attitude de "l'aisance royale" et tenant un foudre; les personnages debout et tenant une lance qui sont, soit de simples gardiens de porte, soit des *yakṣa* au visage grimaçant et portant de lourds pendants d'oreille.

32. La face A désigne la face du dé perpendiculaire à l'axe de la porte, la face B celle parallèle à cet axe.

Les dés des colonnettes des superstructures sont aniconiques.

33. Le Pr. Thom de Koh Ker fournit un précédent notable à cette représentation des gardiens des échiffres sous les traits de *gaṇa* (Parmentier 1939, 97); mais leur localisation devant les pavillons d'entrée est alors toute différente.

34. Ce sont sur les linteaux de la bibliothèque Sud un personnage monté sur un cheval tenant un attribut allongé (à l'Ouest) et une figure féminine assise tenant deux boutons de lotus (à l'Est): ces deux motifs apparaissent à plusieurs reprises sur les linteaux et

colonnets du Mébon oriental ou du Bâkong. La représentation féminine rappelle celles de Lakṣmī mais il n'y a pas de raison de l'identifier précisément à l'image de l'épouse de Viṣṇu; elle semble davantage être un simple "doublet" de la déesse, de la même façon que le motif central du linteau Est de la bibliothèque Nord était plus une reproduction de l'image d'Indra qu'une image du dieu proprement dite (cf. *supra*).

35. Ce linteau Est actuellement posé à terre, le long du mur de troisième enceinte. Son iconographie et ses dimensions (correspondant à la largeur entre les pilastres d'antes à l'entrée du porche) ne font aucun doute sur son emplacement d'origine.

36. Au Mébon oriental par exemple, construit peu avant Banteay Srei, les quatre *dikpāla* apparaissent bien sur les linteaux de la tour centrale et probablement sur ceux de la tour Sud-Ouest (dont le linteau Sud s'est mal conservé) mais seulement de façon très incomplète sur les trois autres tours. À Prè Rup, l'iconographie des *dikapāla* tient également une place importante mais leur localisation s'accompagne d'un certain flottement – c'est au moins le cas de la tour Sud où il reste à expliquer pourquoi Indra, monté sur Airāvata, est sculpté sur le linteau Nord (voir aussi les exemples donnés dans Dagens, 1968).

37. Au temple principal, Indra apparaît également sur le linteau intérieur Est du pavillon, à l'entrée de l'avant-corps menant à la cella (il n'existe pas de fronton).

38. Sur cette nouvelle interprétation du fronton Est de la bibliothèque, présenté comme "la pluie d'Indra" par V. Goloubew, voir Alvares 1993.

39. Il est remarquable que l'un et l'autre de ces deux combats illustrent un épisode de l'épopée où l'action du héros va, en apparence, à l'encontre du *dharmā* – Kṛṣṇa car il empêche Balarāma d'intervenir lorsque Bhīma trahit les règles d'un affrontement régulier, Rāma car c'est lui-même qui tue Vālin dans le combat singulier qui l'oppose à Sugrīva.

40. Un exemple supplémentaire du soin apporté par les sculpteurs de Banteay Srei à l'orientation des images est celui des montures des divinités; celles-ci, lorsqu'elles ne sont pas vues de face, sont systématiquement représentées passant vers la droite (c'est le cas de Nandin et du *haṃsa* de Varuṇa), à une exception près qui s'explique parfaitement: le buffle sur lequel repose Yama, représenté passant vers la gauche. Yama, gardien du Sud, est aussi le souverain des enfers; et l'on sait que, s'agissant de commémorer un événement néfaste, le rituel s'accomplit en maintenant l'objet de culte à main gauche (*prasavya*).

41. Seuls quatre linteaux sur l'ensemble du sanctuaire sont manquants: sur les deux premiers pavillons d'entrée à l'Ouest, où devaient être sculptées soit des images issues du bestiaire, soit l'une de ces nombreuses représentations de "gardien", figuré le plus souvent assis et tenant un attribut dans la main droite (*vajra* ou *daṇḍa*); sur le pavillon d'entrée III Est dont le linteau oriental portait sans aucun doute une image d'Indra (symétrique à celle de Varuṇa en façade Ouest). Reste le linteau sous le porche Est de ce même pavillon. Il est très probable qu'il s'agisse précisément du linteau "provenant du monument" décrit brièvement par H. Marchal dans le rapport de la conservation de janvier 1932, et pour lequel il n'est guère d'autre localisation possible: "un lion debout, départ de guirlandes latérales, supporte un trône sur lequel un personnage lutte avec un cheval cabré"; il pourrait s'agir de Kūṣṇa, représenté déjà à plusieurs reprises sur les autres linteaux, luttant contre Keśin. Aucune reproduction de ce linteau ne nous est connue.

42. On peut également supposer que cette nouvelle composition offrait les mêmes qualités plastiques que le tympan symétrique sur la façade Ouest de l'édifice, représentant l'histoire de l'*apsaras* Tilottamā (composition sobre et équilibrée, absence de décor végétal). Les frontons du pavillon III Ouest, s'ils ont existé, devaient

être en bois. Ceux du pavillon I Ouest posent davantage de difficultés. L'édifice est le seul de tout le sanctuaire à être construit en brique. Il n'est pas du tout sûr que des frontons aient surmonté les linteaux aujourd'hui en place; si tel était le cas, ils n'étaient certainement pas en grès – il serait surprenant que quatre des cinq linteaux de l'édifice se soient conservés et aucun des frontons.

Le fronton manquant, très certainement iconique, de l'une des "salles longues" au Sud de la chaussée d'accès (à l'extérieur de la troisième enceinte) devait porter l'image, que l'on retrouve ailleurs sur les linteaux, d'un "gardien" assis sur un socle au-dessus d'une tête de monstre.

43. Le Kirātārjunīya au linteau Sud, l'enlèvement de Sītā et le combat de Vālin et Sugrīva respectivement aux linteaux Ouest et Nord: la logique de l'ensemble associant Śiva au Sud et Viṣṇu au Nord est respectée.

44. Reste à reprendre dans le détail, ce qui n'est guère le propos de cette introduction, l'identification de ce Śiva dansant, celle de ses éventuels attributs, de la position de ses mains, de sa coiffure, sans oublier l'iconographie des linteaux, image végétalisée de l'anneau de flammes qui entoure la danse du dieu.

Sur la description détaillée de cette image au Phnom Chisor, sculptée également en façade Est du pavillon d'entrée oriental, voir Dagens 1968. Le motif apparaît également à ce même emplacement à Phimai, sur le fronton de l'entrée principale (au Sud) du groupe central.

45. Cette orientation de la danse de Śiva se retrouve au Cambodge sur le pavillon précédant la tour centrale de Vat Baset (Dagens 1968, 183).

46. Contrairement à ce que suggérait G. Cœdès: "le Bâphûon, [...] Añkor Vat, [...] le Bâyon, sont des résidences divines, dont le plan et la décoration doivent être interprétés, non de l'extérieur, mais de l'intérieur, du point de vue des dieux qui y demeurent" (Cœdès 1933, 306).

47. Dagens, 1985, 25.

48. Voir en conclusion de l'article de G. Cœdès, "La date du temple de Banteay Srei" (1929, 296), la brève note de H. Parmentier sur la comparaison avec les monuments du groupe de Koh Ker; "les dispositions bizarres des gopura l E. et O. [...] l'exiguïté des tours [...] les étranges génies des échiffres" constituent, on l'a vu, tout un vocabulaire architectural et iconographique que les constructeurs de Banteay Srei se réapproprient, mais pour composer un ensemble sans véritable équivalent à Koh Ker.

49. Dagens 1994, 267.

50. Voir Alvares 1993, premier résultat d'une thèse de doctorat consacrée à l'iconographie khmère des X^e et XI^e siècles.

51. Le monument compte onze inscriptions s'étalant sur une période de près de quatre siècles, du troisième quart du X^e siècle au début du XIV^e (Finot 1926, 71; Cœdès 1937, 143).

Ouvrages cités

Abréviations:

BEFEO: Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient

BSEI: Bulletin de la Société des Études Indochinoises

EPHE: École Pratique des Hautes Études

ALVARES, Sharone

1993 – *Frontons historiés du temple d'Īśvarapura (967 A.D.). Des images de l'idéologie royale comme éléments d'un programme iconographique*, Communication du symposium de l'EPHE (section des sciences historiques et philologiques): "Les sources de l'histoire du pays khmer", Paris, 28 juin-3 juillet 1993.

BHATTACHARYA, Kamaleswar

1961 – *Les religions brahmaniques dans l'ancien Cambodge, d'après l'épigraphie et l'iconographie*, Publications de l'EFEO XLIX, Paris, 197 pages + xxxii planches.

BOISSELIER, Jean

1966 – *Le Cambodge, Manuel d'archéologie d'Extrême-Orient, Première partie: Asie du Sud-est*, Paris, Picard, tome I, 479 pages + xvi planches.

CÆDÈS, George

1929 – "La date du temple de Banteay Srei", *BEFEO*, tome XXIX, Hanoi, pp. 289-297.

1933 – "Angkor Vat, temple ou tombeau ?", *BEFEO*, tome XXXIII, Hanoi, pp. 303-309.

1937 – *Inscriptions du Cambodge*, Collection de textes et documents sur l'Indochine I, Paris, EFEO, volume I, 321 pages.

CORAL-RÉMUSAT, Gilberte de

1954 – "Le procédé des emprunts aux styles passés dans l'art khmer", *Arts Asiatiques*, tome I/2, Paris, pp. 118-128.

DAGENS, Bruno

1968 – “Étude iconographique de quelques fondations de l'époque de Sūryavarman I^{er}”, *Arts Asiatiques*, tome XVII, Paris, pp. 173-208.

1984 – *Entre Alampur et Śrīśailam, recherches archéologiques en Andhra Pradesh*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie, tome I, 708 pages.

1985 – *Les monuments indiens, théorie et réalité du texte au monument bâti et illustré*, Paris-Pondichéry, 35 pages.

1994 – “Le temple indien en Asie du Sud-Est, Archéologie d'une forme”, in F. Bizot (éd.), *Recherches nouvelles sur le Cambodge*, Études thématiques I, Paris, EFEO, pp. 259-272.

DUMARÇAY, Jacques

1988 – *Documents graphiques de la Conservation d'Angkor*

1963-1973, Collection de textes et documents sur l'Indochine XVIII, Paris, EFEO, 58 pages + 89 planches.

DUMONT, René

1990 – “Banteay Srei”, in Cl. Jacques, *Angkor*, Paris, Bordas, pp. 86-87.

FINOT, Louis; GOLOUBEV, Victor; PARMENTIER, Henri

1926 – *Le Temple d'Īśvarapura*, Mémoires archéologiques I, Paris, EFEO, 140 pages + lxxii planches.

GLAIZE, Maurice

1963 – *Le Guide d'Angkor: les monuments du groupe d'Angkor*, Paris, Maisonneuve, 285 pages (rééd. 1994).

KRAMRISHI, Stella

1946 – *The Hindu Temple*, Calcutta, University of Calcutta, 2 volumes, 466 pages + 80 planches.

MARCHAL, Henri

1932 – Rapport de la conservation d'Angkor, janvier 1932.

1965 – “Bantéay-Srei”, *BSEI*, tome XL/3, Saïgon, pp. 283-290.

PARMENTIER, Henri

1939 – *L'art khmer classique. Monuments du quadrant nord-est*, Publication de l'EFEO, Paris, Les Éditions d'art et d'histoire, 2 volumes, 364 pages + XVII planches.

PICHARD, Pierre; L'HERNAULT, Françoise; DELOCHE, Jean

1990 – *Tiruvannamalai, un lieu saint sivaïte du sud de l'Inde 2 – L'archéologie du site*, Publication de l'EFEO CLVI, Pondichéry, 119 pages + 175 photographies + 4 planches hors-texte.

PICHARD, Pierre (avec la collaboration de Françoise L'Hernault, Françoise Boudignon et L. Thyagarajan)

1994 – *Vingt ans après Tanjavur, Gangaikondacholapuram*, Mémoires archéologiques 20, Paris, EFEO, vol. 1 textes, 219 pages.

REINICHE, Marie-Louise

1985 – “Le temple dans la localité. Quatre exemples au Tamilnad”,
L'espace du temple – espaces, itinéraires, médiations, Purusartha 8,
Paris, EHESS, pp. 75-119.

ZÉPHIR, Thierry

1997– “Banteay Srei: le séjour de Çiva”, *Angkor, dix siècles d'art
khmer*, Numéro Spécial – H.S. n°100, *Connaissance des Arts*,
Paris, pp. 58-69.