

Lettre

de la Société
des Amis
du Champa
Ancien

Société des Amis du Champa Ancien



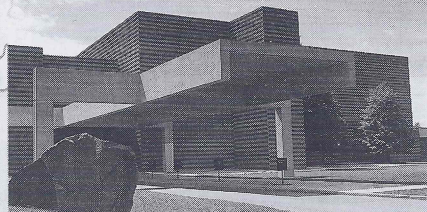
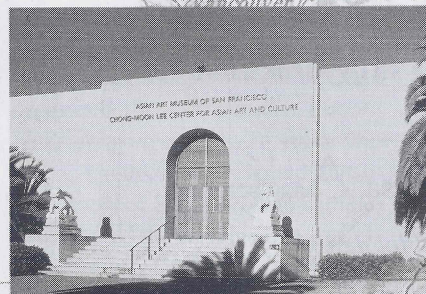
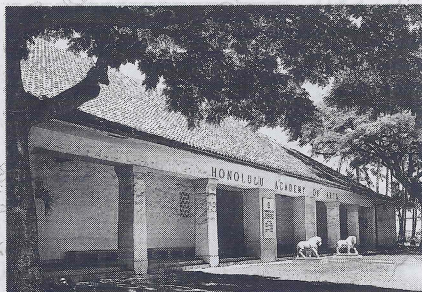
SACHA

Éditorial

Nul doute que les anciens Cam aient été ouverts au monde : les épigraphes le laissent entendre, autant que les annales chinoises, ou les récits de voyageurs. L'art en témoigne également. Ce n'est donc qu'un juste ordre des choses que cet art soit conservé un peu partout dans le monde, et particulièrement dans les collections publiques des USA, pour ne pas mentionner le monde plus discret des collectionneurs privés. Ainsi notre XX^e siècle, qui débuta, dans les études comes, par le monumental Inventaire de Parmentier, encore indépassé, s'achève-t-il ici par une modeste suite du dénombrement des œuvres figurées, opération nécessaire en attendant les découvertes futures...

Epigraphs, Chinese annals, as well as travellers' relations or art masterpieces prove the Cam capacity for travel. It is right to find, in the opposite direction, these masterpieces all around the world, particularly in the public collections of the USA. The Cam studies started at the beginning of our XXth century, with the stout survey of H. Parmentier. We still are trying to complete this necessary enumeration...

E. G.



San Francisco

Los Angeles

NORTON SIMON MUSEUM



Miami

S. Salvado



3 LE DOSSIER

QUELQUES SCULPTURES CHAMES REMARQUABLES DANS LES MUSÉES AMÉRICAINS

1 RAPPEL DE L'HISTOIRE CHAME

2 LES STYLES ARTISTIQUES

4 3 LES SCULPTURES

Natasha EILENBERG et Robert L. BROWN

12 LE FEUILLETON

Aux monuments anciens des Kiams Troisième partie

Charles LEMIRE, revue par Jean-Michel BEURDELEY

14 PERDU DE VUE

Les Dvârapâla de My So'n E4

Marie-Christine DUFLOS

16 VIE DE L'ASSOCIATION

Rolf Stein : une grande figure de l'orientalisme

Isabelle PIGNON

17 BIBLIOGRAPHIE

Emmanuel GUILLON

18 LA FICHE

Commerce entre le Champa et le Japon au 17^e siècle - Histoire des manufac- tures de tissus chams au Japon -

Seiji MAEDA

20 Bulletin d'adhésion 2000

3 THE FOLDER

SOME REMARKABLE CHAM SCULPTURES IN AMERICAN MUSEUMS

1 A BRIEF SURVEY OF CHAM HISTORY

2 THE ART STYLES

4 3 THE SCULPTURES

Natasha EILENBERG and Robert L. BROWN

12 THE SERIAL

Aux monuments anciens des Kiams Third part

Charles LEMIRE, revised by Jean-Michel BEURDELEY

14 LOST

The Dvârapâla of My So'n E4

Marie-Christine DUFLOS

16 ASSOCIATION LIFE

Rolf Stein : a great figure of asiatic studies

Isabelle PIGNON

17 BIBLIOGRAPHY

Emmanuel GUILLON

18 THE CARD

Trade between Champa and Japan in 17th Century - History of the Cham striped Motif Fabrics in Japan -

Seiji MAEDA

20 Member ship form 2000



Société des Amis du Champa Ancien

SACHA

Société des Amis du Champa Ancien

Association déclarée conforme à la loi de 1901

30, rue Boissière - 75116 Paris

Tél. : 01 47 27 63 58 - Fax : 01 40 37 91 87 - Mél : guillon@club-internet.fr

CONSEIL D'ADMINISTRATION : *Président* : Emmanuel GUILLON, Chercheur associé au CNRS ; *Secrétaire* : Isabelle PIGNON ; *Secrétaire adjointe* : Marie-Christine DUFLOS ; *Trésorier* : Thierry PATURLE, Chef de département, Service Communication, D.G.A. ; *Conseiller* : Jean-Pierre DUCREST ; *Membres du Conseil* : Jean-Michel BEURDELEY, Expert en Art asiatique ; Françoise CHAPPUIS, Chargée de mission au Musée Guimet ; Hanh LUGUERN, Essayiste ; Marie-Sybille de VIENNE, Maître de conférence à l'INALCO (Paris) ; Jean-Pierre RAYNAUD, Association des amis du Musée Georges Labit, Toulouse.

Comité de Rédaction : Jean-Michel BEURDELEY, Marie-Christine DUFLOS, Hanh LUGUERN, Thierry PATURLE. *Directeur de Publication* : Emmanuel GUILLON ; *Maquette, réalisation* : Jean-Louis FOWLER ; *Imprimeur* : Presse-Pluriel - 19, rue Frédéric Lemaître - 75020 Paris.

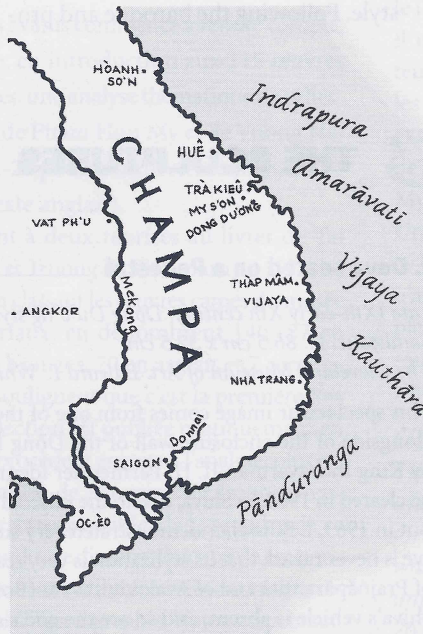
Photographies de la couverture : Carte de fond d'après l'Atlas géographique « Le grand livre du mois », © Bordas, Paris 1982 - Nandin de My So'n E 4, cliché : Véronique Crombé - Musées : source U.S.A., Metropolitan Museum of Art, cliché : Robert Hatfield Ellsworth, tous droits réservés.

SOME REMARKABLE CHAM SCULPTURES IN AMERICAN MUSEUMS

Natasha EILENBERG ¹ and Robert L. BROWN ²

1 A BRIEF SURVEY OF CHAM HISTORY

Champa, the ancient Indianized Kingdom located on the East coast of the Indochinese Peninsula, did not spread North beyond Hóanh Sô'n, nor was it a recipient of the Đông Sô'n culture. According to the reading of the Chinese texts by R. Stein (*Le lin yi*, Pékin 1947), a kingdom called Lin Yi was created at the end of the IInd century in the area of present-day Huê. It was apparently integrated into Champa in 605, before the reign of Vikrantavarman (653-ca 685). (Boisselier 1997 : 63). However, the name of Champa does not appear in the Chinese texts until the second part of IXth century. Champa may have been divided in Principalities, corresponding to the late Cham provinces : Amaravati, Vijaya, Kauthara and Panduranga (Boisselier 1963 a : 2). There were contacts with China (mainly tributes and embassies), with Cambodia (and with frequent raids and battles, but also dynastic alliances), and with Indonesia (expeditions from Java at the end of the VIIth), which show stylistic borrowings from the IX century. In 1000, after constant pressure from the Dai Viêt of the Lê dynasty, Indrapura, the old capital of the northern kingdom was moved further south to Vijaya. The XIth century was marked by constant attacks from the Dai Viêt armies and armadas. In 1177 King Jaya Indravarman IV captured Angkor. Shortly thereafter, Jayavarman VII, the new king of Cambodia, pursued the Chams, and conquered Vijaya in 1190. Champa remained a



Ancient Champa.

Cambodian province until 1220. This was the beginning of the long decline of Champa. In spite of unsuccessful and short-lived attempts to survive, in the course of the XIIIth and XIVth centuries, the country was weakened by endless skirmishes, and had also lost direct contact with India's culture and values. The sinicized Dai Viêt finally captured Vijaya in 1445. The final blow came in 1471, when the vietnamese King Lê Thành Tông attacked, took and razed Vijaya. This essentially ended the history of Indianized Champa.

2 THE ART STYLES

Cham art was born from the process of the Indianization of Southeast Asia, but it does not display some

of the exuberant postures so dear to Indian art, nor the static frontality of their Indianized neighbors, the Khmers. It has an identity of its own, and while some early pieces do tend to be frontal, considerable movement and motion are also depicted. Cham sculpture does not follow a progressive development, but makes abrupt changes and occasionally returns to earlier style. Also noteworthy is the preference for bas-reliefs and high reliefs as against full round sculpture.

The first artistic manifestation appeared at My S'ôn, a large area that played a considerable role in the religious life of the Chams, and gave its name to different chronological styles. The first one, named after the E 1 shrine, spans from the 2nd half of the VIIth century through the VIIIth. It shows great originality, and reflects Dvâravati, Indian, Indonesian and pre-angkorian relationships. In 875 a new dynasty was founded by King Indravarman II, to whom we owe the Buddhist Mahâyânist Đông Du'ông temple. It gave its name to a distinct, powerful and unmistakable style that lasted until the early Xth century. Sadly, this temple was destroyed in the Vietnam war. Early in the Xth century the emerging transitional Khu'ông My style, heralding the My S'ôn A 1 style, gave rise to the classical « Golden Age ». The originality of Đông Du'ông was then replaced by an Indian renaissance, and Javanese influences. It is marked by astonishing beauty and grace, harmo-

nious dance poses, and a remarkable rendition of animal life. Pedestals displaying a row of women's breasts, a feature unknown anywhere else, and still unexplained by art historians, made its first appearance in this style. The My So'n A 1 temple was also mostly destroyed in the late '60s. After the year 1000, when the capital was moved to

Vijaya, the art became more technical, and less creative. From the end of the Xth to the XIIth century, the Chành Lô transitional style was marked by a return to heavier features and stylistic simplification. The Thu Thiên group, which precedes the Thap Mâm style (Boisselier 1963 a : 304) is a part of the Chành Lô style. Following the baroque and pro-

lific Thap Mâm style which depicted extravagantly decorated human, animal and mythological beings until the end of the XIVth century, the small homogeneous Yang Mum style in which the legs tend to merge with the socle, continued until the abandonment of Vijaya in 1471. It was the swan song of Cham Indianized art.

3 THE SCULPTURES

1. Deva seated on a Pedestal

*Late IXth-early Xth century, Đông Du'o'ng style.
Sandstone. H. 86.5 cm x 37.5 cm.*

The Cleveland Museum of Art. Edward L. Whittmore Fund, 1935.147.

This spectacular image comes from one of the 9 *templions* (small single cell shrine) located alongside of the enclosure wall of the Đông Du'o'ng Buddhist monastery founded in 875 by King Indravarman II. H. Parmentier identified such images from the *templions*, which he cleared in 1902, as Shiva, due to the raised diamond shaped decoration on their foreheads. But in 1963, J. Boisselier demonstrated very successfully that in Cham art Shiva third frontal eye is never raised, that its stylization is very realistic, and that this *urnâ* is also seen on images of Prajñâpâramitâ and of Avalokiteshvara (Boisselier, 1963, b : 132-150). Moreover, Nandin, Shiva's vehicle is absent, and so are the god's attributes. The entire composition consists of a monolith carved fully in the round. The divinity sits in *râjalîlâsana* upon an architectural square pedestal whose two tiers are connected on all three visible sides by an oblong frame enclosing a *kîrtimukha* surrounded by foliage it disgorges or swallows. The torso is slender, and the posture conveys an impression of grandeur. The right hand seems to hook to the right knee ; the equally large left hand resting on the left thigh holds an unidentified object. Both legs are joined to the body in a most unrealistic fashion, but as is the case throughout the history of Cham three dimensional art, it seems that the sculptors have experienced problems not only with the proportion of the limbs, but with connecting them to the body, and with handling them in general. The arms will soon become long, and eventually the legs will tend to vanish altogether and become fused with the socle . The figure seems to be wearing a tightly fitting garment visible around the neck and below the right knee. The face is serene, and peculiar to the Đông Du'o'ng style are the voluminous eyebrows joined in a curve over the simply engraved, slightly bulging eyes, the massive moustache joining the upper lip

with the nose, the wide sideburns reaching down alongside the ears, and the enormous earlobes distended to accommodate a disc made up of stylized lotus petals. The *deva* wears a two-tiered jeweled *kîrtamukuta* backed by a halo made up of apparently large lotus petals. The chip at the lower part of the wide nose seems to be the only damage this statue has suffered, but it takes nothing away from the somewhat self-indulgent and lofty expression of this *deva*.

Ce deva assis en râjalîlâsana, traité en ronde-bosse, sur un piédestal carré, provient d'un des templions de l'enceinte I de Đông Du'o'ng (fondé en 875). Son inventeur, H. Parmentier, pensait qu'il s'agissait d'un Shiva, à cause du losange en relief du front. En 1963 J. Boisselier a montré qu'il ne pouvait s'agir d'un œil frontal. Alors que la main droite repose sur le genou droit, la gauche tient un objet non identifié. La coiffure est un kîrtamukuta orfévré, doublé d'une auréole formée de pétales. Le personnage semble porter un maillot, mais le traitement des jambes et des cuisses est disproportionné. Un éclat à la base du nez semble être le seul dégât infligé à cette image.



2. Head of Deva

Early part of the Xth century, Khu'o'ng My style.
Stone. 35 cm.

Museum of Fine Arts, Boston. Denman Ross Collection. 30.728.

The sculptures in the round and the bas-relief of the Khu'o'ng My transition style mostly come from the groups A and B of the My S'on site, group B apparently following immediately group A (Boisselier 1963 a : 155). None of the several damaged depictions of the seated *deva* were found *in situ*; only one was in full round, all the others were against a stele. We can only speculate that the stele of this one was in such poor condition that it was cut down to give it this more attractive, if unusual, appearance of a halo, unless it is an oversimplification of the lotus-shaped halo of a Đông Du'o'ng *deva*. What remains of the right earring indicates that it was made up of contiguous rings, a Javanese inspired innovation of group A (Boisselier 1963 a : 158). The coiffure, which is the evolution of previous styles that go back to the My So'n E 1 style (Boisselier 1963 a : Pl. I, b) has the third horizontal braid it acquired in group A, but the three vertical curls and the shape of the crown of hair immediately above the forehead are reminiscent of the hair style seen on the Lokeshvara from the My Du'c shrine, still close to the Đông Du'o'ng style (Boisselier 1963 a : Pl. I, f). As opposed to the smooth hairline of group B, the bracket-shaped hairline of this *deva* is typical of group A, but the beard surrounding the face points to group B (Boisselier 1963 a : 157-158). The features are of course much softer, and the smile more benevolent, but the strength and power this image conveys is also reminiscent of Đông Du'o'ng images. The artist who created this sculpture in the early part of the Xth century was certainly inspired by the features of earlier styles, but because it also shows elements of group A, this is where this sculpture should be placed. (Boisselier 1963 a : 164-165).

Cette sculpture comporte plusieurs éléments relevant du style de Khu'o'ng My. Cependant, la plupart des deva des sites de My So'n A et B étaient adossés à un chevet, et on peut se demander si celui-ci n'a pas été retaillé. Le pendant d'oreilles à anneaux jointifs, d'inspiration javanaise, est une innovation du groupe A de ce site. La coiffure suit une évolution qui remonte au style E1 (J. B. 1963 a : Pl. 1b) comprenant la troisième mèche horizontale du groupe A, alors que les trois boucles latérales et la forme de la couronne de cheveux rappellent le Lokiteshvara de My Du'c encore si proche de Đông Du'o'ng (J. B. 1963 a : Pl. 1f). En contraste de la ligne de cheveux du groupe B, la ligne en accolade de ce deva est typique du groupe A, alors que la barbe encadrant le visage est propre au groupe B (Boisselier, 1993 a : 157, 158). Des styles antérieurs ont certainement inspiré notre artiste, mais comme cette belle tête contient des éléments du groupe A, c'est là que nous devons la placer.



Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston.
Reproduced with permission. © 1999.
Museum of Fine Arts, Boston.
All rights reserved.

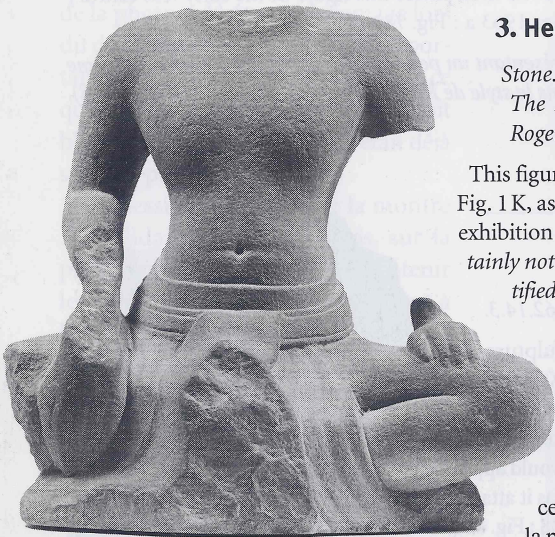
3. Headless Seated Male Figure

Stone. 22.2 cm.

The Metropolitan Museum of Art, New York, Samuel Eilenberg Collection, Purchase, Rogers Fund, 1987.

This figure was originally published in *Khmer Sculpture*, Asia House Gallery, New York, 1961, Fig. 1K, as « *Cambodian, probably from Tra Vinh, Early Khmer period, 7th-8th century* ». This exhibition was reviewed by J. Boisselier (Boisselier 1962 : 84-87), and on p. 85 he said « *it is certainly not Khmer, but Cham on account of the garment, and the Tra Vinh provenance is not justified* ». Lacking the stylistic clues which could have been provided by the head, no period can be safely attributed, but the prominent front drapery so dear to Cham sculptors, the left hand resting on the left thigh, and the right hand resting on the raised knee, are peculiar to Cham art (Boisselier 1963 a : Fig. 13, 88).

Cette image fit partie, en 1961, de l'exposition Khmer Sculpture, à l'Asia House Gallery à New York sous le titre Khmère de haute époque probablement de Tra Vinh. Mais dans sa revue de l'exposition J. Boisselier écrivait « [ce torse] n'était certainement pas khmer, mais cham, en raison de l'aspect très particulier du vêtement ; la provenance proposée Tra Vinh, n'est pas justifiée » (Boisselier 1962 : 84-87). En effet, le drapé frontal et la main droite sur le genou sont bien propres à l'art Cham.



4. Nandikêshvara or Dharmapâla

Early Xth century, Khu'o'ng My style.
Stone. H. 128.3 cm.

The Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of R.H. Ellsworth, Ltd., in honor of Douglas Dillon, 1987.

The stance of this male figure is that of a guardian. He holds Shiva's trident in the right hand, and the rosary is over his left wrist. A greatly weather-worn third eye also seems to have once been shown on his forehead. The drapery of the costume and the shape of the headgear place this statue in the early Xth century Khu'o'ng My style. But the personage is not as intimidating and menacing as a *dvârapâla* or gate guardian who would be brandishing a weapon, have fangs, and stand with spread out and bent legs, ready to assault. We believe that this image could represent Nandikeshvara, the guardian of the *kailâsa*, Shiva abode, who was metamorphosed to « the exact likeness of Shiva », and placed at the head of the *gana*. But when Shiva was incorporated into Buddhism, he became the guardian of the Law, and this image is also likely to represent Shiva as *dharmapâla*, or guardian of the Law. N.B. We wish to thank Professor Madeleine Giteau for her kindness in sending us the excerpt of a lecture given by J. Boisselier.

Ce personnage à l'œil frontal érodé, tient le trident et le rosaire de Shiva ; son vêtement et sa coiffure le placent dans le style de Khu'o'ng My. Cette image pourrait représenter Nandikêshvara, gardien du Kailâsa métamorphosé à l'image même de Shiva, ou bien Shiva lui-même, puisque dans le bouddhisme le dieu Shiva devient le gardien de la loi, soit dharmapâla.



5. Fierce Looking Male Figure

Metope (?).
Early Xth century, Khu'o'ng My style.
Sandstone. H. 45.9 cm, W. 48.3 cm, D. 14.6 cm.
Asian Art Museum of San Francisco. Loan from The Christensen Fund, BL 78S2.

This architectural fragment represents a fierce looking male figure flying while brandishing a sword. The bulging eyes, the protruding teeth and the frightening weapon depict a menacing warrior. The drapery of the garment with the shoulder cloth fluttering in the wind as he flies, places this figure in the early Xth century Khu'o'ng My style (Boisselier 1963 a : Fig. 78).

Fragment architectural représentant un personnage menaçant volant tenant une épée. Le vêtement le situe dans le style de Khu'o'ng My (Boisselier 1963 a, Fig. 78).

6. Head of Asura

Early Xth century, Khu'o'ng My style.
Stone with lacquer added later. H. 33 cm, W. 24.7 cm, D. 11.4 cm.
Los Angeles County Museum of Art, The Ernest Larsen Blank Memorial Fund, Frank, 62.14.3.

The fierce looking round and bulging eyes, and the exposed fangs identify this sculpture as the head of an *asura* or demon, and the shape of the headgear places it in the early Xth century Khu'o'ng My style. While this *asura* cannot be compared completely to the Đông Du'o'ng *Dharmapâla* (Boisselier 1963 a : Fig. 49), a certain *air de famille* tends to place this piece closer to the Đông Du'o'ng style. Given the position and the depth of this head seen in profile, it would appear that it belonged to a standing figure carved in relief, not to a free standing image, nor was it attached to architecture like another milder looking *asura* head. (Cham Sculpture, Hanoi, 1988 : Fig. 86).

Ce personnage masculin féroce aux yeux ronds et exorbités et aux crocs saillants, est un asura, voire un démon. Sa coiffure le place dans le style de Khu'o'ng My (début du Xe siècle), avec des rapprochements avec le style de Đông Du'o'ng.



7. Female Worshiper

Architectural fragment. Xth century, Trà Kiêu style.

Stone. H. ca. 55.9 cm, D ca. 53.3 cm.

The Cleveland Museum of Art. Gift of Robert H. Ellsworth. Ltd. 1990.34.

Because the back of this figure's head has no décoration, which suggests that it was only meant to be seen from the front, and given the shape of the fragment, it was probably fitted into the wall of a monument. The edged three-tiered headgear with a pattern of alternating petals of this figure, similar to the one worn by the female worshiper from the superstructures of Trà Kiêu (Boisselier 1963 a : Fig. 120), and the one in Fig. 8, unmistakably place this one in the Trà Kiêu style.

Cette orante devait être encastrée dans un mur et apparaître de face. La coiffure à triple rang de pétales alternés évoque les superstructures du style de Trà Kiêu.



8. Flying Female Worshiper

Architectural fragment. Xth century,

Trà Kiêu style.

Sandstone. H. 48.2 cm, W. 41.9 cm, D. 15.2 cm.

Asian Art Museum of San Francisco. The Avery Brundage Collection. B70S9.

This flying figure, seemingly inspired by the art of India, is shown bearing a flower, a gift in honor of a now-missing deity who was the focus of the sculpture. The features and the three-tiered headgear, similar to the one in Fig. 7, place this architectural fragment in the Xth century Trà Kiêu style.

Inspiré de l'Inde, ce personnage volant relevant du style de Trà Kiêu, et tient une fleur en offrande.



9. Shiva and Attendants

Tympanum. Xth century, Trà Kiêu style.

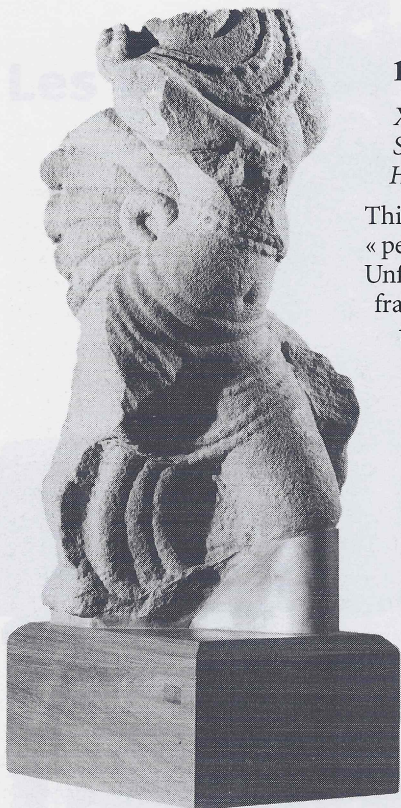
Stone. H. 59.6 cm, W. 99.8 cm.

The Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of Robert H. Ellsworth in memory of Phyllis E. Dillon, 1982.

Flanked by two female attendants, Shiva sits on his vehicle Nandin. Each of the three figures is supported by a full blown lotus. Two small males attendants are standing in the background, each under a *chatra*. While the weather-worn condition of this tympanum precludes a description of additional features, except to say that Shiva is holding a trident in his left hand, and what appears to be a rosary in his right hand, the three-tiered headgear places him in the Xth century Trà Kiêu style, the style of another relief showing a dancing Shiva that was once also flanked by two attendants. (Boisselier 1963 a : Fig 112).

Assis sur Nandin, ce Shiva, appartenant au style de Trà Kiêu, est flanqué de deux personnages féminins. A l'arrière-plan, deux personnages masculins plus petits sont sous des parasols. Les traits sont très érodés, seuls le trident et le rosaire sont identifiables.





10. Torso of a Dancing Figure

Xth century, Trà Kiêu style.

Stone. H. 40.6 cm.

Honolulu Academy of Arts. Purchase 1954 (HAA acc #1919.1).

This torso of a female dancer comes from the famous Trà Kiêu pedestal known as the « pedestal of the dancers » which must have originally been about 3 m wide and 1.15 m high. Unfortunately, it was found so broken that it could not be reconstructed. Nevertheless, each fragment, whether a head or a torso, has its importance in identifying the features, posture, garment, and jewelry of the figural style. J. Boisselier so admired the sway of a very similar torso from the pedestal, which has suffered almost identical breakage, that he published it (Boisselier 1963 a : Fig. 99), concluding that « *such mutilated torso of a dancer can be considered the masterpiece of Cham statuary* ».

Ce torse provient du piédestal de Trà Kiêu dit « aux danseuses ». L'ensemble devait mesurer 3 m sur 1 m 15, mais il n'a pu être reconstitué. Chaque fragment retrouvé a cependant son importance. J. Boisselier, en publiant un torse semblable écrivait (Boisselier 1963 a ; Fig. 99), « [un] tel torse mutilé de danseuse peut être considéré comme le chef-d'œuvre de la statuaire chame ».

11. Upright Lion

Metope from the base of a pedestal or of a monument. Xth century, Trà Kiêu style.

Beige sandstone. H. 76.2 cm.

The Cleveland Museum of Art. Leonard C. Hanna, Jr. Fund, 1982.146.

This highly stylized upright menacing lion, peculiar to the Trà Kiêu style, has bulging round eyes, a big open mouth showing the upper row of teeth, a tongue covering the lower teeth, and fangs. The short curling horns emerge from the far end of the arch of the eyebrows in decorative low-relief, a legacy from India, and also recalling the Đông Du'o'ng style. Facing the viewer, this spectacular lion stands in an upright aggressive posture, an essentially human-like figure with a lion's head, and half-human and half-animal raised front paws. Standing with the left leg slightly raised, it wears a tight fitting garment visible around the neck, at mid-arms, and below the knees. The circular lines across the chest, giving the impression of a breastplate, could be an unfinished mane (Boisselier 1963 a : 202), or a progressive stylization anticipating forthcoming styles (Guillon 1997 : 6). The tail is treated like the tail of a horse. All the Trà Kiêu lions were depicted with apparent genitals (Boisselier 1963 : 202) ; evidently this one has lost his in the course of the centuries.

Ce lion dressé, aux yeux ronds, exorbités, aux dents découvertes, qui nous fait face, est typique du style de Trà Kiêu. Les cornes, élément décoratif venu de l'Inde, prolongent les arcades sourcilières, et son plastron évoque peut-être une crinière inachevée. Le sexe, ordinairement apparent, a disparu.



12. Elephant

*Metope (?) from the base of a pedestal or of a monument.
Xth century, Trà Kiêu style.
Beige sandstone. 58 cm x 49 cm.
The Cleveland Museum of Art. J.H. Wade Fund, 82.10.*

Like the upright lions (Fig. 11), the Trà Kiêu elephants are not free standing but are carved in bas-relief around a base of a pedestal or monument. But as opposed to the more stylized lions, it seems that the Trà Kiêu sculptors took great pain to represent elephants realistically in posture and anatomy (Boisselier 1962 a : 201). This unmistakable Trà Kiêu elephant, seen in profile with the head facing the viewer, is remarkably life like, and the trunk thrown to the right is not without humor. Also true to the style is the slightly raised front foot. The only damage this elephant seems to have sustained is the loss of the tusks which appear to have been either broken off or sawed off. This is also the case of all the other Trà Kiêu elephants we had occasion to see, which is understandable in view of their fragility. It should also be noted that Asian female elephants have no tusks. For additional examples cf *Cham Sculpture*, Hanoi, 1988, Figs. 128-131.

Les éléphants du style de Trà Kiêu, à l'anatomie et l'attitude très réalistes, étaient sculptés sur la base d'un piédestal ou d'un monument. Celui-ci, tête face au spectateur, la trompe rejetée de côté, ne manque pas d'humour. Il ne possède pas de défenses, comme la plupart des éléphants du style.



13. Worshipping Female Figure

*Architectural element. Late XIth-early XIIth century, Chàn Lô style, Thu Thiên group.
Brown sandstone. H. 57.2 cm, W. 34.3 cm, D. 31.1 cm.
Asian Art Museum of San Francisco BL77S2. Loan from The Christensen Fund.*

The Thu Thiên group, which belongs to the Chàn Lô style, was named after a presumably Buddhist temple, now destroyed, where inside the shrine the reredos displayed ten female worshipers with only the upper part of their bodies jutting out of the wall. (Boisselier 1962 a : 276 and Fig. 188). This was apparently an emulation of the composition seen in the *vihâra* of the late IXth century Đông Du'o'ng temple (Boisselier 1963 a : Fig. 55), which must have inspired the Cham artists who created the Thu Thiên monument some two centuries later. A very similar image is housed in the Art Institute of Chicago, but unfortunately, we were unable to secure the illustration in time for publication. Cf *A Collecting Odyssey, Indian and Southeast Asian from the James and Marilyn Alsdorf Collection*, Thames and Hudson, London, 1997 : 209, cat. n° 277.

Le groupe de Thu Thiên qui fait partie du style de Chàn Lô, tient son nom d'un temple de ce site, présumé bouddhiste et maintenant détruit, dont la composition du retable qui arborait dix orants, semble avoir été inspirée par le vihara de Đông Du'o'ng (Boisselier 1963 a : 276, Fig. 188 et Fig. 55). Une image très similaire se trouve à l'Art Institute of Chicago.



14. Tympanum Decoration with Standing Female Figure

Late XIth - early XIIth century, Chàn Lô style, Thu Thien group
Brown sandstone. H. 71.1 cm W. 34.3 cm, D. 20.3 cm
Asian Art Museum of San Francisco Loan from the Christensen Fund, BL 77S3.

The Chàn Lô coiffure is a stylization of the Trà Kiêu fashion where the inner row of petals was held by a ribbon. In the Thu Thiên group, this becomes even more mechanical, and the features harder in anticipation of the Thap Mâm style. The stance and the drapery of the garment of this image also point to tympanum figures of the Thu Thiên group of the Chàn Lô style.

La coiffure du style de Chàn Lô est la stylisation de celle de Trà Kiêu où un rang intérieur de pétales était retenu par un ruban. Ici cette composition est plus mécanique, et les traits ont durci. La pose du personnage et le drapé du vêtement évoquent ceux d'un tympanum du groupe de Thu Thiên.



15. Tympanum Decoration with Standing Female Figure

Late XIth-early XII century Chàn Lô style,
Thu Thiên group.
Sandstone. H. 71.1 cm, W. 33.7 cm, D. 22.9 cm.
Norton Simon Art Foundation, Pasadena,
CA, M. 1977. 20 b. S.

The similarity of features, posture, headgear treatment, and the size of this female standing figure and one in Fig. 14, suggest that they may have been counterparts on a monument from the Thu Thiên group of the Chàn Lô style.

La similarité de poses, de traits et de coiffures, ainsi que la taille de ce personnage, nous on fait penser que cette image allait probablement de pair avec celle de la Fig. 14.



16. Makara Disgorging a Warrior

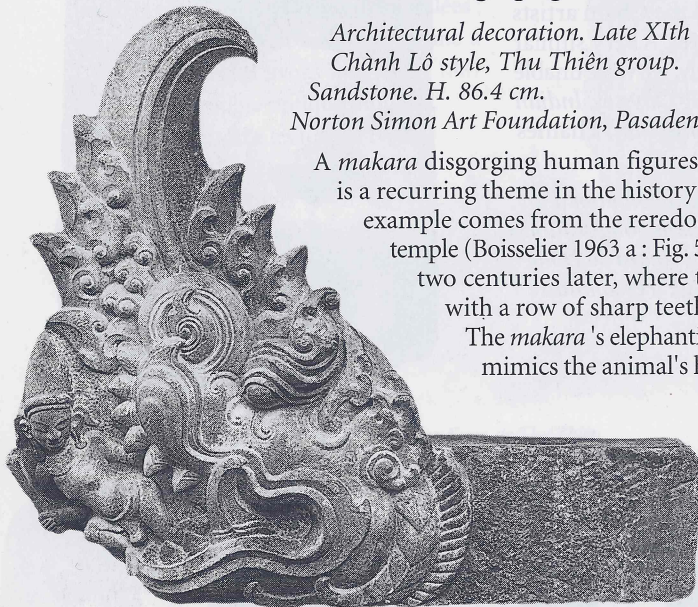
Architectural decoration. Late XIth - early XIIth century
Chàn Lô style, Thu Thiên group.
Sandstone. H. 86.4 cm.
Norton Simon Art Foundation, Pasadena, CA, M1977. 20 a. S.

A makara disgorging human figures, frequently a warrior, is a recurring theme in the history of Cham art. An early example comes from the reredos of the Đông Du'o'ng temple (Boisselier 1963 a : Fig. 56). We find it here some

two centuries later, where the makara head accentuates the pointed and spiky features, with a row of sharp teeth continued by a row of similarly shaped foliage decorations.

The makara's elephantine nose has been made into a towering curved spike that exactly mimics the animal's huge fangs. The drapery of the garment and the pointed headgear of the warrior brandishing a weapon, place the composition in the Thu Thiên group of the Chàn Lô style.

Un makara crachant un petit personnage est un thème fréquent dans l'art du Champa. Celui-ci possède des traits aigus et hérissés, des dents acérées et un nez éléphantinesque. Le drapé du vêtement, la coiffure en pointe et l'arme de ce guerrier le situent dans ce groupe.



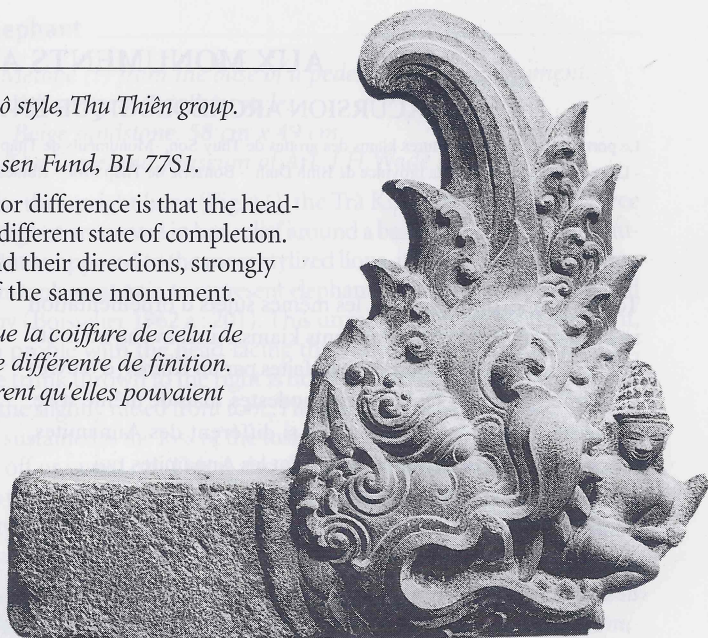
17. Makara Disgoring a Warrior

Architectural decoration. Late XIth - early XIIth century Chàm Lô style, Thu Thiên group. Brown sandstone. H. 94 cm, W. 100.3 cm x 19.7 cm.

Asian Art Museum of San Francisco Loan from The Christensen Fund, BL 77S1.

This makara resembles very much the one in Fig. 16. The major difference is that the head-gear of the warrior in Fig. 16 is smooth, which may be due to a different state of completion. But the similarities between the two sculptures, their sizes, and their directions, strongly suggest that they may have been placed at opposite ends of the same monument.

La principale différence entre ce makara et le précédent est que la coiffure de celui de la Fig. 16 est lisse, ce qui pourrait s'expliquer par une phase différente de finition. Cependant leur ressemblance et leur direction inversée suggèrent qu'elles pouvaient être placées aux deux extrémités d'un monument du groupe de Thu Thiên.



18. Shiva seated on Nandin

Ca end of XIVth - early XVth century, style of, or related to, Yang Mum.

Stone, H. 55 cm.

Museum of Fine Arts, Boston 1986. 331 - Charles Bain Hoyt Fund.

We have mentioned earlier that in the late period of Cham art, the legs tend to vanish and become blended with the socle, and the Museum of Fine Arts, Boston, has a very interesting sculpture illustrating this form. Unfortunately, we were unable to secure a photograph in time for publication, but Joan Cummins, Assistant Curator, was kind enough to provide us with a snapshot for the purpose of documenting this piece. A very similar image of Shiva is housed in the Musée Guimet in Paris, which J. Boisselier called « very close » to yet another Shiva of the Yang Mum style (Boisselier 1963 a : 366-367, and Fig. 237). But the Paris and the Boston Shivas are seated against a stele, holding a long handled trident in the right hand, and a long-handled sword in the left hand, in an almost Pharaoh-like fashion. The features of both images are very similar, and a voluminous front drapery starting at the waist ends in a curl. The major difference is that the legs of the Musée Guimet piece are strangely tucked under, so as to almost become a socle, whereas here, an awkward looking and squatting (?) Nandin is placed horizontally in front of the seated god whose large thighs occupy Nandin's back from the neck to the tail, and whose short calves dangle in front. At first glance, the Boston image gives the impression that the upper part of Shiva's body grows out of Nandin, which becomes his socle, in the same fashion that the divinities from the Po Romé sanctuary will later emerge from theirs.

Très similaire à l'image du Musée Guimet (Boisselier 1963 a : Fig. 237), le Shiva du Musée de Boston, assis sur Nandin, semble émerger de sa monture, devenue son socle, comme le feront plus tard les divinités du sanctuaire de Po Romé. Malheureusement nous n'avons pu obtenir de photos à temps.

Bibliography

Boisselier, Jean

1956 « Arts du Champa et du Cambodge Préangkorien, la date de My So'n E1 », *Artibus Asiae*, XIX, 1, Ascona, 1956 : 197-212.

1962 *Artibus Asiae*, XXV, Ascona, 1962 : 84-87.

1963 a - « La statuette du Champa, recherche sur les cultes et l'iconographie. EFEO, LIV, Paris, 1963.

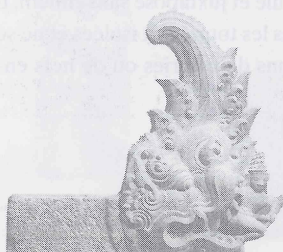
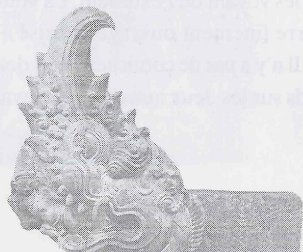
1963 b - « Les sculptures de Đông Du'o'ng du Musée Rietberg de Zurich », *Artibus Asiae*, XXVI, 2, Ascona, 1963 : 132-150.

1988 *Cham Sculpture Album. Social Sciences Publications, Hanoi 1988.*

1997 « L'art du Campa », *Le Musée de Sculpture de Đà Nẵng*, Éd. de l'AFAO, Paris, 1997.

Remerciements
à Régine Reynolds-Cornell
pour avoir bien voulu relire
les légendes en français,
and to Mary Whitehead
for her rendering of the map.

¹ Independent Scholar in Southeast Asian Art. ² Ph. D., Professor of Indian and Southeast Asian Art at U.C.L.A., California.



AUX MONUMENTS ANCIENS DES KIAMS

(EXCURSION ARCHÉOLOGIQUE EN ANNAM) PAR M. CHARLES LEMIRE.

Le port de Tourane. - Sculptures kiams des grottes de Thuy Son. - Monuments de Thap Binh. - Ruines importantes à Trakêu. - Monuments kiams d'Andon et de Kuong My. - Les nombreuses tours de la province de Binh Dinh. - Bonzerie de Thap Moi. - Ruines à Hué. - Les inscriptions de Chua Nghé. - Mesures à prendre pour leur conservation.

Toutes proportions gardées, les mêmes sujets d'ornementation se retrouvent dans les monuments kiams. Aussi avons-nous été amené à appliquer les descriptions faites par un Khmer, d'œuvres plus grandioses, aux œuvres plus modestes, mais de même style, édifiées en Annam par un peuple si différent des Annamites. Ce peuple Kiam occupait le pays avant les Annamites, qui se sont substitués à lui par droit de conquête. Le royaume des Kiams était compris entre Coabang au Tonkin et Baria, frontière de la Cochinchine, dès les premiers siècles de notre ère.

Ils sont les uns mahométans, les autres brahmanistes et bouddhistes tout à la fois. Ils connaissent l'existence de La Mecque et ont une mosquée.

Ils pratiquent un mélange de rites brahmaniques et bouddhiques. Ainsi, ils n'ont pas de bœufs. Ils ont une sorte de vénération craintive et religieuse pour les animaux qui doivent les porter dans l'autre monde. C'est une tradition hindoue.

Les monuments kiams de l'Annam sont principalement des tours carrées, rectangulaires ou octogonales. Elles sont ordinairement réunies par trois, en souvenir de la trimourti brahmanique. Les unes sont sur les hauteurs, d'autres à l'entrée des vallées ; mais des signaux sont visibles de l'une à l'autre, et nous les avons utilisés en 1887 pour la télégraphie optique militaire.

Nous avons visité les tours d'Ivoire et de Thu Tien, les Tours d'Argent (*Bang It*), Les Tours d'Or (*Troc Loc* et *Go Sat*), les Tours de Cuivre (*Canh Tien*), celle de Binh Lam et celles de Qui Nhon.

Elles sont à la fois en granit, en grès et en briques rouges. Le principe d'architecture est le même qu'au Cambodge : c'est le monolithe taillé et juxtaposé sans ciment. L'ornementation est la même ; mais les tours sont isolées et ne sont pas superposées aux intersections de galeries ou de nefs en forme de croix comme à Angkor.

Comment ces énormes blocs de grès furent-ils amenés ? On l'ignore. Comment a-t-on pu les élever pour les mettre en place ? elles ne portent que des groupes de trous de trois centimètres de profondeur. Cette pratique, qui est générale dans ces monuments

comme dans ceux du Cambodge, ne pouvait, malgré ce que disent les habitants, avoir pour but de relier les pierres par des crampons de fer et encore moins de recouvrir l'édifice d'un placage métallique ou autre. M. de Lagrée, décrivant les carrières des mêmes pierres au Cambodge, dit qu'aucune pierre ne présentait dans les carrières la trace de trous.

Ceux-ci ne servaient donc pas au transport, mais à l'élévation des blocs et à leur mise en place, qu'on s'aidât de griffes, de leviers ou d'instruments qu'on ignore.

Il y avait autrefois trois tours à Qui Nhon. Les débris sculptés de l'une ont servi aux soubassements des colonnes de l'ancien magasin royal. Les deux tours qui subsistent encore se voient de loin. Leurs parois sont tapissées de verdure, et des arbustes croissent sur leurs dômes dégradés.

Et de fait, les tours kiams situées sur les collines servirent en 1887 et 1888 à notre lutte contre les rebelles. On installa à l'intérieur des postes franco-annamites et à l'extérieur un télégraphe optique.

Ces tours sont à ciel ouvert, ce dont on ne se douterait pas en les voyant de l'extérieur. La voûte a dû s'écrouler. Un socle en pierre finement ouvragé et brisé a dû supporter une grande statue. Il n'y a pas de corniches ; mais des trous carrés sur deux faces, et ronds sur les deux autres faces, devaient recevoir des traverses



Tour Kiam de Thu Thiên.



Brahma, Ganeça, Vichnou.

en bois supportant un plafond, en bois sculpté. Les portes de bois étaient à deux battants, massives et encastrées dans des crapaudines pratiquées dans les monolithes de grès de 1 m. 60 formant encadrement.

Chacune de ces tours n'a qu'une porte carrée, s'ouvrant au soleil levant. Le peuple n'y entrait donc pas. Sur chacune des trois autres faces font saillie de fausses portes avec un tympan de fronton. Elles sont pleines, et leur quadruple ogive est encadrée de quatre rampes concentriques de moulures de feuillage.

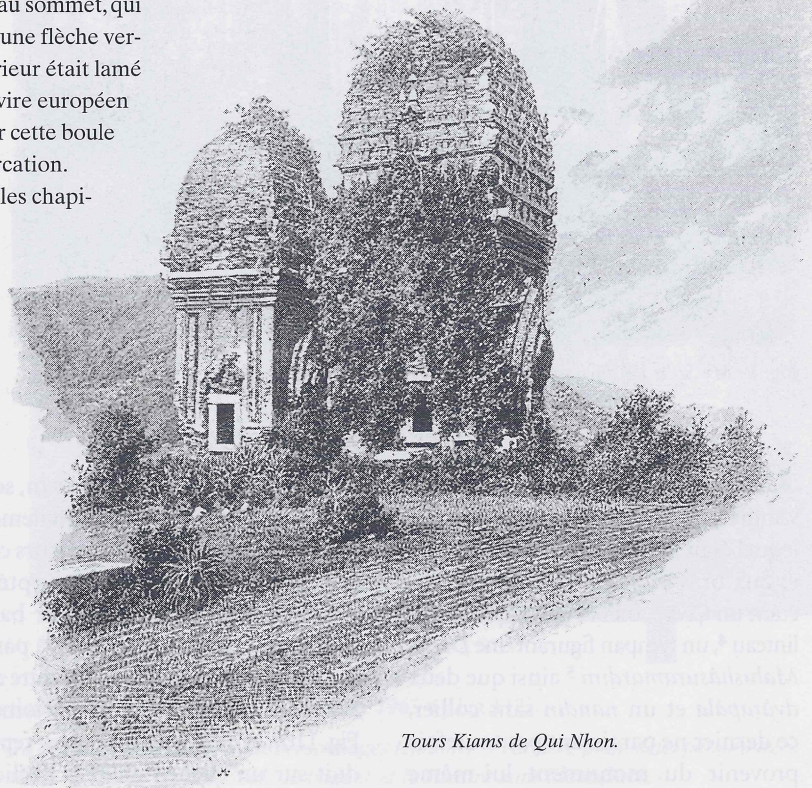
La tour du nord a 7 m. 60 de côté et 4 mètres sur chaque face intérieure. Huit étages, répartis du fût des colonnes jusqu'au sommet, forment un dôme à base carrée de 25 mètres de hauteur et rappellent les huit parts des ossements du Bouddha qu'on renferma dans huit urnes pour être placées dans les tours à huit étages. Sur chaque face, les briques imitent cinq hautes colonnes carrées, au-dessus desquelles s'étagent les pierres de grès, se rapprochant par assises horizontales pour former dôme jusqu'au sommet, qui se terminait, suivant la tradition, par une boule et une flèche verticale dorées. Les vieillards rapportent que l'intérieur était lamé d'or, et qu'il y a deux cent ans, l'équipage d'un navire européen qui avait déjà visité la côte et le port, revint enlever cette boule et les ornements et les emporta dans une embarcation.

Ce qu'il y a de curieux, c'est que les socles et les chapiteaux des colonnes, qu'ils soient en pierre ou en briques, rappellent à s'y méprendre le mode grec des plus beaux temps : c'est le même dessin général, ce sont les mêmes moulures, les mêmes ornements travaillés avec une perfection presque égale. Le linteau qui relie les colonnes offre une série de danseurs des deux sexes, à la façon cambodgienne, les jambes écartées, les bras en l'air. Le long des encadrements se déroulent des serpents nagas à tête humaine et à deux bras. Ces serpents, nous les retrouvons à l'origine de toutes les cosmogonies comme les ennemis du genre humain, mais soumis aux divinités supérieures. Les étages, ou plutôt les huit bandes doubles de pierres en saillie, forment le couronnement de ces édifices. Le milieu de chacune des bandes est occupé par un

personnage, dieu ou roi, portant le sceptre ou l'épée. Des lions à crinière sont accroupis à ses côtés, le regardant, ainsi que des griffons à la queue en panache et des femmes tenant une tige de lotus. Dans les bandes supérieures, la figure du milieu est flanquée de petites niches ogivales symétriques qui vont en diminuant de grandeur à chaque étage. Aux angles se détachent les kruts ou garoudas. Ces êtres fantastiques ont le buste, les jambes et les bras d'une femme, une tête et un bec de chouette, ou de chien couronné, des griffes et des ailes par lesquelles ils se rattachent aux murs, comme les gargouilles de nos anciens édifices. Le garouda est la monture dont se sert Vichnou pour traverser les airs. On le voit, dans la première bande, à cheval sur le cou d'un de ces animaux, qui sont les ennemis des nagas, rappelant ainsi les combats des bons et des mauvais anges.

Les nagas ou serpents à tête de monstre résident sous les rochers servant de base à la montagne (Méru), et dans les eaux qui l'entourent. Ils sont les protecteurs de Bouddha et terribles pour les pauvres humains. Les *yaks* occupent une place intermédiaire entre les démons et les anges. Ils gardent le deuxième ciel, où ils se livrent avec des femmes à des chants et des danses ; mais ils peuvent changer de forme et venir errer sur la terre et les eaux.

¹ *Ou Chams, Tjams, ou Tsiampoïs.*



Tours Kiams de Qui Nhon.

Les Dvârapâla de My So'n E 4

Marie-Christine DUFLOS¹

Le sanctuaire E 4 du cirque de My So'n était au début du siècle un des rares monuments du groupe à peu près conservé

13.18-301 ; Stern 1942 : Pl. 61 a ; Boisselier 1963 ; Fig. 148). Dans la notice de la photo, Ph. Stern indique⁶ que la pièce est conservée au Musée de Tourane, mais il ne figure plus actuellement dans ses collections.

Le dessin (Fig. 2) et la photo (Fig. 3) présentent le *dvârapâla* cassé à divers endroits : mollet gauche, ventre et bras droit avec un manque important entre le nombril et la poitrine et un autre

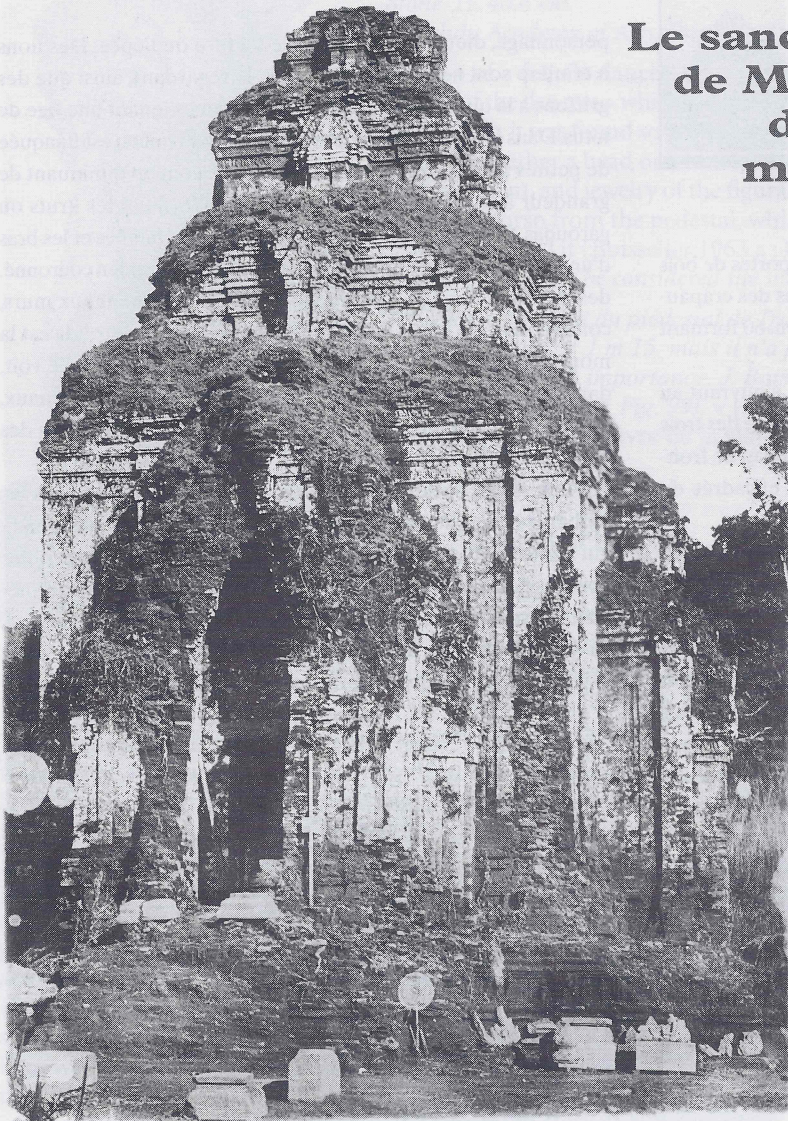


Fig. 1 : My So'n E4, face ouest, cliché EFEO.

H. Parmentier décrit un certain nombre de sculptures qui en proviennent². Ce sont un piédestal, sur lequel était la statue de culte, acéphale et aux bras cassés, identifiée comme étant un Çiva³, un bas-relief qualifié de linteau⁴, un tympan figurant une *Durga Mahishâsuramardini*⁵ ainsi que deux *dvârapâla* et un *nandin* sans collier, ce dernier ne paraissant pas toutefois provenir du monument lui-même

(p. 2 de cette Lettre).

Les *dvârapâla*, mesurant 1,80 m, sont debout dans une position parfaitement statique. Leurs gestes comme leurs costumes sont symétriques (excepté le cordon brahmanique qui leur barre la poitrine dans le même sens à partir de l'épaule droite). Seul l'un d'entre eux a été dessiné par H. Parmentier (tome 2, Fig. 110), et c'est le même qui est reproduit sur un cliché de l'EFEO (cliché



Fig. 2 : Dvârapâla de E 4 d'après Parmentier, 1918.

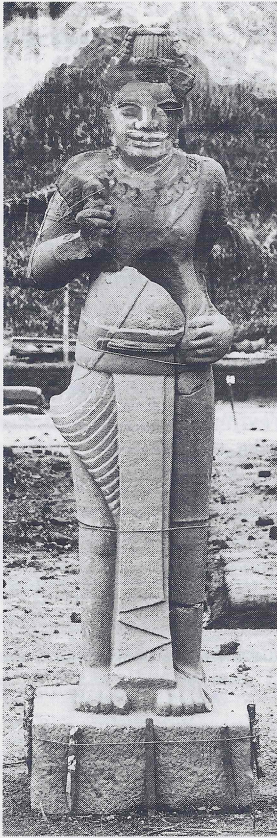


Fig. 3 : Dvârapâla d'après Boisselier, 1963.

au niveau du poignet droit, bras gauche manquant. Malheureusement le négatif de la photo a dû être endommagé lors du développement et une tache importante apparaît à la hauteur de la tête ce qui rend difficile de préciser si elle faisait bloc avec le torse, ou si elle en était déjà séparée par une cassure.

Le dessin de Parmentier la montre solidaire du torse, mabis, sur la photo, trois liens paraissent maintenir les morceaux en place, l'un passant à la hauteur des yeux, l'autre au dessus de la moustache, le troisième placé en diagonale entre la base du cou à gauche et la cassure du bras droit. A ce niveau les manques sont : une partie de la coiffure, l'oreille et la boucle d'oreille du côté gauche, une partie de la coiffure et l'oreille droite, l'œil droit, la partie avant de la coiffure qui au dessus du front devait être débordante.

La photo publiée par Ph. Stern puis par J. Boisselier a été retouchée. Elle fait apparaître les yeux fermés alors qu'ils sont ouverts, et escamote la boucle d'oreille droite assez massive qui figure sur le dessin et que l'on devine encore sur la photo de l'EFEO, sans pouvoir en distinguer les détails. Un dernier point, H. Parmentier parle de l'air débonnaire (« *bonasse* ») des *dvârapâla*, malgré la présence de crocs. En fait, au lieu de dents, il faut plutôt voir une moustache au dessus de la lèvre supérieure.

Le second *dvârapâla* (Fig. 4) est toujours sur le site (de même que le Nandin), dressé en plein air non loin des restes de E 6. Une érosion importante des détails de son costume et de ses parures résulte sans doute de son exposition en plein air pendant des décennies. Acéphale (aucun auteur ne signale que la tête manquait à l'origine), il porte un sampot dont le pan central, maintenu par une ceinture en tissu, descend jusqu'à ses pieds, la poche plissée en V est plaquée sur sa cuisse gauche. Sa main gauche fermée sur un objet indéterminé (une arme ?) est ramenée sur sa poitrine, mais le bras est cassé de



Fig. 4 : Pendant du Dvârapâla, encore in situ, cliché Véronique Crombé.

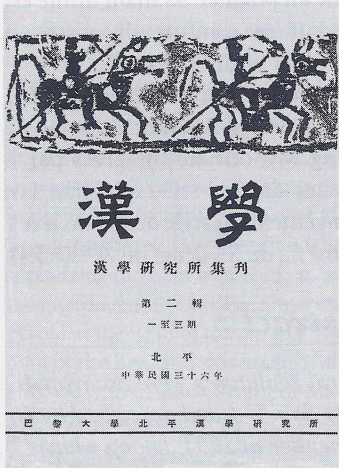
l'épaule au poignet. Sa main droite est posée sur sa ceinture. Il porte un large collier et un brassard.

Ces œuvres, qui présentent certains archaïsmes relevant du style de Khuong My, ont été intégrées par J. Boisselier dans le style de Chan Lô, prolongement du style de My So'n A 1 (extrême fin du X^e, début du XI^e siècles).

Abstract :

Several sculptures were excavated at My So'n E 4 and described by H. Parmentier in 1904 among which were two dvârapâla. A drawing and a photo of one of them only exist. Unfortunately the photo was damaged during processing and the reading of the face is difficult. We assume that the eyes were open and that it had goodnatured face with a moustache but no fangs. Much broken is the dvârapâla which was brought to the Đà Nang Museum at unknown date and is now missing. The other statue, headless, is still at the My So'n site in the open, near E 6. The two statues were symmetrical except for the brahmanical thread. J. Boisselier places them in the Chanh Lô style (end of Xth - beginning of the XIth centuries).

- ¹ Conférencière des Musées nationaux attachée au Musée Guimet.
- ² H. Parmentier, « Les monuments du cirque de My So'n », BEFEO, 1904 : 875-876. Texte repris dans l'Inventaire..., tome 1 : 416-419.
- ³ H. Parmentier, Inventaire..., tome 2 : Fig.103, p. 397-398, J. Boisselier 1963 : Pl. 149, p. 212 ; le lieu actuel de conservation est inconnu.
- ⁴ Déposé au Musée de l'École à Saïgon en 1901 sous le n° S 14, il est transféré au Musée de Tourane (Đà Nang) en 1918, et s'y trouve toujours sous le n° 45.8. Catalogue du Musée de Đà Nang : Fig. 128-129-130, p. 146-147.
- ⁵ Déposé au Musée de l'École à Saïgon dès 1901 sous le n° S 10, pour être transféré à Tourane à une date indéterminée. Voir J. Boisselier, 1963 : Fig. 150, p. 212-213. Son lieu de conservation actuel est inconnu.
- ⁶ Ph. Stern, « L'art du Champa et son évolution », Toulouse 1942 : 120.



D'après le Bulletin du centre d'études sinologiques de Pékin, II, Pékin, 1947.

LE LIN-YI 林邑
SA LOCALISATION, SA CONTRIBUTION
A LA FORMATION DU CHAMPA ET SES LIENS
AVEC LA CHINE
par
R. A. STEIN

Disparition de Rolf Stein

Isabelle PIGNON¹

Rolf Stein vient de mourir à l'âge de 88 ans (le 9 octobre 1999). Ce fut un des plus éminents spécialistes des religions chinoises et du Tibet. Il se consacra également à l'étude du bouddhisme tantrique sino-japonais et zen. L'analyse de sources chinoises antiques lui permit de rédiger une étude du Lin-Yi (*Bulletin du centre d'études sinologiques de Pékin*, II, Pékin, 1947) complétant l'histoire - si lacunaire - du Campa. A ce sujet, Paul Demiéville écrivait en 1951 dans la revue *T'oung Pao* : « ... C'est surtout par sa méthode qu'il réussit souvent à renouveler l'exégèse de documents déjà connus... R. Stein se tient à l'affût des éléments légendaires et folkloriques que peuvent receler les textes historiques. Ses remarques sur les incidences cosmologiques des noms de Je-nan, [au sud du soleil] et de Pi-king [l'ombre contiguë] (au gnomon) - ce dernier donné à la préfecture la plus septentrionale de la commanderie du Je-nan, parce qu'à certains jours de

l'année, l'ombre de midi s'y confondait avec le gnomon - jouent un rôle essentiel dans sa localisation de K'iu-sou, et partant, de tous les sites du Je-nan. Corroborée par d'autres arguments d'ordre linguistique, ethnographique et surtout topographique, cette localisation emporte la conviction... ».

Les dernières recherches de ce grand orientaliste furent consacrées aux religions d'extrême-orient (*Tibetica antiqua*, EFEO, 1983-1992).

Rolf Stein passed away at the age of 88 (October 9th, 1999) He was recognized as one of the most knowledgeable experts of the religion of China and Tibet. He studied the old chinese texts and wrote an analysis about Lin Yi bringing precious information about the story of Campa, wich formely was little known.

¹ Doctorante, titulaire d'un DEA sur le site de My So'n.

Symposium

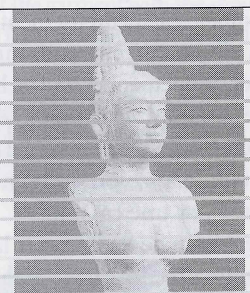
Les 2 et 3 août 1999, la Fondation James H. W. Thompson organisait à l'hôtel Shangri-La de Bangkok un symposium très suivi sur « *Les textiles de l'Asie du Sud-Est au fil des temps* ». Trois communications (sur douze) ont été consacrées au tissage cham par nos collaborateurs (B. Dupaigne, E. Guillon, G. Moussay).

The 2nd and 3rd August 1999, the James H. W. Thompson Foundation held a symposium on « Southeast Asian Textiles through the thread of time » at the Shangri-La Hotel, Bangkok, Thailand. Three of our contributors have read a paper on cham textile, B. Dupaigne, E. Guillon, G. Moussay.

Archives

A l'invitation de la SACHA, notre correspondante au Musée de Đà Nang, Tran Thi Thuy Diem, est venue en juillet-août 1999 à Paris et à Aix-en-Provence étudier les archives qui concernent le Champa ancien.

At SACHA's invitation, our correspondent at Đà Nang Museum, Tran Thi Thuy Diem have come to Paris and Aix-en-Provence in July and August 1999 to study the archives concerning ancient Champa.



Errata

Un erreur de date s'est glissée dans la précédente Lettre de la SACHA (*Lettre n° 5*), p. 3, ligne 4 : à la place de (1847-1963), il fallait lire (1897-1963).

In the Lettre n° 5, p. 3, line 4, instead of (1847-1963), read (1897-1963).

Emmanuel GUILLOU¹

Champa Collection, Viet Nam Historical Museum, Ho Chi Minh City, 1994 (suite du compte-rendu de la Lettre n° 4)



Tête de Shiva, grès gris, 15,5 cm, IX-X^e siècle, d'après Champa Collection.

Le catalogue, bilingue (viêtnamien-anglais), de la collection Cam du Musée d'Histoire du Viêt Nam d'Ho Chi Minh Ville, dont nous avons commencé à rendre compte, comporte, en introduction aux 115 œuvres reproduites, une analyse thématique de celles-ci, signée de Pham Huu My et de Vuong Hai Yen (p. 21-27 pour le texte vietnamien, 28-34 pour le texte anglais).

Se référant à deux reprises au livret de Tai Van Kiem et Truong Ba Phat, paru en 1974, les auteurs, en classant les œuvres venues du musée par matériaux, en dénombrent 140 (87 en pierre, 26 bronzes, 20 en argent et 7 céramiques), et soulignent que c'est la première fois que la collection est publiée pratiquement en entier. Ils procèdent ensuite à l'analyse, plus ou moins détaillée, de 28 œuvres ou groupe d'œuvres. Il n'est pas possible, dans le cadre de ce compte-rendu, de discuter chacune de ces notices, qui ne font malheureusement que rarement appel à l'iconographie. Notons cependant que le premier dieu de la frise « au neuf dieux » de Trà Kiêu ne peut être que Surya, et non Usa, le second étant Candra, etc. Par ailleurs le rôle du pouvoir politique dans les choix mythologiques du Champa (par exemple pour les représentations de Shiva, Fig. 3-5) seraient plus à chercher dans les inscriptions que dans la statuaire, nous semble-t-il. Quant à la Devi de Huong Que, que la SACHA a pris pour emblème, rien ne permet de dire qu'il s'agit d'une Mahishâsuramardini, ni qu'elle puisse représenter l'épouse d'Indravarman II. Pour

le Bouddha de bronze de Đông Du'ong (Fig. 90), maintes fois étudié, il ne saurait être de facture locale, et ne peut être daté qu'entre le IV^e et le VI^e siècles (et non le IX^e). Par ailleurs il ne semble pas qu'il y ait des pièces douteuses, et certaines sculptures figurent parmi les chefs-d'œuvre de l'art cam, comme, par exemple, outre les 2 dernières citées, la série de danseurs (n° 36 à 40), le Vishnu de Kuong My (n° 6), ou l'orant de Trà Kiêu (n° 20). Un certain nombre des pièces figurées dans ce beau catalogue était connu, (quoiqu'elles n'aient pas été toutes étudiées, comme par exemple la très belle tête de Bouddha, n° 92) mais souvent difficile à trouver. Aussi on ne peut que féliciter les auteurs de ce livre de les voir réunies.

(This is the second part of a book review) The bilingual (vietnamese - english) catalog of the Cham collection of the Viet Nam Historical Museum of Ho Chi Minh City shows with 115 beautiful coloured pictures the most important of it. It contains 87 works in stone, 26 in bronze, 20 in silver, and 7 in ceramics (of which 6 enter in the Museum after 1988). It is the first time that almost all the collection is published in the same book. The authors, Pham Huu My and Vuong Hai Yen, have made a short study of 28 items, not always from an iconographic point of view. Nevertheless one can find, together for the first time, those artefacts, some being masterpieces of Asian art, sometimes very well known, sometimes yet to be studied.

¹ Chercheur associé au CNRS.

Le Xuan Diem & Vu Kim Loc, Co Vat Champa - Artefacts of Champa, National Culture Publishing House, 1996, 155 p., 75 ill. en couleur.

Un beau livre, paru à la fin de 1996, publie et analyse la collection privée du saïgonnais Vu Kim Loc. Celle-ci comporte une centaine de pièces, principalement d'or et d'argent

dont quelques œuvres inscrites (vase et bol en argent), ainsi que des petits bronzes (dont une triple tête de *nâga* khmère), des bracelets, des perles de verre. Une belle collection !

The private collection of Vu kim Loc was published in a beautiful book in 1996. This collection include gold and silver items, some inscribed (bowl and pot), bronzes, rings, beals, etc. A nice collection !

TRADE BETWEEN CHAMPA AND JAPAN IN 17 TH CENTURY - HISTORY OF THE CHAM STRIPED MOTIF FABRIC IN JAPAN -

Seiji MAEDA¹

After a long struggle Wars Period « *Sengoku Jidai* », the new ruler of Japan, Ieyasu Tokugawa succeeded to control the whole country and established the Shogunate in Edo (now Tokyo) in 1603. He organized the « *Shuin-Sen* » Overseas Trade (Trading-Ship with Official Red Seal Certificate, 1604-1635). This Red Seal Certificate was an official letter used by the feudal lords but the Edo Government adopted it as the official authorization letter for Japanese traders who wished to go abroad to practice overseas businesses. However such letter represented few value for the foreign trading partners, however it could give more specific meanings inside Japan as a political guarantee and pretended to protect these traders under the official control.

Since the end of 16th century, many Japanese private trading ships went frequently to China to seek for precious Chinese silk but these traders turned often into rude pirates and devastated the Chinese coast region, but they were rejected and swept away finally by Ming Water Army. Therefore Japanese marine-traders turned their destinations towards « *Nanpo* » (Southern Countries), as Philippines or Annam. In these Asian countries, they discovered new exotic items as niter, medical plants, animal leathers or other various tropical goods. The maritime trade between these Southern Countries and Japan quickly developed. In proportion to the increase of these maritime trades, many Japanese Overseas Communities (Nihonjin-Machi) were settled up in different areas of South-East Asia as Ayuthaya in Siam or Hoi An (near Da Nang) in Middle Vietnam.

A maritime trading family of Matsuzaka (Mie Prefecture) got a Red Seal Certificate from Ieyasu while Ieyasu himself was a frantic admirer and consumer of « *Kyara* » (the best quality perfumed-wood of « *agalloch* » originated from Champa Kingdom) and sent actively the official trading ships to get this rare exotic product. Kadoya family frequented « *Kochi* » (Middle Vietnam = Hoi An) by « *Kochi Fune* » (Champa Boat). This region was inhabited by the Cham people already in decline, who lost their political supremacy against Vietnamese but survived until the end of 17th century owing to prosperous maritime trades. According to the recent archeological research, the presence of Japanese community in Hoi An might started at the end of 16th century and continued to exist until the end of 17th century or until the Cham dispersion in Vietnam. Hichirobe Kadoya, the second son of this Matsuzaka marine trader family decided to go and set up in Hoi An in 1631 and he married with a Cham noble woman, but two years later the Shogunate ordered to close totally the country and prohibited the coming and going through Japan, and Hichirobe was compelled to stay there until his death in 1671/1672. He was a symbol of the trade between Hoi An (« *Kochi* = Champa) and Matsuzaka (= Japan) in this period.

According to *Kai-Tsusyoko*, published in 1695, Kuchi provided many exotic items to Japan through the maritime route as the above-mentioned « *Kyara* », pepper, betel, silk, cinnamon... and there were also cotton fabrics called « *Ryujo-Fu* » (= Cloth

with the willow stripes). The Matsuzaka merchants were the main importers of this product into Japan. The fabrics in strips came also from India, Indonesia, Malaysia... and were appreciated by the Tea Ceremony to use for small bags or accessories. However Cham Strip Fabric and Matsuzaka had a special history. This small Japanese city was situated near the famous Ise sanctuary in the middle of Japan and provided silk fabrics to this Shintoist sanctuary since ancient time. During the 17th century the cotton cultivation progressed in Japan and this region developed a cotton industry based on their traditional silk weaving technique. They used the striped motif of « *Ryujo-Fu* » from Champa as the favorite motif, while most of the Japanese traditional motifs for cloths until this period were natural figurative items as flower, bird, moon and transformed « Imported Stripes » (« *Shima-watari*») into the domestic « *Matsuzaka-Shima* » (Stripes of Matsuzaka). This striped cotton kimono, a new speciality from Matsuzaka, was sent to Edo by ship and won quickly among Edo people. The first Matsuzaka merchant opened a shop in Edo in 1635. Takatoshi Mitsui, the founder of the actual Mitsui family also originated from Matsuzaka, opened a kimono-shop in Edo in 1673 and made a fortune. The domesticated striped fabric was so successful that its sending cargo volume from Matsuzaka to Edo attained 470,000 tan (1 tan = piece of cloth about 10 m long and 36 cm wide) in 1667 and 550,000 tan in 1778. The peak of Matsuzaka Striped Kimono businesses were between 1789-1794 and after these periods, the cotton products from other regions overcame in the Edo market (1800s).



Centre de tissage de Matsuzaka.

The striped fabrics imported from Southern Countries were marked by their beautiful and bright red-brown base color tone and by different variations of stripes as vertical stripes, or horizontal stripes, or mixed of both stripes, or inserted crest or braid technique among the stripes. However the Matsuzaka weavers adopted the indigo color base but used also other colors as warp to give a variety of tone and motifs. This abstract striped cotton fabric introduction was a revolution in the Japanese Textile History. But with the declination of kimono culture due to the Modernization of Japan, the fame of Matsuzaka also disappeared definitively.

A group of inhabitants of the city, mainly women, made efforts to revive their traditional industry and organized the « Matsuzaka Cotton-Hand-weaving center » In 1984. This small private center presented Matsuzaka modern Stripes cotton samples and showed the weaving demonstrations but the historical pieces are exhibited in the Matsuzaka Museum. This center attracted some tourist but is very far to reconstruct the old day glory.

Résumé

A partir de 1604 le Shogunat d'Edo soutient le commerce outremer vers la Chine. Mais la marine Ming s'y oppose, et les marchands japonais se tournent vers le sud, le Champa notamment. Les échanges y prospèrent vite et une communauté japonaise s'installe à Hoi An, entre la fin du XVI^e siècle et la fin du XVII^e. La famille Kadoya, de la petite ville de Matsuzaka, s'y distingue, et introduit dès 1635 à Edo les tissus de coton dont les motifs à rayures, brun-rouge, puis indigo (comme fils de chaîne) sont originaires du Champa. Très vite leur succès supprime les motifs traditionnels d'oiseaux, de fleurs, ou de lunes. Plus tard le déclin de la culture du Kimono entraîne celui du tissage de Matsuzaka, malgré une renaissance artisanale en 1984.

Bibliography

Kikuchi, S.

1999 : « Vietnam, Hoian » in *Kokogaku*, vol. 6,6 : 71-77 ;

Momoki, S.

1994 : « The Cham » in *Minzokugaku*, Osaka : 20-31.

Nishikawa, M.

1695/1944 : *Kai-Tsusyoko* (« Foreign Trade Note »).

Sudo, K. (edit)

1968 : *Fune* (« Ship »), Tokyo, 352 p.

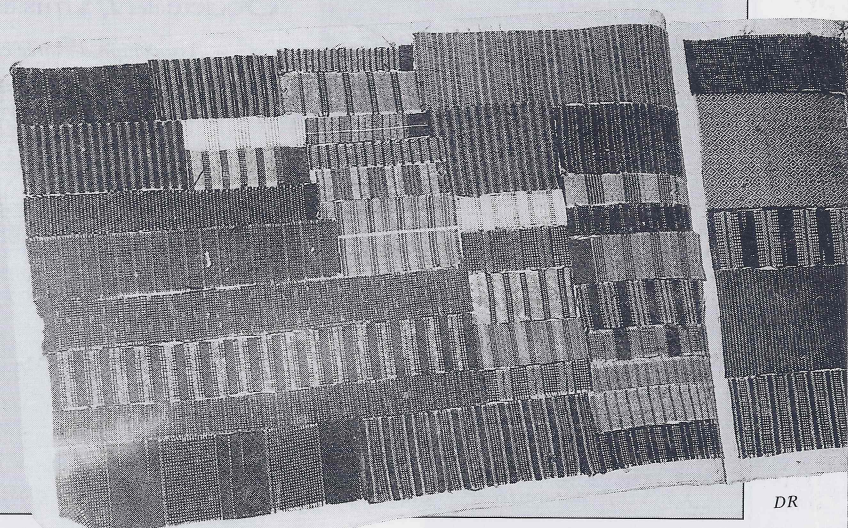
Tabata, M.

1988 : *Matsuzaka Momen obeogaki* « Note about Matsuzaka Cotton », Nagoya, 214 p.

1985 : *Orimono no Jiten* (« Textile Dictionary ») in *Someori no Bunka*, Tokyo, vol. 2.



Une tisseuse au centre de tissage de Matsuzaka.



Cahier ancien, échantillons de tissus, photographié au musée.

¹ Anthropologist (Bangkok, Thailand).



Tête de kâla, vue de face, cliché : Jean Despierres.

Nous remercions la Fondation Art et Archéologie d'Extrême-Orient (de la Fondation de France) de nous avoir aidé à publier ce sixième numéro de la Lettre.

Our thanks to the Asian Art Museum of San Francisco, The Cleveland Museum of Art, the Honolulu Academy of Arts, and the Norton Simon Museum for contributing the background for these pages, and especially to Robert Hatfield Ellsworth for providing us with personal photograph of the Metropolitan Museum of Art.

Le dossier du prochain numéro sera consacré aux vestiges du site de Khanh Lê.



SACHA

Société des Amis du Champa Ancien

Association déclarée conforme à la loi de 1901

30, rue Boissière - 75116 Paris

Tél. : 01 47 27 63 58 - Fax : 01 40 37 91 87 - Courrier électronique : guillon@club-internet.fr

Bulletin d'adhésion 2000

Société des Amis du Champa Ancien

Association déclarée conforme à la loi de 1901

30, rue Boissière - 75116 Paris

Tél. : 01 47 27 63 58 - Fax : 01 40 37 91 87 - Mél : guillon@club-internet.fr

Nom :

Prénom :

Adresse :

Téléphone :

Profession :

désire adhérer à la SACHA en qualité de : MEMBRE ACTIF • cotisation annuelle 100 FF • COUPLE : 150 FF
(l'adhésion inclut l'abonnement à la Lettre) MEMBRE BIENFAITEUR • cotisation annuelle à partir de 200 FF

et verse la somme de :

chèque bancaire chèque postal

à l'ordre de S.A.C.H.A.

Date et signature :

Photocopie conseillée