



Lettre

de la Société
des Amis
du Champa
Ancien

Société des Amis du Champa Ancien



SACHA

Site Internet de la SACHA : <http://www.sacha-champa.org>

Éditorial

Comme nous l'évoquions dans la précédente LETTRE, depuis quelques temps on perçoit ici et là que les études Cham commencent à intéresser la communauté scientifique, surtout anglo-saxonne et vietnamienne. Et, comme il est d'usage, ce re-démarrage commence par des remises en question, plus ou moins radicales, de ce qui avait été élaboré par les chercheurs français – principalement au début du XX^e siècle. Rien de plus sain que de telles « déconstructions », qui parfois dérangent les habitudes intellectuelles, voire les certitudes acquises, dans un champ de recherche le plus souvent négligé. Elles permettront, souhaitons-le, l'émergence de nouvelles méthodes, de nouvelles perspectives, d'une nouvelle intelligence de ce qu'était réellement le Champa ancien, sans toutefois que l'esprit critique soit oublié. La SACHA a largement contribué, depuis dix ans, à faire sortir les études Cham de leur longue hibernation. Elle ne peut donc que se réjouir de ce renouveau, ayant toujours été hostile, en la matière, à une attitude de secret doublé d'arguments d'autorité.

Ce numéro de la Lettre est donc pour partie consacré à ces lueurs nouvelles, venues notamment d'Australie, du Viet Nam ou de Californie. La SACHA, fidèle à ses buts, livre ici quelques unes de ces nouvelles démarches. Les opinions qui y sont émises, toutefois, n'engagent cependant que leurs auteurs.

As it was already mentioned in the former issue of the Letter, we can see here and there some researchers, mainly Anglo-Saxon and Vietnamese interested again in Cham studies.

Sommaire

PAGE

3 LE DOSSIER

À PROPOS DE LA STATUAIRE HINDOUE ET BOUDDHISTE DU FOU NAN

LUONG NINH

Textes anglais revus par Julian BROWN

1 - LA STATUAIRE DU FOU NAN

6 2 - LA STATUAIRE PRÉ-ANGKORIENNE

7 3 - LA STATUAIRE ANGKORIENNE

10 MUSÉOGRAPHIE

GENÈSE DU MUSÉE CAM DE DANANG

Simon DELOBEL

12 LE NOUVEAU MUSÉE DE DA NANG

14 ÉPIGRAPHIE

LES INSCRIPTIONS INÉDITES DE SAMO

Daoruang WITTAYARAT

18 CONTROVERSE

ART CHAM, HISTOIRE CHAM

Julian BROWN

21 BIBLIOGRAPHIE

LE CATALOGUE DU MUSÉE DE HA NOI

Emmanuel GUILLON

23 VIE DE L'ASSOCIATION

PAGE

8 THE FILE

ABOUT THE HINDOUIST AND BUDDHIST STATUARY OF FU NAN

LUONG NINH

English texts by Julian BROWN

1 - THE FU NAN STATUARY

9 2 - THE PREANGKORIAN STATUARY

3 - THE ANGKORIAN STATUARY

11 MUSEOGRAPHY

GENESIS OF THE CAM MUSEUM

Simon DELOBEL

12 NEW MUSEUM OF DA NANG

16 EPIGRAPHY

UNPUBLISHED INSCRIPTIONS OF SAMO

Daoruang WITTAYARAT

18 CONTROVERSY

CHAM ART, CHAM HISTORY

Julian BROWN

22 BIBLIOGRAPHY

THE CATALOGUE OF HA NOI MUSEUM

Emmanuel GUILLON

23 ASSOCIATION LIFE

À propos de la statuaire hindoue et bouddhiste du Fou Nan

Bien que le Fou Nan n'entre pas directement dans notre champ d'étude, nous donnons ici la parole au professeur Luong Ninh, car son texte illustre bien ces remises en cause actuelles des classifications traditionnelles. En outre cette nouvelle conception des œuvres dites « pré-angkoriennes » aura, si elle est confirmée, des conséquences sur notre vision du premier art du Champa.

La rédaction

Although Fu Nan is not directly our field, we are pleased to publish this text of Professor Luong Ninh, because it illustrates well the present questions concerning the usual classifications. Moreover, if this new way of looking the "preangkorian" works is confirmed, there will be important results on the first Champa art.

The Editor

1 - La statuaire du Fou Nan LUONG NINH¹

Dans son article « Les Vishnu mitrés de l'Indochine occidentale » de 1941 (voir la bibliographie en fin d'article), P. Dupont analysait 10 statues de Vishnu du musée de Bangkok, originaires de plusieurs sites du Sud de la Thaïlande (Surat, Viengsra, Takua Pa, Si Maha Pot), ainsi que 7 autres provenant du Cambodge et conservées au Musée de Phnom Penh, et enfin 3 autres venant du Viêt Nam, exposées au musée de Ho Chi Minh ville. Bien qu'il ait été le premier à dégager les caractéristiques des « *Visnu mitrés et à vêtement long* », cet auteur marque un certain embarras dans ces mots : « *Il n'appartient d'ailleurs pas spécifiquement à l'art de Dvâravatî, non plus qu'à l'art préangkorien, ni même à l'art qui s'est développé en péninsule malaise, dans la région de Ligor et de Chaiya, donc dans un secteur étranger aux limites anciennes de Dvâravatî...* »

Il était plus embarrassé encore pour dater ces Vishnu de type ancien qui « *dérivent de statues indiennes datant approximativement du VII^e siècle et appartenant à l'art Pallawa* ». Il s'en suit que ces statues d'Indochine devaient être datées entre le milieu du VIII^e siècle et le milieu du IX^e siècle – juste avant l'art angkorien. Or au cours des temps, et particulièrement après les études de Ph. Stern de 1927 et de 1934, l'art angkorien était devenu une sorte de critère, de référence pour l'art du Sud-Est asiatique. Il les classait donc tous comme « pré-angkorien ».

Cependant, Stanley O' Connor a consacré en 1972 une « *étude fondamentale aux pièces Thaïlandaises* », selon les mots de P. Y. Manguin (1998 : 87). « *Elles ont, soulignait O' Connor, des prototypes indiens retrouvés dans la statuaire de Mathura datant des III^e et IV^e siècles AD*

et à Yaleswaram, du IV^e et V^e siècle A. D. » et il situait ces pièces « *to date not later than A. D. 400* » (cf aussi Quaritch Wales, 1978 :)

P. Y. Manguin en effectuant, avec d'autres chercheurs, d'importantes fouilles à Cibuaya découvrit 2 statues (qu'il numérotait n° 1 et 2) en andésite noire en forme de « stèle », présentant les mêmes caractéristiques du type ancien de Vishnu mitré à vêtement long que le buste de Kota Kapur du musée de Jakarta et que le Surya de Tien Thuan du musée de Ho Chi Minh ville. Il énumérait encore 5 autres statues de Vishnu, celles de Tual Chhuk, de Kompong Cham Kau, de Tuol Koh, de Ba Sre et le Vishnu Kalkin de Kup Tra en notant que « *à l'exception de cette dernière pièce (Kalkin de Kuk Trap), ces images sont plus précisément à mettre en relation avec la série des Vishnu mitrés à vêtement long qui se retrouvent sur les autres sites d'Asie du Sud-Est* ».

Ne partageant pas l'avis de P. Dupont qui avait placé ces pièces après les images du Pnom Da, à la fin du VI^e siècle, N. Dalsheimer et P. Y. Manguin proposaient que « *ces 5 pièces du Cambodge nous paraissent bien indiquer plutôt qu'elles seraient antérieures au style du Phnom Da* ».

Cependant il existe ici un point incontestable : la plupart de ces pièces ont été trouvées au Phnom Da ou tout près du Phnom Da, lieu de la capitale du Fou Nan, et toutes sont semblables à celle de Trung Dien, et relève du système du Fou Nan, du style du Fou Nan. Elles ont été influencées ou apportées en ces lieux car elles existaient avant la formation de Bhavapura / Chen La, avant l'apparition de l'ethnie khmère, de la culture khmère (apparition datée de 639 A. D.).

En 1941, P. Dupont semble avoir ignoré les limites du Fou Nan : le Bas Menam, ainsi que l'ancien état de Tun Sun au nord de la péninsule malaise qui était vassal ou dépendant du Fou Nan. Or ces statues présentent des traits essentiels, semblables, ayant le Fou Nan pour origine, ou étant influencées par le Fou Nan. P. Dupont donnait à l'art ancien du Bas Menam le nom de « *Civilisation indo-mônne de Dvâravatî* », mais nous pensons que cette appellation est plus ou moins ambiguë, car Dvâravatî – un état môn ancien – n'est cité la première fois qu'après le milieu du VII^e siècle, lorsque « *le pèlerin chinois Hiuan Tsang [y] place le royaume de Tolopati [ce qui] correspond à celui du pays de Dvâravatî* » (G. Coedès, 1944 : 93). De plus il divisait en deux sous-groupes distincts les 10 statues à cause « *de leur affinité spéciales* », en particulier les 5 statues de Si Maha Pot ! Il rencontrait la même sorte de difficulté quand il étudiait les statues anciennes du Cambodge.

Le problème devient plus clair et plus simple si on admet l'hypothèse que tous ces territoires dépendaient du Fou Nan avant le milieu du VII^e siècle. Nous pensons qu'une quantité appréciable de statues anciennes confirme cette hypothèse : environ 35 statues de pierre hindouistes et 35 statues de bois et de pierre, datées en partie au C 14 par L. Malleret circa 187, 317, 432, etc. A. D. Les plus représentatives étant celles de Trung Dien, Phuoc Luu, Tram Quy et Bien Hoa (Luong Ninh, 2004). Le royaume du Fou Nan devait être le centre le plus important, le point culminant d'évolution de la statuaire des Vishnu mitrés à vêtement long. Cette assertion n'est pas encore prise en compte dans les études d'histoire de l'art, faute de chercheurs – notamment Vietnamiens – n'ayant pas approfondi leur travail, malgré l'affirmation de la place importante du Fou Nan dans le commerce maritime et dans les relations mondiales anciennes.

Au Phnom Da, contigu à Angkor Borei / *Nagara Pura*, capitale du Fou Nan, se concentrait et évoluait jusqu'à son point culminant l'art de la statuaire ancienne de l'Indochine méridionale des V^e et VI^e siècles, laissant leurs empreintes à l'art ultérieur – au début de l'art « pré-angkorien ». La dernière étape du style du Phnom Da du Fou Nan est représentée par la « chevelure tressée en bandes » du Balarama, du Harihara et du Vishnu à 8 bras, par la « mitre un peu cintrée » en haut, et notamment par le « sampot noué en bulbe », formant des lignes courbes concentriques devant l'abdomen : ce sont les traits principaux qui seront empruntés au début du « préangkorien ».

En situant le Fou Nan au Phnom Da, P. Dupont avait vu juste, mais bien que l'ensemble Phnom Da et Angkor Borei était le lieu de la plus grande concentration des pièces, on doit également tenir compte des autres régions du Royaume.

Aussi, avec la quarantaine de statues de Vishnu trouvées dans le delta du Mékong, on peut diviser l'art du Fou Nan en 5 styles :

1. Le **style de Go Thap** (Dong Thap), comprend essentiellement des reliefs en forme de stèle, à savoir le Bodhisatva et le Surya de Tien Thuan, le Skanda et le Vishnu de Go Thap, ainsi que le Vishnu du Musée d'Histoire d'Ho Chi Minh ville. Toutes ces œuvres pourraient être datés du début du V^e siècle A. D. (Fig. 1).
2. Le **style d'O Lam** (Chau Doc), comprend des statues de Vishnu à 2 bras en bas s'appuyant sur la ceinture, aux hanches grossièrement sculptées, à savoir les Vishnu d'O Lam, de Go Thap B, de Tuol Koh ainsi que « la dame de Phnom Da » (Fig. 2).
3. Le **style de Tan Phu** (Rach Gia). Les chercheurs européens ne connaissent que la statue de Trung Dien, qui est belle mais dont on a perdu la tête et le bras gauche, ce qui fait manquer des traits typiques. C'est pourquoi nous avons choisi pour illustrer ce style la statue de Tan Phu.

Celle-ci possède les 5 caractéristiques proposées par P. Dupont : a) modelé du corps ; b) absence de bijoux sculptés (remplacés à l'époque par de véritables bijoux de bronze ou d'or) ; c) tiare cylindrique ; d) vêtement généralement rendu avec beaucoup de naturel ; e) système d'étais divers consolidant les statues debout. À quoi nous voudrions ajouter f) une large bande employée comme ceinture nouée autour du corps pour tenir le sampot, avec un gros nœud au dessus de la hanche. Les 2 mains de devant se posent sur le nœud / la hanche, c'est-à-dire en bas, en même que sur les 2 étais en forme de massues de Vishnu. g) le devant du sampot se plie en forme de « segment » ; h) les 2 bras de derrière étant « libérés » se portent vers le haut, portant leurs attributs.

Dans ce style on trouve les Vishnu de Ba The, Than Dien (Tay Ninh), Go Sao (Long An), Ke Mot, An Thanh Ninh (Tay Ninh), Nui Sam, Vat brik (Vong The) ; ainsi, bien sûr, que le Parashumarâ et le Balarama du Phnom Da et de Trun Dien. On peut placer dans ce style les Vishnu de Si Maha Pot, de Vieng Sra, Surat et Toul Chuk (Fig 3).

4. Au **style de Vinh Tan** (Dong Nai) apparaissent quelques changements : a) la large ceinture se détache, mais est un peu oblique, avec 3 ou 4 lignes horizontales obliques ; b) le segment se prolonge jusqu'à terre en devenant un étai en forme de bâton, « libérant » ainsi les deux mains supérieures pour tenir en hauteur la conque et la terre / chakra de Vishnu ; c) une sorte de barre rejoint les deux mains et la mitre. Cette barre deviendra plus tard un arc stylisé.



Fig. 1 - Vishnu de Go Thap.



Fig. 2 - Vishnu de O Lam.

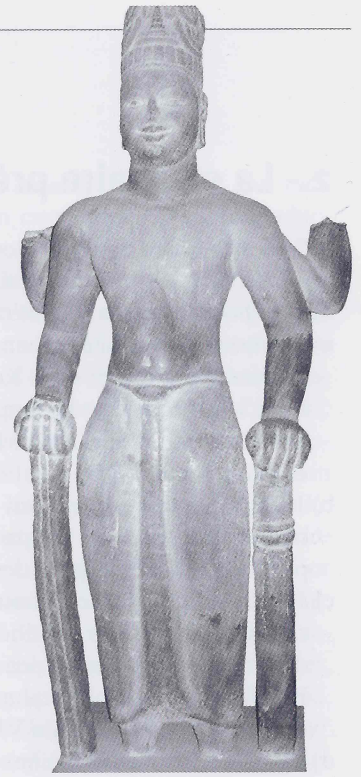


Fig. 3 - Vishnu de Than Phu (Rach Gia)

De ce style relève les statues de Than Cu Nghia (Mi Tho), Vat Ek (Tra Vinh), Go Thanh, An Thanh Ninh (Tay Ninh), Tan Cuu, Hung Think My, Xoai Xiem, Tram Quy, Phuoc Luu. On peut classer dans ce style les statues de Kalkin (Kuk Trap), Touk Chuk et Kompang Cham Kau. Le prolongement du style de Vinh Tan se trouve dans le **Vishnu de Nhan Nghia** (Can Tho) qui ajoute quelques traits nouveaux : d) la mitre devient plus haute, plus cintrée et e) la ceinture est plus longue et semble se prolonger jusqu'à terre pour faire étau, l'autre extrémité se terminant par un demi-cercle stylisé devant l'abdomen (Fig 4).

5. Le **style de Phnom Da**. Phnom Da est contigu à Angkor Borei, l'ensemble constituant la capitale du Fou Nan. C'est sur ces deux sites que P. Dupont a découvert environ 30 statues hindouistes et bouddhistes, figurant une évolution dans un même ensemble.

À Phnom Da se retrouvent assez complètement les quatre styles précédents, et on y voit briller l'art du Fou Nan du style du même nom dans un ensemble comprenant des représentations du Bouddha, de Vishnu ; Lakshmi, Balarama, Paramashumara, Hari-hara, etc. dont les caractéristiques sont la coiffure tressée en bandes et le sampot noué en bulbe, formant des lignes courbes concentriques devant l'abdomen. Mais définir et dater la statuaire est un processus difficile, complexe qui n'exclut pas la polémique. Cela peut être illustré par l'article de H. G. Quaritch Wales, paru dans le vol 51 du *Journal of the Malaysian Branch*

of the Royal Asiatic Society en 1978, « The extent of Srivijaya's influence abroad ». Il y note « Now I can only express astonishment when I find all the mitred long robed Visnu of the Peninsula, as well as those of central Siam, classed by Boisselier as Sri Vijayan [...] He had previously envisaged, namely from about 650 to 800 A. D. » Et l'auteur ajoute : « He appears to ignore the important analysis and conclusions of O' Connor, who showed it to date from no later than A. D. 400 ».

Pour ma part je pense que le Professeur Boisselier était un érudit consciencieux, et qu'il connaissait l'étude d'O' Connor, comme il le montre dans *La Sculpture en Thaïlande* de 1973, mais il lui était très difficile, comme la plupart des chercheurs, de concevoir qu'il y ait pu avoir une création « autochtone » de pionnier.

Aussi n'a-t-il pas conçu une statuaire « du Fou Nan ». (Fig. 5 a et 5 b)

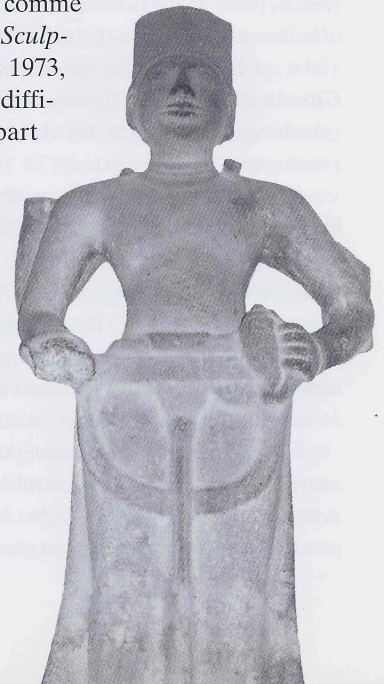


Fig. 4 - Nhan Nghia

2 - La statuaire pré-angkorienne

La statuaire préangkorienne était bien sûr le développement continu et ultérieur de la statuaire du Fou Nan, notamment du style du Phnom Da :

- a) La chevelure tressée en bandes était conservée sur le Brahma de Sambor Prei Kuk ; le Vishnu de Chong Pisei, les Harihara et Laksmi de Sambor Prei Kuk, de Tuol Dai Buon et de Koh Krieng. La ressemblance est complète.
- b) La mitre existait depuis plus de trois siècles, et demeurait encore avec une pointe au dessus de la tempe à partir de Vat Basen, pour devenir ensuite cylindrique.
- c) La chevelure tressée et nouée en *jata mukuta* apparaît sur le Brahma de Giong Xoai (Long An) au début du VI^e siècle, et demeure sur le Harihara de Phnom da, puis sur le Brahma de Sambor Prei Kuk et de Koh Krieng (début du VII^e siècle).
- d) Les étais se transformaient en barres au pied et disparaissent complètement pour présenter une ronde bosse sans étai aux VII^e/VIII^e siècles.
- e) Le vêtement long a disparu et est remplacé par un sampot court et des ceintures différentes.
- f) Le nœud est conservé jusqu'au Prasat Andet ; la poche apparaît encore vaguement sur le Phnom Da, et devient nette sur le Prasat Andet. Elle demeure durant toute la période.

Tous ces traits sont plus ou moins conservés au style du Kulen, mais disparaissent avec lui.

Aussi la notion de « préangkorien » est-elle assez ambiguë. Au point de vue de l'histoire politique, rappelons que G. Coedes parlait de « Cambodge préangkorien » pour la période de 639 à 685 (la première date d'Isanavarman et la dernière de Jayavarman I (Coedes 1944, p. 87). Ensuite se déroulaient les périodes du Chenla d'Eau et du Chenla de Terre, de 706 à 802 A. D., très longtemps avant les débuts de la royauté angkorienne, que l'on date de 877.

Cependant les historiens de l'art ont voulu allonger la date du préangkorien de 639 jusqu'en 877, en lui donnant une continuité de plus de cent ans, notamment en y trouvant 5 styles ou écoles : Phnom Dà et Angkor Borei (!) ; Sambor Prei Kuk ; Prei Khmeng ; Prei Khmeng ; Prasat Andet ; Kompong Preah. Or jusqu'à maintenant presque tous les vestiges préangkoriens ne se trouvent que sur le territoire actuel du Cambodge.

Certes les statues préangkoriennes sont généralement belles, elles se ressemblent les unes les autres, notamment dans la forme des mitres, la physionomie, le modelé des corps qui montrent la qualité des résultats



Fig. 5 a - Vishnu à six bras de Phnom Da.

obtenus. Cependant on ne peut pas négliger la variété des styles exprimés, surtout sur les linteaux :

- a) Le linteau de Sambor Prei Kuk présente deux hommes dansant (?) aux barbes et moustaches très longues, et portant sur la tête une sorte de bonnet de cuir (?).
- b) Le linteau de Vat Eng Khna du style de Prei Khmeng est une sculpture de pierre rose qui représente une dizaine d'hommes chantant et dansant (?) portant des robes larges et longues, épaisses comme de la laine (?) et des chapeaux en forme de bonnet pointu.
- c) Un autre linteau à Tuol Baset, également du style de Prei Khmeng, a été trouvé assez loin, à Battambang. Il montre un homme couché sous une arcature portant une sorte de calotte à étages et un vêtement long à plusieurs pans.

Aucune de ces sculptures n'est semblable à une autre, elles sont toutes bizarres, comme si elles avaient été importées ou influencées de différentes régions du monde. Donc l'art de la « période préangkorienne » semble très varié, sans unité, avec des motifs différents et des différences de style, comme dans un état désorganisé – si l'on met de côté la situation historique d'une division en deux états. Peut-on dire que le démembrement et la domination étrangère (javanaise ?) se reflètent dans l'art ?

3 - La statuaire angkorienne

L'art Angkorien (à partir de 802 A. D.) peut se diviser en 7 styles, selon Ph. Stern (1927) et M. Giteau (1965) : Kulen, Preah Koh, Phnom Bâkheng, Ko, Koh Ker, Banteay Srei, Angkor Vat et Bayon.

Nous pensons que la période, ou le style de Kulen (802-879) ne devait pas être considéré comme le commencement des styles angkoriens, mais la dernière étape du préangkorien.

Le Phnom Kulen n'était pas à Angkor (Phnom Bakheng) mais à la distance de 50 Km du Nord de Bakheng, où l'on avait découvert plus de 10 tours de brique (Prasat Damrei Krap, « la tour Cham en pays khmer »), et où la colonnette carrée apparaît – et disparaîtra avec le style.

Sur les statues de Damrei Krap et du Kulen, la mitre restait, la pointe au bord de la tempe ; la poche sur la cuisse gauche devenait nette ; le sampot raccourci devenait plus compliqué : le bord rabattu est de forme triangulaire, avec des lignes courbes en S.

À partir du Preah Koh (881), et aussi, notamment, à Banteay Srei (milieu du X^e siècle), l'art angkorien atteint à un vrai changement : les visages ont des arcades sourcilières continues, droites et « tranchantes » ; le corps est massif, un peu lourd ; les vêtements sont entièrement plissés, le sampot est raccourci comme une sorte de « culotte », et devant ils sont généralement décorés d'un bord rabattu en forme d'éventail ; les costumes masculins portent une chute d'étoffe stylisée en forme d'ancre double ; les vêtements ont diverses formes, parfois étranges ; la mitre disparaît, remplacée par une sorte de calotte à haut bord et à sommet haut et pointu, mais principalement pour les images des dieux et des personnages de haut rang, tandis que le peuple a toujours la tête nue et rasée.

Ainsi il semble que le préangkorien n'était pas « pré », que la statuaire angkorienne ne continuait pas ce qui la précédait, mais suivait un autre chemin. Les statues angkoriennes semblaient plus lourdes, « mandarines ».

Ouvrages cités (par ordre chronologique)

STERN, Ph., 1927. *Le Bayon d'Angkor et l'évolution de l'art khmer. Étude et discussion de la chronologie des monuments khmers*, Annales du Musée Guimet, Bibl de vulgarisation, t. 47.

STERN, Ph., 1934. « Art khmer. Esquisse d'une évolution de la statuaire » in P. Dupont, *Musée Guimet, Catalogue des Collections indochinoises*, BCAI, années 1931-1934 ; Paris, Musées Nationaux.

DUPONT, P., 1936.

« *L'art du Kulên et les débuts de la statuaire angkorienne* », BEFEO, XXXVI, p. 415 sqq.

STERN, Ph., 1938. « *Le style du Kulen* », BEFEO, XXXVII. p. 111 sqq.

DUPONT, P., 1941. « *Les Visnu mitrés de l'Indochine occidentale* », BEFEO, XLI, 2, p. 233-254.

COEDES, G., 1944. *Histoire ancienne des États hindouïsés*, Hanoï, 1944.

DUPONT, P., 1955. *La statuaire pré-angkorienne*, Artibus Asiae supplem. XV, Ascona.

BOISSELIER, J., 1965. « Récentes recherches archéologiques en Thaïlande, rapport préliminaire de mission (25 juillet-28 novembre 1964) », Paris, *Arts Asiatiques*, XII, 1965, pp. 125-173.

BOISSELIER, J., 1969. « Le visnu de Tjibuaja (Java occidental) et la statuaire du Sud-Est asiatique », *Artibus Asiae*, 22, 1969, pp. 210-226.

GITEAU, M., 1965. *Les Khmers : sculptures khmères, reflets de la civilisation d'Angkor*. Paris, Bibliothèque des Arts, 1965.

O'CONNOR, S. J., 1972. *Hindu Gods of Peninsular Thailand*, Ascona, Artibus Asiae.

QUARITCH WALES, G.H., 1978. « The extent of Sri Vijaya's influence abroad », *JMBRAS*, vol 51 p. 5-12.

DALSHEIMER, N. & MANGUIN, P.-Y., « Visnu mitrés et réseaux marchands enAsie du Sud-Est : nouvelles données archéologiques sur le 1^{er} millénaire apr. J.-C. », *BEFEO* 85 (1988), p. 87-123.

LUONG NINH, 2003. *La statuaire ancienne de l'Asie du Sud-Est*, Hanoï (Archéologie Khao co hoc so 5) (en Vietnamien).

LUONG NINH, 2003. *La statuaire du Fou Nan* (Archéologie Khao co hoc 6) (en Vietnamien).

VICKERY M., « Funan Rewieved: Deconstructing the Ancients », BEFEO, tome 90-91, 2003-2004, pp. 101-143

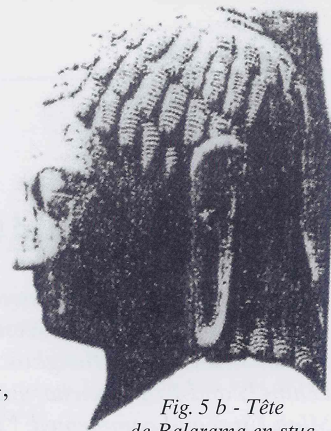


Fig. 5 b - Tête de Balarama en stuc

¹ Le professeur Luong Ninh, que nous remercions vivement pour sa contribution, dirige la section des études indiennes au Département des études orientales du Collège des sciences sociales et des humanités de l'Université de Hanoï.



The ancient Statuary of Funan

In 1941, P. Dupont presented 20 statues of "Visnu mitred long robed in Western Indochina" exhibited in Museum of Bangkok (10 statues), of Phnom Penh (7) and 3 of Blanchard de la Brosse (now Ho Chi Minh City) and commented: "These statues do not completely belong to Dvaravati, nor Preangkorian styles; they seem to belongs to a stream different from Dvaravati sequence."

In 1955, he investigated Phnom Da where he discovered about 30 statues making Phnom Da style.

P. Dupont is right in considering Phnom Da as a Funan site according to the Funan Art, but which is considered however "the initial chain link of preangkorian statuary".

In 1998, Nadine Dalsheimer et P.Y. Manguin enumerated 5 statues founded in Cambodia and noted "These are the most ancient in the delta of Mekong River; though in certain place of Cambodia, must be seen in the relation with statuary of Visnu mitred long-robed of South-East Asia. So, the scholars seemed embarras in classifying the ancient statues of Western and Southern Indochina.

Now, after a half of century, after a lot of Statues discovered and conserved in most provincial Museum in the South of Viet Nam, about 35 Buddhist and 35 Hinduist statues of stone and wood, a lot of which were excavated from the deep of 1m50- 2m, we try to propose a classification with a differentiation of 3 systems of ancient statues in Western and Southern Indochina.

1 - The Funan school of Art

A range of low mountains-Angkor Borei (alt. 164 m), Phnom Da (40 m) and Phnom Batep (30 m) is the site of the capital of Funan, where on Angkor Borei (Nagara Pura-The state City), there are architectural vestiges and on Phnom Da, about 30 stone statues of Buddha, Hinduist Gods of ancient Funan statuary. This area, nowadays, the local Khmers call Kirivong (The Kin of Mountaineers) -the name of District, now of Province- the ancient name of Funanese Kin).

Phnom Da was the height of Funan Art which however has not only Phnom Da but there are 35 other statues discovered scattering in the Delta of Mekong River of the kind of Visnu mitred long-robed. Systematizing these statues of Visnu, we try to classify them into 5 styles:

■ **Style Funan 1 or Style Go Thap** (province Dong Thap)- the earliest, the beginning of Vth Century consist of Visnu images sculptured in relief, in "stela shape" as follows: Go Thap A, No 0508 Museum HCM City, Krishna Govardhana, Bodhisatva, Skanda Phnom Da.

■ **Style Funan 2 or O Lam (Chau Doc):** The sampot hem let down naturally, flaring in untidy folds, making the support; the large belt making a great knot on the right waist; 2 superior hands are unclear; 2 inferior hands put on the belt knot in akimbo; the left hands spread its fingers too large, ugly; In sum, a preliminary ronde bosse, rough looking with 2 hands keeping in low position. This style consist of Visnu O Lam, Go Thap B, Toul Koh, Vinh Tan (province Dong Nai)..

■ **Style Funan 3 or Tan Phu (Rach Gia, province Kien Giang):** Belonging to this style the statue Visnu Trung Dien well known for long time ago and often mentioned in several scholars' works, however its head and left arm was broken off. The statue Tan Phu express completely the criteria of Visnu mitred long-robed proposed by P. Dupont: slender body; lack of stone jewelry on statue, but empty places reserved for real objects; headressed with mitre; sampot hung down naturally; the statue supported with easel; and we add others points to this style: the sampot hung down but folded up the external side in segment shape; two inferior hands leaning on stick/whach-massue, as the support; two superior hands "liberated", raising up in height taking the attributes.

The style Funan 3 covers a range of statues: Tan Phu, Trung Dien, Xoai Xiem (province Tra Vinh., Go Thanh (Tien Giang), Tram Quy (Long An) Tan Cuu (Kien Giang), Parasumara, Balarama (Phnom Da) ...

The Visnu image influenced from Indian prototype, developed from sculpture in relief to ronde-bosse, from the hands keeping in low to rising up in height coming through a process from the IV th to the Vth Century. The style 3 happened in late V th-early VI th Century.

■ **Style Funan 4 or Nhan Nghia (Can Tho City):** On the statue of this style, on the same sampot, one belt end let loose down to the ground, substituting the segment fold, preparing for the stick-support, the other end tied with the belt making a curve against the abdomen, a strange mode appeared in the 1st half of VI Century including the statue Nhan Nghia, Phuoc Luu (province Tay Ninh), Kalkin (Kuk Trap), Parasumara (Phnom Da) ...



■ *Style Funan 5 or Phnom Da*: P. Dupont discovered in a cave of Phnom Da (Hill Hamlet) about 30 Hinduist and Buddhist statues in 1954-55, which covered all 4 above mentioned styles, including a certain full set of statues of Buddha, Visnu, Laksmi, Harihara, Balarama, Parasumara of the same serie. The style 5 distinguished by: the elaboration of body, slenderer; the hair plaited in bands; the upside hem of sampot tied in bunch making the concentric curve lines on the belly; The statuary of Funan is a complete and high system of Visnu mitred long-robbed.

Being parallel with the Visnu statues, a system of Buddhist statues of stone and of wood, named Nen Chua style (Rach Gia City) derived from Indian Gupta style, completed the cultural development of Funan in III-VI th Centuries-an ancient Empire, a centre of world trade and of Buddhist and Hinduist culture at that time. In the middle of VIIth Century, Funan declined, the Khmer ancient state Bhavapura/ Chenla raised and overthrown the Funan rules. The Funan Phnom Da Art terminated, leaving however its vestiges to posterior period.

2 - The preangkorian statuary

In artistic aspect, the notion "preangkor" is ambiguous. G. Coedes precised "Le Cambodge angkorien" in 639-685, the beginning of king Isanavarman to the last date of Jayavarman I's reign (op.cit. 1944, 87). After this period, underwent the secession in 2 states- The Water Chenla and the Earth Chenla during the years 706-802, a very long time before the beginning of the Angkorian Royalty, in 877. But the Art historians lengthened the period from 639 to 802, divided the preangkorian statuary into 5 styles: Phnom Da (?), Sambor Prei Kuk, Prei Khmeng, Prasat Andet and Kompong Prah.

The most preangkorian vestiges were found especially on the area of Cambodia nowadays and so were called "preangkor". Each style remained a group of declined brick temples and some statues of Visnu. Starting in life on the ancient area of Funan, the Preangkorian statuary continued, inherited naturally the Funan statuary with some elaborations: the body slenderer, more proportional; the mitre completely cylindrical with a point on the brim; a "pocket" appeared on the left thigh.

In sum, the Preangkorian statuary was more elaborative, more beautiful, but retained distinguishable features of Phnom Da style, especially the hair plaited in bands represented on Visnu and Harihara of Sambor Prei Kuk, even of Prasat Andet and Kompong Prah.

The Preangkorian art takes the continuing of Funan Art but furthermore seemed to seek another way with diverse, exotic elements represented especially on different lintels reflecting the variety in Art and the dispersal in History ?

3 - The Angkorian Art

The Angkorian statuary was divided into 7 styles (Ph. Stern, 1927; M. Giteau, 1965): Kulen, Prah Koh, Phnom Bakheng, Koh Ker, Banteay Srei, Angkor Vat and Bayon. Kulen was the 1 st, unique style which maintained the Preangkorian influence: the cylindrical mitre with a point on the brim before the temple; the sampot shranked but the upside hem folded out side making a rectangular form with many curves; the "pocket" became clearly.

But Kulen was not Angkor. This mountain was 52 kilometers far from Phnom Bakheng (Angkor), there remained 10 brick towers (prasad), among which Prasat Damrei Krap known as "The Cham tower in Khmer country", dated 802 AD, the beginning of period where "the small square column appeared and disappeared with style Kulen" (802-879).

Perhaps, it is more reasonable if considering the Kulen style as the last style of Preangkorian Art, and not the beginning of Angkorian styles. So, the Preangkorian was not Pre of Angkorian.

In 881, Indravarman built Bakong ; in 891, Yasovarman built a temple on Phnom Bakheng, opened the Angkorian period on the place of Angkor. From this time, especially from Banteay Srei (middle X th Century), the Angkorian statuary changed completely: the body of statue became massive, heavy; the refined beauty of face lost; the hair plaited made place for straight hair; the beret with high, pointed top replaced the mitre; A kind of tight breeches substituted the sampot, knotted with a belt hanging like a "double anchor" in male statue, or a "fish tail" on heavy skirt in female statues. The Angkorian statues seemed contrary, choose a different way, became heavy, stiff, rough, "mandarin-aristocrat".

Un épisode peu connu de la genèse du Musée de sculptures chames de Danang

Simon DELOBEL*

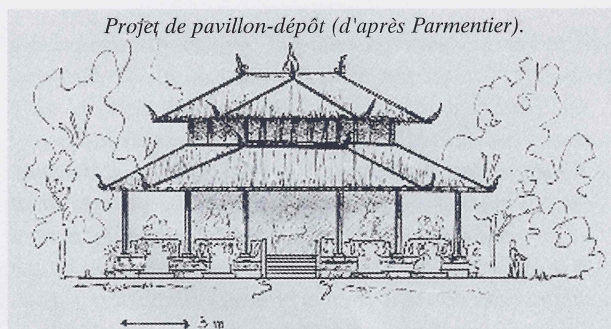
A lors que les pièces trouvées depuis 1975 font l'objet d'une exposition temporaire dans la nouvelle aile du musée, et que celui-ci s'apprête à connaître une restructuration aussi radicale que celle achevée en 1936 d'après les plans de Jean-Yves Claeys, il peut être intéressant de revenir sur la genèse de ce musée et de contribuer ainsi aux discussions actuelles.

C'est en effet dès le 21 mars 1902, alors qu'il est en résidence à Saïgon, qu'Henri Parmentier conçoit les plans d'un « projet de dépôt de sculptures chames » – un bâtiment à l'allure vietnamienne. Il convient de remarquer que le créateur du toujours actuel logo de l'École française d'Extrême-Orient ne conçoit pas les plans d'un musée à proprement parler, mais bien ceux d'un dépôt, d'un édifice destiné à protéger les vestiges – ceux amassés en l'occurrence par Charles Lemire depuis 1892 dans les Jardins de la ville de Tourane – en proie (déjà !) aux dégradations tant humaines que climatiques.

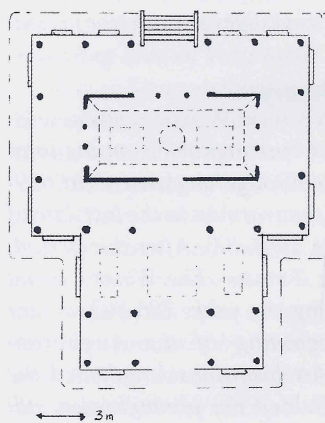
Parmentier se pose, dès son arrivée sur le sol indochinois, en détracteur des méthodes appliquées par des colons comme C. Lemire, consistant à déplacer des fragments d'architecture ou d'éléments sculptés sans motivations scientifiques ou de conservation réelles. Il a en effet pu voir « au jardin de Tourane des enfants jeter des cailloux sur les figurines d'un beau bas-relief », alors que ces mêmes enfants ne seraient passés devant « qu'en tremblant » s'ils avaient été sur le site dont provenait la sculpture. Les œuvres cam gardaient en effet aux yeux des paysans vietnamiens leur caractère numineux – ce qui les protégeait.

Mais la pensée de Parmentier n'est pas seulement guidée par les constats qu'il dresse sur le terrain : nombre d'élèves des Ateliers d'architecture de l'École des Beaux-Arts de Paris suivaient les idées de leurs maîtres tels le grand théoricien de l'architecture Émile Guadet, pour qui le musée est un lieu de mort. On ne s'étonnera pas de lire dans une missive de Parmentier à « son cher Guru » (L. Finot) que les pièces du musée de Tourane sont « les macchabées de l'art cham », pièces à la dérive, fréquemment sans identité précise, sans même que peine soit prise de noter leur point de prélèvement.

Les esquisses de Parmentier du bâtiment destiné à abriter à Tourane les vestiges n'auront pas d'impact immédiat dans la politique de l'EFEO quant à la création d'un musée unique pour l'Indochine ou d'une mul-



titude de dépôts archéologiques aisément qualifiables de dépôts-musées. Plus favorable à la création de dépôt de sites effectués à la suite de fouilles, Parmentier soutenait la pratique du moulage qui pouvait permettre dans des lieux d'exposition spécifique de réaliser une démarche identique à celle qu'il poursuivait en dessinant les monuments chams à une échelle identique : la comparaison des éléments de statuaire, d'architecture ou enfin de décor architectural...



Plan au sol du premier projet Parmentier.

Cependant, en 1908, Parmentier toujours plus alarmé par les outrages subis par les sculptures et les inscriptions chames, rédige un « rapport sur la création d'un musée cham » dans lequel il revient de manière détaillée sur les différentes solutions qu'apportait un édifice semblable à celui dessiné en 1902 : bonnes conditions d'éclairage avec le principe des vérandas extérieures, possibilités de rassembler les inscriptions, de ménager un espace protégé pour les collections en matières précieuses, extension toujours possible de l'espace du musée par adjonction d'une ou plusieurs travées, présence d'une bibliothèque... Le tout s'accompagnant de bâtiments annexes pour le gardien, de hangars pour l'arrivée de nouvelles pièces ou la réalisation de moulages, ces substitués chers aux élèves des Beaux-Arts d'alors... Une vision pratique d'un musée à géométrie variable – d'où le sacré a disparu.

* Doctorant SOAS, London.



Genesis of the Cam sculpture museum of Danang

Now that the cam artefacts, discovered since 1975, are on show in the new wing of the Cam Museum of Danang, and that this museum has been reorganized in a way as radical as in 1936, after the plans by J.-Y. Claeys, it seems to be the right time to look back at the genesis of the Cam Museum and to contribute to the current debate.

It was Henri Parmentier, while he was staying in Saigon, who started since the 21st of march 1902 making the plans of a "project for a store of cham sculptures", a building in a Vietnamese style. Henri Parmentier, the conceptor of the current logo of the *École française d'Extrême-Orient*, didn't draw up the plans of a museum but rather those of a store, a building designed to protect the artefacts collected by Charles Lemire in 1892 in the city gardens of Tourane, artefacts which were at that time (already!) threatened by human and climatic degradation.

Ever since his arrival in Indochina, Henri Parmentier disapproved the colonial behaviour of taking away architectural or sculptural elements without any real scientific motivation or a will to preserve. 'In the Tourane city gardens' he witnessed 'children throwing stones at the figures of a beautiful bas-relief', while those same children would have been 'trembling' seeing that low relief in its original environment. According to Parmentier the Vietnamese farmers feared the cam artefacts: they believed that the sculptures possessed a sacred spirit. This conviction protected the cam sculptures from human degradation.

Parmentier did not only make up his range of ideas by his experiences on the archaeological sites: he agreed,

like lots of students from the Fine Arts School in Paris, with the ideas of his teachers, like the well-known architectural theorist Emile Guadet for example, who considered the museum as a place of death. It's not surprising at all to read Parmentier's writings to his 'Dear Guru' (L. Finot), in which he states that the works of art of the Tourane's museum are the 'dead bodies of cam art'. Some of those pieces are not even identified because their origins were never noted down.

The sketched plans for the store by Parmentier did not have a direct impact on the EFEO, which was at the time hesitating between the creation of a unique museum for Indochina or many archaeological "store-museums". Parmentier, who preferred the second option, was also partisan of the practice of moulding sculptures and buildings. This custom can be linked to his technique of drawing cam monuments in a unique scale: the easiest comparative vision.

In 1908 Parmentier got more and more troubled by the damages on cam sculptures and inscriptions. As a reaction to his displeasure, he drew up a "report on the creation of a cam museum". In this report he resumed the different advantages of a building similar to the one he drew in 1902: good lighting conditions with the outside verandas, the possibility to display the inscriptions, to organize a space for valuable collections, the possibility to enlarge the museum by adding one or several bays, the presence of a library... He also aimed at a building for the guardian and at hangars for the arrival of new pieces, where plaster-casts – at that time much appreciated by the Fine Arts students – could be moulded... A practical vision of a geometrically variable museum, where the sacred spirit had disappeared.

La perte d'un ami

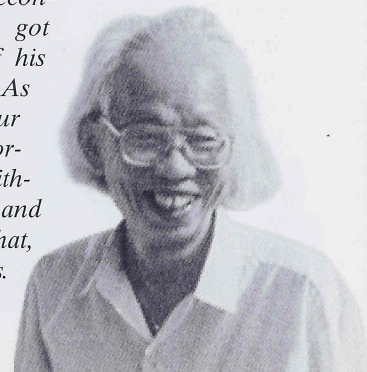
Le 25 mai 2004, notre ami, M. Ho Quy, nous quittait pour toujours. Depuis plus de dix ans, M. Ho Quy travaillait avec nous, à chacun de nos séjours à Da Nang ou au centre Viêt Nam. Au début comme traducteur, puis très vite comme conseiller, où son humour, sa gentillesse, son intransigeante clairvoyance – et sa prudence – étaient pour nous irremplaçables. Ayant passé le bac français au lycée de Hué en 1940 – il parlait et écrivait un français remarquable, parsemé de citations classiques qui nous enchantaient – par la suite il s'était engagé dans les luttes de son pays, en toute indépendance d'esprit. La version française des notices sur plaques de cuivre du Musée de sculpture cham de Da Nang sont, pour la plupart, de lui. Il apparaît dès le n° 1 de la *Lettre* de la SACHA : p. 11, sur la photo, le vieux savant aux cheveux longs et à lunettes, c'était lui. Sans M. Ho Quy, Da Nang, sa région, et beaucoup plus que cela, ne seront plus tout à fait pareils pour nous.

A friend lost

The 25th of May 2004, our dear friend, M. Ho Quy, passed away. Since more than 10 years, M. Ho Quy have worked with us, at the beginning as translator, and then as counselor. His humour, his kindness, his uncompromising perspicacity, and his cautiousness were irreplaceable for us.

He had a remarkable French. After his "baccalauréat" at the secondary school of Hue, he got involved in the fights of his country – always lucid. As early as the first issue of our *Lettre*, he appears ; at the corner of the photo, page 11. Without M. Ho Quy, Da Nang and its region, and more than that, will not be the same, for us.

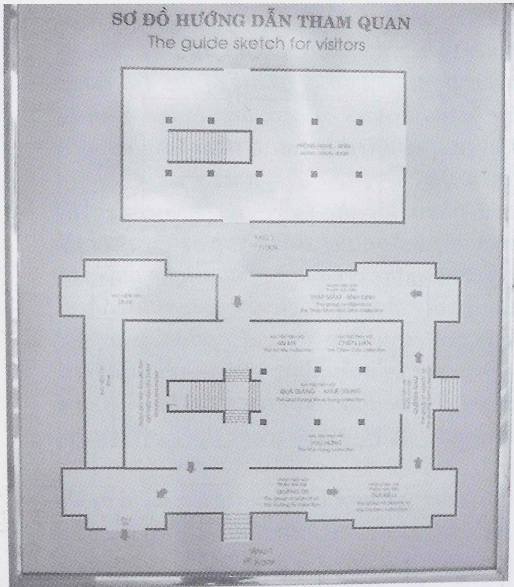
E. G.





Le nouveau musée de Da Nang

Clichés : Emmanuel Guillon



Galerie Sud-Est.

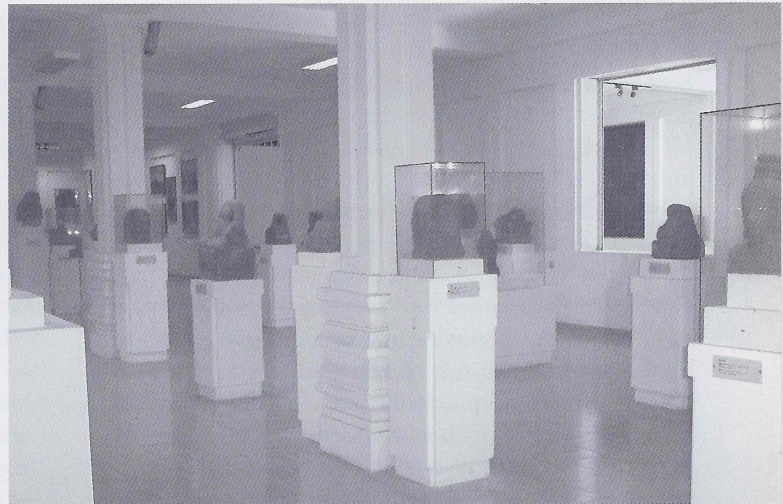


Galerie Nord.





Salle intérieure, travée Sud.



Salle intérieure, travée Nord.

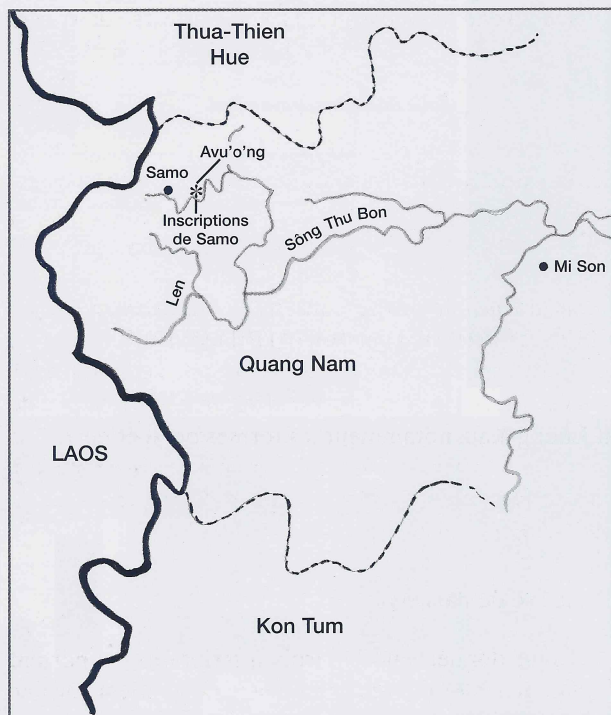


Salle intérieure, entrée Est.



Les inscriptions rupestres de Samo' (inédites) : une tentative de déchiffrement, de traduction et de datation*

Daoruang WITTAYARAT**



Ces inscriptions nous sont connues grâce à une découverte fortuite faite en mars - avril 1938 lors d'une patrouille menée à la frontière du Laos par Jean Le Pichon, Inspecteur de la Garde indigène de l'Annam². Averti de l'existence de lettres gravées par un garde Sedang qui était parti à la recherche de nids de pigeons, Le Pichon les a dégagées et les a badigeonnées semble-t-il avec de la chaux pour les photographier. Cette opération a duré deux jours. La surface dégagée mesurait environ 12 mètres sur 5.

Il a ainsi mis au jour trois inscriptions gravées sur une falaise au pied de la rivière Avu'o'ng, affluent du Sông thu Bon, dans le massif Troung Son (chaîne annamitique) à plusieurs jours de marche au Nord-Ouest de Mi Son, dans la province de Quang-Nam. Elles se trouvaient à environ 10 mètres au-dessus de la rivière. Leur nom était tiré de celui du poste - Samo - où se dirigeait la patrouille. Cette région - comprise entre deux affluents du Sông thu Bon, l'Avu'o'ng et le Len - était habitée par les Katu, une population de langue môn-khmer.

Dans cet article nous nommerons de manière arbitraire les trois inscriptions A, B et C. Notre lecture a été effectuée à partir de la reproduction de deux jeux de

photos, celle de J. Le Pichon, et celles des archives de l'EFEO (cotes 896, 897, 899). Nous tenons à souligner que notre lecture et notre traduction, ou plutôt nos explications, restent encore provisoires.

Conventions

Nous voulons tout d'abord expliquer les conventions employées ici :

virāma signe en forme de courte barre horizontale (selon ces inscriptions) placée au-dessus de la graphie consonantique dépourvue de toute voyelle

Cmd. le cham moderne selon le dictionnaire Cam Français de E. Aymonier et A. Cabaton (1906)

- graphie effacée ou illisible

... partie non déchiffrée

[] graphie dont la lecture est hypothétique ou reconstituée

----- A

Elle comporte deux lignes très courtés.

1. *karvvāv jmāy la*

2. *c[l]ā niy*

Cette inscription semble nous poser le moins de problème de lecture. Deux mots - *jmāy* et *niy* - sont déjà attestés sous les mêmes orthographes dans l'inscription rupestre de Đông Yên Chau³. Cette inscription, découverte dans cette même province de Quang-Nam, est la plus ancienne inscription en vieux-cham. Nous proposons de rapprocher le premier - comme l'a fait G. Coedès - au Cmd. *jmāy* « joyau, perle » et le deuxième au Cmd. *nī* « ce ceci ». Quant au mot *karvvāv*, nous supposons qu'il correspond au Cmd. *kabav* « buffle »⁴.

----- B

Gravée au-dessous de la première, elle comporte trois lignes assez nettes ;

1. *nariy talā[n] toñ*

2. *ja [da] lañ adis*

3. *sā voh kanaanāy* -

Le mot *nariy* est attesté - sous l'orthographe légèrement différente *nari* - dans l'inscription de Đông Yên Chau. G. Coedès l'a rapproché du mot malais *dari* « de »⁵.

Quant au mot *ja*, il est également attesté en vieux-cham⁶ au sens « individu ». À notre avis, il pourrait être

une forme alternante du pronom *ya* « qui » en vieux-cham. Un autre mot vieux-cham est le nom qui désigne le nombre « un » *sā*⁷. De même, le mot *voḥ* est aussi attesté en vieux-cham comme numéral des montagnes ou un certain poids⁸.

----- C

Cette inscription se situe à droite par rapport aux deux premières, à la même hauteur que l'inscription B. Elle comporte cinq lignes et comporte de nombreuses lacunes.

1. [svastī]⁹ *ya do kluñ usir ājñā 10*
2. *ja*¹⁰ *s ākara ya mṛ*¹¹ *ñ i - n lañān pattān*
3. *sam-ñ i--ca j[m]as tlūv---ñ.....i....*
4. *duñ[m]pāñ d[ū]ta[ñ] ya--mvvi*
5. *t[i]ju*¹² *pā[t]*¹³ *voḥ*

Cette inscription paraît débiter avec la formule de bonne augure en langue sanskrite « *svastī* ». Le texte comporte quelques mots d'origine indienne comme *ājñā* dont l'attestation est fréquente en épigraphie cham et qui signifie « ordre, commandement » et *ākara* « masse, mine, origine ».

Dans ce texte, nous croyons pouvoir identifier certains noms de nombre en vieux-cham¹⁴ : *tlūv* (l. 3) « trois » ; *tiju* (l. 5) « sept » et *pāt~pāk* (l. 5) « quatre ». Un autre mot vieux-cham identifiable est le pronom *ya* « qui » que nous avons déjà vu dans le texte précédent.

Tentative de traduction

Les trois inscriptions sembleraient constituer un seul texte bien qu'il y apparaisse quelques divergences sur le plan paléographique. Le texte C mentionne l'ordre de don (*ājñā*) avec certainement une liste d'offrandes. Il se pourrait que le buffle (*karvvāv*) mentionné dans le texte A soit destiné à un rituel de sacrifice – une pratique ancestrale de cette région.

Il est à noter par ailleurs que le nom de divinité vénérée est absent de ces inscriptions. Pour expliquer ceci, nous proposons l'hypothèse que le culte rendu à cet endroit n'est pas indien mais probablement animiste. Le fait que J. Le Pichon a écrit dans ses mémoires manuscrites inédites à ce jour à propos de ces inscriptions rupestres « «Le Vieux de la montagne» ignorait son existence et n'en avait aucune mémoire sinon que cet endroit de la rivière était considéré comme «dieng»¹⁵ » renforce notre hypothèse puisque ce mot signifie en vietnamien « dieu, génie ». Ce mot d'origine cham *ya* figure souvent dans les noms de monuments cham.

Remarques paléographiques

Les trois inscriptions partagent le même type d'écriture. L'inscription C se distingue des deux autres par la forme de la graphie *la* dont le début du tracé commence vers le niveau de la base (5. 1). Celle attestée dans A et C est identique à celle de Vat Luong Kau¹⁶ (dans le Sud du Laos actuel) (5. 2).

La verticale de *a* (5. 3), *ka* (5. 4), *ñā* (5. 5) et *ra* (5. 6) est longue et incurvée en remontant à gauche. Le crochet inférieur de la partie gauche de la graphie *a* se tourne vers l'extérieur.

Les formes de *ta* et de *ñā* peuvent être très proches ; toutes les deux étant pourvues d'une grosse boucle – comme nous pouvons le constater dans les mots *niy* (A:2) (5. 9), *toñ* (B:1) et *nariy* (B:1) (5. 10).

Quant aux traitements des voyelles médianes, elles sont très proches de celles attestées dans l'inscription de Vat Luong Kau, notamment les formes de *ā* et de *i*.

Dans ces trois inscriptions, la graphie représentant la consonne finale est surmontée du *virāma* en forme de barre horizontale.

Tentative de datation

Étant donnée que les trois inscriptions ne portent pas de date, notre datation se base uniquement sur une analyse paléographique.

Dans la partie précédente, nous avons essayé de rapprocher l'écriture des inscriptions de Samo de celle de Vat Luong Kau. La dernière inscription n'étant pas non plus datée, sa datation proposée par G. Coedès – basée également sur la paléographie – la situe approximativement au V^e s. de l'ère chrétienne.

À nos yeux, l'écriture de Samo est certainement postérieure à celle de Vat Luong Kau. Rappelons que cette dernière ignore l'emploi du signe de *virāma* pour marquer la consonne finale mais l'inscrit en dimension réduite en bas, à droite de la graphie précédente ; ce procédé est également employé dans l'écriture de l'inscription rupestre de Dong Yen Chau (dans la province de Quang Nam) qui est la plus ancienne attestation de la langue cham et que G. Coedès date du point de vue de la paléographie du IV^e s. ap.-JC. L'écriture de Samo, par contre, emploie régulièrement le *virāma* pour indiquer la consonne finale, elle ne peut donc être antérieure aux écritures de Vat Luong Kau et de Dong Yen Chau.

Par ailleurs, si nous regardons les épigraphes de la région, nous nous apercevons que les premières inscriptions en vieux-môn et en vieux-khmer du VI^e-VII^e s. – ces dernières étant heureusement parfois datées – ont

recours uniquement à ce signe pour le même but. Nous proposons donc de situer approximativement les inscriptions de Samo dans le courant du VII^e s. ap. - JC.

Conclusion

Nous pouvons considérer l'ensemble des inscriptions de Samo comme faisant partie de l'épigraphie cham pour une raison essentiellement linguistique et malgré ses caractéristiques paléographiques qui sembleraient le distinguer du reste de la paléographie cham telle que l'a classée R. C. Majumdar¹⁷. Ceci explique peut-être une certaine hésitation de la part des spécialistes. Pourtant, dès 1938, le Père Cadière – dans sa communication orale avec J. Le Pichon – a déjà constaté que la langue était du vieux-cham et qu'il l'estimait entre le VIII^e et le X^e siècle¹⁸.

Le fait que ces inscriptions sont attestées dans l'arrière-pays cham, dans une zone qui permet l'accès à la vallée du Mékong – la région de Vat - Phou - Champasak dans le Sud du Laos – nous renseigne sur l'importance de l'endroit qui, doit être depuis longtemps un lieu de passage. Notons que Mi son et Trakieu se trouvent à moins de 300 km en ligne droite de Vat Phou¹⁹. Nous savons que la région de Vat Phou est passée sous la domination khmère des rois Kambuja et qu'elle semble avoir été conquise sur les Cham par ces derniers au VI^e s. L'existence des inscriptions de Samo montre qu'au VII^e s. l'influence du cham se maintient encore dans cette zone frontalière bien que l'écriture soit venue semble-t-il de l'ouest, probablement par l'intermédiaire des Kambuja.

Finalement, le peu de renseignements que nous pouvons pour l'instant tirer de ces trois inscriptions semblent indiquer cet endroit – un site rupestre difficilement accessible – fut un lieu de culte rendu à une divinité sans nom. Il se pourrait que ces textes parlent d'un culte animiste. Mais pour l'instant, les inscriptions de Samo restent toujours une « énigme »²⁰.

Unpublished inscriptions on rock from Samo (Quang nam, Central Vietnam)

Three inscriptions- that we will name A, B and C- had been accidentally discovered by a Sedang guard of Jean Le Pichon, a French officer, in 1938. Engraved on a cliff situated near the frontier with Laos, they were called after the nearest military post-Samo. The region was and is still inhabited by a Mon- Khmer spea-

king group of Katuic branch and could be connected with the coastal area like the archaeological site of Mi Son by Sông thu Bon River.

The decipherment reveal that these inscriptions are written- as remarks M. Michael Vickery- in Old Cham as shown by the usage of numerals as “three”, “seven”, “four”; the words for “buffalo” and “gem”.

However, some Mon-Khmer words (Katuic and Bahnaric) seem to be used. The words for “handle”, “stick” and “post for sacrifice of buffalo” might be identified in some Katuic and Bahnaric languages. Also, a few Sanskrit borrowings as “oedre” are employed.

Anyway, the three inscriptions contain a number of words which I am, at the present, unable to identify and translate. The readings proposed in this article certainly need to be revised.

A palaeographical study shows that the script used here is probably datable to the seventh century of Christian Era. Despite the usage of Old Cham, the script is quite different from those used in Champa but shares similarities with that of Vat Luong Kao Stele, from the surrounding area of Vat Phu in the South of Laos.

It is still impossible for me to give a complete translation of these texts. However, I would like to point out that they seem to belong to a religious context.

The absence of any Hindu deity's name and mention of Buffalo, probably as an offering, let me think that the cult practised here might be an animistic one. Hypothetically, I propose that the Inscriptions of Samo invoke the ritual of sacrifice of buffalo. We know that this ritual has been practised by Mon-Khmer populations like Katu and Bahnar since a long time in this region. Moreover, the area where the inscriptions had been found were considered as diên- taboo by local people. This should indicate its sacred character.

If my hypothesis is exact, the Inscriptions of Samo will be classified among the first and rare inscriptions in the Continental Southeast Asia that mention a non indianised cult. Anyway, at this time, the study of these inscriptions has not yet revealed all their secrets.

¹ Une des trois inscriptions – avec sa photo – est mentionnée dans le mémoire de D.E.A. (1995) intitulé « Le site de Mi Son : un haut lieu religieux de l'ancien Campâ, actuel Viet Nam » d'Isabelle Pignon-Poujol qui l'avait découverte en étudiant les mémoires manuscrits de Jean Le Pichon.

* Nous voudrions remercier Mme Isabelle Pignon-Poujol de nous avoir autorisées à utiliser les renseignements se trouvant dans son mémoire de D.E.A., ainsi que M. Jean- Pierre Ducrest pour sa permission – par l'intermédiaire de M. Emmanuel Guillon – de publier les inscriptions de Samo.

** Doctorante à l'École pratique des hautes études.

² Jean Le Pichon est l'auteur d'une étude sur les Katu, publiée en 1938 dans le *Bulletin des Amis du vieux Hué* intitulée *Les Chasseurs de sang*, préfacée par M. Robert Ducrest.

³ Voir G. Coedès, « La plus ancienne inscription en langue chame », in *Eastern and Indian Studies in Honour of F.W. Thomas*. *New Indian Antiquary Extra Series I* (1939), pp. 46- 49.

⁴ Une enquête rapide dans les autres langues austronésiennes semblent confirmer notre identification: indonésien *kerbau* ; malais *kerbav*. Dans l'épigraphie en langue cham de l'époque postérieure, on trouve la forme *kravav* ou bien *kruvav*.

⁵ *Op. cit.*, p.48.

⁶ Voir l'index des mots chams dans *Études épigraphiques sur le pays cham*, PEFEQ, p. XXIII.

⁷ *Ibid.*, p.XXIX.

⁸ *Ibid.*, p.XXVIII.

⁹ Lecture hypothétique.

¹⁰ Il y a un petit espace entre les deux graphies.

¹¹ Il existe un petit espace marqué par un court trait vertical entre les deux graphies.

¹² La forme de *i* n'est pas nette.

¹³ Lecture incertaine.

¹⁴ Grâce à M. Michael Vickery; avec nos remerciements.

¹⁵ Cité dans les *mémoires* de J. Le Pichon, p. 139.

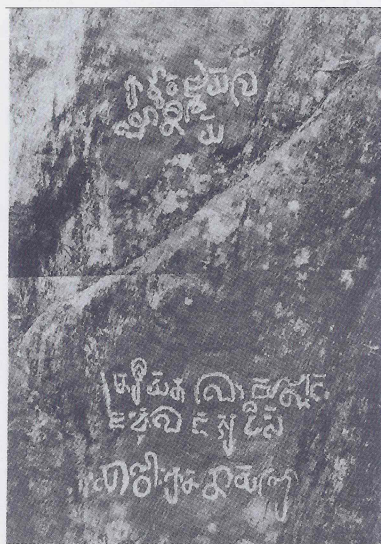
¹⁶ Voir l'article de George Coedès, « Nouvelles données sur les origines du royaume khmer. La stèle de Vat Luong Kau près de Vat P'hu », BEFEQ XLVIII, p. 209-220.

¹⁷ R. C. Majumdar, « La paléographie des inscriptions du Campa », BEFEQ, XXXII (1932), pp. 127- 139.

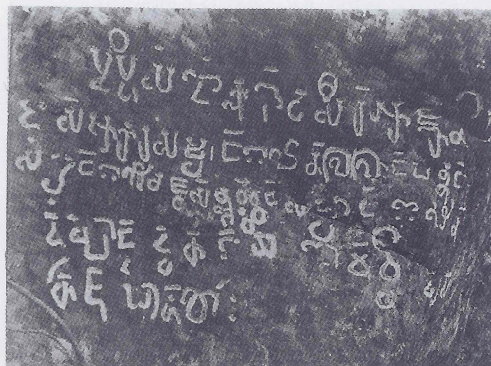
¹⁸ Dans une lettre dactylographiée du 6 juin 1939, répondant à un courrier du Père Cadière, G. Coedès, tout en datant les caractères du VII^e siècle, avoue sa perplexité devant les inscriptions et sa difficulté à lire les photos de J. Le Pichon (Archives EFEO).

¹⁹ H. Marchal, *Le Temple de Vat Phou*.

²⁰ Nous nous permettons d'emprunter le terme employé par M. Ducrest.

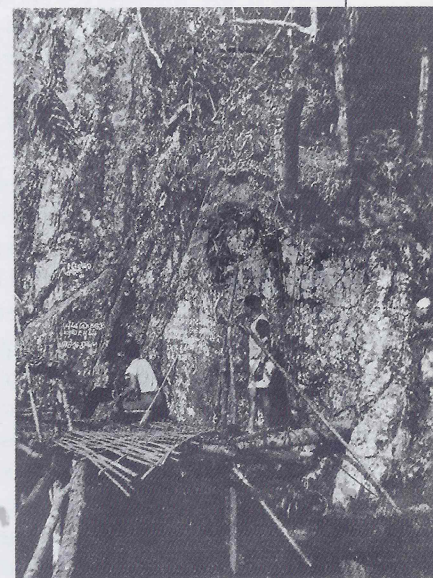


Inscriptions A et B.

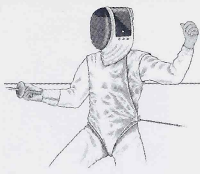


Inscriptions C.

5. 1				(B)		
5. 2			(A.)		(C)	
5. 3	<i>a</i>		(B)	5. 7 <i>ā</i>		(C.)
5. 4	<i>ka</i>		(A.)			
5. 5	<i>ña</i> (souscrit)		(C)			
5. 6	<i>ra</i>		(C)			
5. 8						
5. 9						
5. 1						



Découverte.



Cham Art, Cham History, the History of Champa and Archipelagically-Defined Cultural-Political Space

Julian BROWN*

Avec l'accord de l'auteur, nous n'avons pas traduit son texte, ni présenté un résumé, faute de place.

La Rédaction

Writing in *The Cambridge History of Southeast Asia*, in 1992, Keith Taylor suggested that "*Champa is a generic term*" and that "*what is generally understood as Cham history is a twentieth-century rationalization of scraps of evidence from inscriptions and Chinese sources*", and that consequently "*the very concept of Champa must be redefined*". He proposed that, rather than signifying a unified kingdom, "*Champa should more properly be understood as an archipelagically-defined cultural-political space*" (Taylor 1992: 153). In one short opening paragraph, Taylor appears to turn on its head a century of received understanding of Cham history. Or does he ?

His second paragraph continues: "*the land of Champa at its maximum extent stretched along the central coast of what is now modern Vietnam from the Hoanh Son massif (Mui Ron) in the north to Phan Thiet (Mui Ke Ga) in the south, a distance of almost 1000 kilometres*". However, in the light of the first paragraph, what exactly is this "*land of Champa*" ? If we are to take this as Champa in what Taylor refers to as its generic sense, then by what criteria are the separate components of the archipelagically-defined cultural-political space being linked? Doesn't this second paragraph, in fact, imply the concept of something unified that the first paragraph has so clearly pulled apart ? And herein lies the conundrum. In one of the most recent published articles on Champa, Southworth too, echoing Taylor, proposes that "*Champa is a generic name*" (Southworth 2004: 209), an expression he also employed in the opening line of his 2001 thesis (Southworth 2001: 21). I suggest that what, in fact, we should understand by this, is rather that Champa ought to be a generic term. In general usage, however, far from having a generic meaning, it seems to me that the term Champa actually operates quite specifically, conjuring up a Champa entity – a concept of something (however ill-defined) which exists (or existed) in time and space. Note, for example, the seeming contradiction inherent in the title of Southworth's 2004 article : "*The Coastal States of Champa*". The problem is the same as that in Taylor. What is the Champa, generic or otherwise, that these "*coastal states*" are a part of ? A geographical area ? A time period ? A political space? The problem with all of

these is that they constantly throw us back to some sort of unity, the very thing that the revisionists are moving away from. And this seems to be more than just a question of simple terminology, of semantics. The "*Champa*" being employed by Taylor and Southworth in these two examples presumably stands as a sort of short-hand version of something along the lines of "*that which we used to understand as Champa*". No such long-winded explanation is needed, however. We have no problem in understanding what is being referred to : a temporal and spatial concept within what is now central Vietnam. Even though no such entity may ever have existed in reality, clearly the term continues to make sense for us, largely, I believe, because this Champa is such a well-anchored concept. Even while historians pull the old view of Champa apart, we continue to use the old to understand the new. Perhaps we would do well to bear in mind that the revisions are precisely that : re-visions of earlier views. One doesn't exist without the other.

There appears to be a wide acceptance of these new revisions of Cham history and a growing consensus that there may never have been one unified Cham polity or state. For example, in his 2002 re-working of an earlier work on the archaeology of mainland South-East Asia, one of the most comprehensive works to-date on the early history of the region, Charles Higham acknowledges the revisions: "*as Southworth (2000) has argued, what seemed to early scholars a series of provinces within a homogenous state might not be the case*". Higham accepts that "*there may never have been a period when Champa was unified into one state*" (Higham 2002: 168 and 170). Despite this growing consensus, the old, well-established version is unlikely to go away in a hurry. As Michael Vickery has pointed out, even some recent works perpetuate the old view for today's students who may be unfamiliar with the earlier works themselves (Vickery 2004).

Introducing the concept of a new (even drastically revised) history is one thing, casting off the accepted standard version quite another. It is not even a question of whether we do or do not any longer accept the earlier version, but more a question of the extent to which

the earlier version is so firmly rooted in the existing literature, and consequently, in our understanding of what we think of as Champa. This established standard version of Cham history is essentially that proposed by Maspero in 1928, based largely on Chinese and Vietnamese sources, and drawing on the work of earlier scholars such as Bergaigne, Aymonier, Finot, Huber and others. Maspero's history of Champa, give or take a few modifications and a few notable criticisms (in particular Rolf Stein in 1947 in his work on Lin Yi), has essentially been the working tool of Cham studies for over three-quarters of a century. Only now, in the wake of Taylor's article is serious critical attention starting to be paid to this long-established historical narrative.

One of the most comprehensive works on Cham history since Taylor's article, is William Southworth's unpublished PhD thesis, *The Origins of Champa in Central Vietnam: a preliminary review* (2001), in which he sets out to revise existing theories on the emergence of Champa through an analysis of the archaeology, art history, epigraphy and political history of central Vietnam. Underlying the thesis is the idea that the archaeology of Champa has become encased within an historical framework based on these art historical, epigraphical, and Chinese and Vietnamese sources. Recently Michael Vickery has turned his attention to a detailed and critical revision of Cham history, and has presented preliminary results of his findings at conferences in Singapore (2004) and Paris (2004). Concurring with Taylor and Southworth that a unified Champa probably never existed, Vickery overturns much of Maspero, some of which he considers "*pure historical fiction*". Identifying the foundation of Champa with Austronesians who arrived by sea (and here again in agreement with Taylor and Southworth), Vickery strongly emphasises the importance of maritime trade as the determining factor in the rise and decline of different Cham polities (rejecting the old notion of the north and south movement of kings). Amongst other things, he excludes Lin Yi from the Cham equation and rejects Maspero's remarks about the importance of the *Areca* and *Coconut Clans* in intra-Champa relations. He considers that the Chinese and Vietnamese sources are not the best for establishing a history of Champa, and throws out the received notion of the slow southward push by the Vietnamese, identifying the Cham as aggressors in war, rather than perpetual victims.

While Taylor may be the first to have formulated so clearly the ideas for a total revision of Cham history, the problems inherent in the study of the history of the early

kingdoms of South East Asia and the need for such revision had been long in circulation. In the introduction to his thesis, Southworth refers to a 1973 colloquy held at the School of Oriental and African Studies, University of London. Several of the papers presented at this colloquy dealt with the problems of attempting to reconstruct the histories of early South East Asian states or polities. Claude Jacques' paper, "*Funan, 'Zhenla': the reality concealed by those Chinese views of Indochina*", examined the pitfalls of using Chinese sources in an attempt to establish a history of Funan and Zhenla. It is interesting to note Jacques' use of the term "*Indochina*" –entirely redundant as far as Funan, Zhenla or the Chinese sources are concerned, but, highly relevant, it seems to me, in terms of our own 20th century understanding of the history of the region. In another paper, Jeremy Davidson, writing specifically about Champa, claimed that "*the study of Champa is still in its infancy*" and that "*our knowledge of Champa remains so fragmentary, vague, and inaccurate that the whole subject must be reworked*" (Claude Jacques 1979; Davidson 1979: 215-216). *This idea of "infancy"* seems to crop up with relative frequency, and was repeated most recently by Southworth in his 2004 article ("*although still in its infancy, the modern study of Champa...*") (Southworth 2004: 231). But maybe such an "*infancy*" label is a little misleading. Is it not in fact our accurate understanding of the Cham past that is in its infancy, rather than the study of it? After all, the studying has been going on now - albeit sporadically - for well over a century. Is it not precisely this century-long history of research, of collecting, surveying, digging, deciphering, translating, displaying, restoring, writing... that informs our understanding of Champa? If all we had were Taylor, Southworth and Vickery's revised histories of Champa, without a century of earlier studies, the problem would be entirely different. What they are all calling for is not for the history of Champa to be written, but for it to be re-written. And while it is greatly to be hoped that as they continue with this process, Vickery, Southworth and others will publish the results of their findings, even when such publications appear, the bulk of the preceding literature, based largely on the Maspero narrative, will stay with us as part of the Cham landscape. Old habits die hard.

Where exactly does all this leave Cham art? Just how is the art historian to go about applying the material remains of the art and architecture to "*an archipelagically-defined cultural-political space*"? If we try to re-contextualize the artworks (physical traces of the past which exist in the present) in the past, we must have

recourse to history. Which history, however? We have only to look at the term Cham art itself to make the point. We give one umbrella term to art that comes from differing, and possibly totally separate areas, politically, geographically and temporally. If the various polities were independent, with possible links about which we appear to know virtually nothing, then we need to re-examine on what grounds we lump all the art together. That is: we need to ask the question what is Cham art?

Whilst the answer might, ostensibly, appear unproblematic, each possible answer meets with an obstacle. If Cham art is art from Champa, we come up with the problem of what Champa is. If Cham art is simply art created by the Cham people, we know very little about them, and almost the only physical traces they have left behind are the artworks. Nor is Cham art easy to define temporally, because what we refer to as Cham art spans almost a millennium. If we attempt to see Cham art in terms of its stylistic and formal qualities, this too is difficult, since the styles appear to have changed, sometimes dramatically, over time and space. In the light of the revised historical view of Champa, Cham art becomes highly problematic. No art from Champa, if no Champa. Rather, if anything, art from Champas. If this art from different geographical regions bears certain resemblances, then there is, perhaps, a sense in giving it a generic term. However, if we have little idea of the relationships, if any, between these different regions, then clearly this does not take us very far. The major reason, it seems to me, for giving all the art work one generic term is simply because we always have. And we have, apparently, little difficulty with the concept: the notion of Cham art seems to make sense to us. But this sense relies, largely, on the fact that, somewhere, we still conceive of Champa as some sort of whole, while at the same time we are increasingly conceiving it as a fragmentation of independent maritime states. Two histories co-exist in our understanding: Cham history (the on-going search for an accurate understanding of the Cham past) and the History of Champa (the accepted, though probably largely inaccurate, standard narrative). And let's be honest, this narrative that Taylor called a "20th century rationalization" is highly useful. How much easier to slot artwork into a neat and tidy narrative than into a hazy little understood fragmentation.

In fact, though, the artwork has never really needed to bother much with this historical narrative, just as, for the time being, it appears to evade the new revisions. For the art work has a history of its own. This history, based largely on the work of Parmentier, Coral de Rému-

sat, Boisselier, and especially Stern, exists independently of Cham history. Indeed when Stern developed his stylistic chronology for Cham architecture he outlined the process very clearly. No attention was paid to written evidence – neither inscriptions nor Chinese and Vietnamese sources (Stern 1942: 2). The entire study was based purely on observation of the evolution of motifs. The only reference to historical data was added more-or-less as an after thought ("at the moment of going to press") in the form of an appendix, and then merely to see whether "it [was] possible to find some correlation between the analysis of the evolution of motifs and what might be gleaned from other studies (history and translation of inscriptions)" (Stern 1942: 99). Stern's work has remained the basis of virtually all subsequent studies of Cham art and architecture, and is the method used for classifying, identifying and labelling Cham art the world over: from Danang to Paris, to Los Angeles, to Toulouse, to Bangkok, Cham art is everywhere identified by the French stylistic dating system. But since Stern created his classification without using any historical sources other than the art itself, his art history clearly stands as an independent history. To this extent, it might be argued that the dismantling of the narrative of a unified Champa state into an "archipelagically-defined cultural-political space" does not affect the art. The art history, untouched by the sources which are being revised, remains intact. While historians argue about where Vijaya may or may not have been, and who went north or south (or didn't) in the 9th century, My Son A1 remains My Son A1 and Tháp Mam continues to be Tháp Mam.

I suggest that several independent histories are at work in our present approach to Champa: Cham history (the on-going historical search for an accurate representation of the past), the History of Champa (the established, widely disseminated historical – and possibly largely fictional – narrative, based primarily on Maspero) and Cham art history (the stylistic chronological classification). The latter two have survived more-or-less intact since their creation in the second quarter of the last century. It seems, therefore, that there is yet one more history waiting to be written: the 20th century history of ancient Champa. More than a simple historiography of Champa, rather a multi-layered, multi-faceted history of the people, the events, the institutions that have contributed to our understanding of ancient Champa, that have, in a sense, created Champa as we understand it, the very Champa which is now undergoing revision.

* Doctorant SOAS, London.

Bibliography

- DAVIDSON, Jeremy H.C.S. "Archaeology in Southern Vietnam since 1954" in Smith, R.B. and W. Watson (eds.) *Early Southeast Asia: Essays in Archaeology, History and Historical Geography*. Oxford: OUP, pp. 215-222
- HIGHAM, Charles (2002) *Early Cultures of Mainland Southeast Asia*. Bangkok: River Books
- JACQUES, Claude (1979) "'Funan, 'Zhenla' : the reality concealed by those Chinese views of Indochina", in Smith, R.B. and W. Watson (eds.) *Early Southeast Asia: Essays in Archaeology, History and Historical Geography*. Oxford: OUP, pp. 251-259
- MASPERO, G. (1928) *Le Royaume de Champa*. Paris : G. Van Oest
- SOUTHWORTH, William Aelred (2001) *The Origins of Champa in Central Vietnam - a Preliminary Review*. Unpublished PhD thesis. SOAS, University of London
- SOUTHWORTH, William A. (2004) "The Coastal States of Champa" in Glover, Ian and Peter Bellwood (eds.) *Southeast Asia from Prehistory to History*. Abingdon: RoutledgeCurzon, pp. 209-233
- STERN, Philippe (1942) *L'art du Champa (ancien Annam) et son évolution*, Toulouse, Les Frères Douladoure.
- TAYLOR, Keith (1992) "The Early Kingdoms" in Tarling, Nicholas (ed) *The Cambridge History of Southeast Asia*, Vol. 1. Cambridge: CUP, pp. 137-182
- VICKERY, Michael (2004) Champa Revised and New Data on Transition to Statehood in Early Southeast Asia – draft papers presented at conferences in Singapore (July) and Paris (September)

Pham Thuy Ho'p : The Collection of Champa sculpture in the National Museum of Vietnamese History

Hà Noi, 2003, 144 p. 234 photos couleur, 148 croquis et dessins, glossaire, bibliographie.

Emmanuel GUILLON

Voici sans aucun doute le meilleur des trois catalogues de sculpture cham publiés ces dernières années au Viêt Nam. Les deux précédents étaient celui de Cao Xuan Pho pour Đà Nang, (1988) et celui de Pham Huu My (1994) pour le Musée de Ho Chi Minh ville.

Doté d'une riche iconographie, cet ouvrage bilingue, Vietnamien et Anglais, magnifie l'importante et incontournable collection d'objets d'œuvres cham que possède le Musée national d'Histoire de Hà Noi, installé dans ce qui fut, avant 1954, le siège de l'École française d'Extrême-Orient. En 2000 la direction du Musée eut l'heureuse idée de regrouper les sculptures cham à l'étage au-dessus de la rotonde en un ensemble cohérent, distribué selon l'ordre chronologique des styles actuellement admis.

Dans leurs préfaces le Directeur du Musée, le Dr Pham Quoc Quan, et l'auteur de l'ouvrage rappellent qu'avant 1954 la collection cham du Musée Louis Finot de Hanoi était constituée de 219 pièces, 81 en grès et terre cuite, et 103 en métal, y compris en or et en argent. En 1954 un certain nombre de ces œuvres avaient été envoyées au Musée Blanchard de la Brosse à Saigon, ainsi qu'au Musée Khai Dinh à Hué. La collection restante se compose de 89 œuvres en grès, terre cuite et métal, regroupant trois ensembles distincts :



Tête de Shiva,
fin IXe siècle,
école de
Dong Du'ong.

- 32 piliers et linteaux et autres stèles inscrites, pour la plupart exposées à l'extérieur, à la gauche du Musée lui-même. C'est là que se dresse la fameuse inscription de Vo Canh. Ces pièces doivent faire l'objet d'une publication ultérieure.

- 53 sculptures, statues ou fragments, exposées dans la nouvelle galerie

- 4 bronzes.

L'ouvrage de Mme Phan Thuy Hop est consacré à 51 de ces sculptures, dont beaucoup sont exceptionnelles. Après une présentation claire et complète des styles, des époques et de quelques-unes de leurs caractéristiques, très illustrée par des dessins ou des photos dans le texte, et une introduction du Dr Ngo Van Doanh replaçant les sculptures dans leur contexte architectural, les œuvres sont étudiées une à une. Les notices sont souvent illustrées, outre la photo de face, d'une photo de profil ou de trois quarts, ce qui est une excellente idée, car elle permet d'en apprendre plus sur le style ou le procédé employé. Le catalogue lui-même est ensuite repris en liste. Puis viennent des séries qui font l'une des originalités de ce livre : chaque style est illustré par de simples photos en vignettes, sans commentaires, tirées de la collection. Le glossaire qui suit est lui-même ensuite illustré par des photos d'autres collections des Musées Vietnamiens, ce qui est très pédagogique. Puis les appendices 3 à 7 illustrent des croquis tirés de H. Parmentier ou de Boisselier, les costumes, les coiffures, les animaux mythiques ou non, les linga et les ornements de toit.

La bibliographie qui termine le livre aurait peut-être gagnée à être plus complète, comme le mériterait la qualité d'ensemble de l'ouvrage. On pourrait également discuter certains détails : regretter par exemple l'absence de références pour chaque notice, ou encore, p. 118, si on a peut-être une représentation d'un kala, ce qui est intéressant ici c'est le motif « d'arc à biche » qu'avait étudié FDK Bosh en 1931 ; de même il eut été intéressant, pour le spécialiste, de noter que l'importante tête de Bouddha de Dong Duong, de la p. 43 (n° 7) est probablement celle du monumental Bouddha assis « à l'euro-péenne »

exposée dans la salle Dong Duong du Musée de Đà Nang. Mais ces détails ne doivent pas masquer la qualité et la beauté maîtrisée de l'ouvrage.

Abstract

This book is without doubt the best of the three catalogue of Cham sculpture recently published in Vietnam. The first (in 1988) was written by Cao Xuan Pho for the Da Nang Museum, the second (in 1994) by Pham Huu My for the Ho Chi Minh Museum.

The rich iconography of this bilingual work (English and Vietnamese) shows how the collection of the Cham works of the National Museum of Vietnamese History should not be missed. Since 2000 all the Cham pieces have been brought together at the first floor, around the rotunda.

In the preface the Director of the Museum, Dr Pham Quoc Quan, and the author explain that, before 1954, there were 219 pieces, 81 in sandstone or in terracotta and 103 in metal. After 1954 there remains 89 works : 32 pillars, lintel and inscribed stele, almost all in the garden, 53 sculptures and 4 bronzes.

This catalogue of Mrs Phan Thuy Hop shows 51 sculptures, most of them outstanding. After a clear and precise display of the styles and epochs, fully illustrated, the notices are frequently illustrated by photos in front view and in profile, which is a very good idea. Then, after a list of all the works, each style is illustrated by one example taken from the museum. In the appendix 3 to 7 there are series of drawings from H. Parmentier and J. Boisselier, concerning dresses, hairstyles, animals and roof ornaments.

The bibliography of the end of the volume is a little bit too short, and it would be good to see bibliography for each notice. Also it should be interesting to comment the kala of p. 118 or the head of Buddha, p. 43, which is probably the head of the great Buddha seated "à l'euro-péenne" of the Da Nang museum. But this is details, which must not hide the beauty and the strictness of the book.

APPEL

La rédaction de la *Lettre* de la SACHA désirerait publier une bibliographie critique des livres et articles sur le Champa ancien parus en vietnamiens ces dernières années (depuis 1988/1989). Qui se propose pour un tel travail ?

COMMUNICATION DE LA SACHA

À la dixième conférence internationale de l'Association européenne des Archéologues de l'Asie du Sud-Est, qui s'est tenue à Londres, au British Museum, du 14 au 17 septembre 2004, dix membres de la SACHA ont présenté une communication, pour la moitié d'entre elles consacrées au Champa ancien. Ceci illustre bien le chemin parcouru depuis plus de 10 ans...

Le Musée Cernuschi (où est le siège de la SACHA), réouvrira ses portes le 17 juin prochain, après trois ans de rénovations « dans une ambiance raffinée et d'une contemporanéité rigoureuse » (Gilles Béguin). Il présentera environ 900 œuvres – le double qu'auparavant. La nouvelle salle de conférence, de 45 places, permettra à la SACHA de reprendre les conférences qu'elle avait commencé il y a trois ans.

At the 10th International Conference of the European Association of Southeast Asian Archaeologists, held in London (British Museum) from 14th to 17th September 2004, ten members of SACHA have read a paper, half of them concerning Champa. This is a good illustration of the work done since more than 10 years...

The Cernuschi Museum, where is the seat of the SACHA, will re-open on 17th June, after 3 years of restoration. It will show about 900 works and a new reading room, with 45 seats, will allow the SACHA to organize lectures as we have started three years ago.

COLLOQUE INTERNATIONAL

Pour fêter son 10e anniversaire, la SACHA organise un colloque à Paris

Le colloque est sponsorisé par la Fondation James H. W. THOMPSON, de Bangkok.

Comme chacun sait, James Thompson s'était inspiré des tissages des Cham qui travaillaient de l'autre côté du canal près duquel il s'était établi. et dont la Cour du Siam avait autorisé à avoir un métier à tisser par famille. La fondation qui porte son nom est restée attachée à son origine, et a, dès nos débuts, été intéressée à nos travaux. Nous lui manifestons ici toute notre gratitude.

Le thème en sera : « Les études cham : approches traditionnelles et nouvelles tendances »

Il aura lieu à la nouvelle salle de conférence du Musée Cernuschi, à Paris, les vendredi 14 octobre 2005 après-midi et samedi 15 au matin.

Les interventions seront faites en français ou en anglais. Le nombre des places sera limité. Une dizaine d'interventions sont prévues (archéologie, histoire de l'art, histoire, épigraphie, etc.).

Les dates ont été choisies pour permettre de visiter l'exposition Cham du musée Guimet, qui aura ouvert ses portes trois jours auparavant.

INTERNATIONAL SYMPOSIUM

To celebrate its 10th anniversary, the SACHA is organizing a Symposium at Paris.

The symposium is sponsored by the James H.W. Thompson Foundation of Bangkok

As every knows that the Cham weavers have inspired James Thompson, who lived on the other side of the canal. The Foundation still attach importance to Cham, and to our works.

We thank it very much.

The theme will be : "Cham studies : old and new schools of thought". It will be hold at the lecture room of the Cernuschi Museum (Paris), Friday 14 October 2005 afternoon & Saturday 15 morning

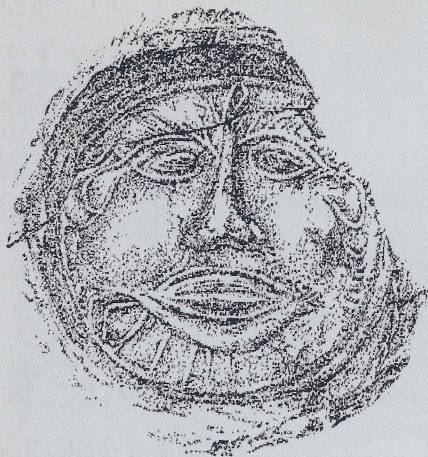
The working languages will be English or French. Seating will be limited. About ten papers will be read (archaeology, art history, history, epigraphy, etc.) Dates have been chosen to coincide with the Guimet exhibition of Champa.

TENDANCES

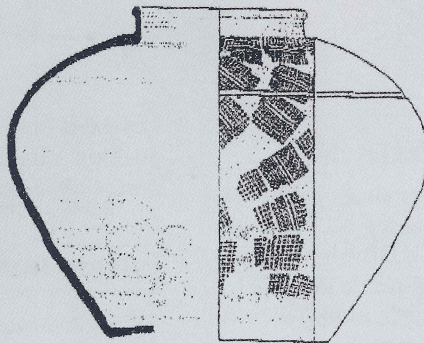
Si l'on résume les diverses interventions faites aux colloques et conférences qui ont eu lieu en 2004 à Paris, à Singapour, à Londres, on peut relever des tendances de la recherches dans le domaine des études Cham, qu'il faudra analyser en détail ultérieurement.

Si les classifications des styles effectuées par J. Boisselier n'ont, semble-t-il, pas été abordées, un certain nombre d'autres théories qui semblaient bien établies sont remises en cause : le Champa défini comme une civilisation, ou une culture essentiellement hindouisée, la lente assimilation du Champa par la puissance Vietnamiennne, le Champa considéré comme un royaume divisé en deux, ou même une confédération de chefferies, etc. Par ailleurs la dimension économique est, ici et là, abordé d'une façon nouvelle, ainsi que les sources chinoises.

If we summarize various papers read in the conferences of 2004, in Paris, Singapore and London, we can see new trends in Cham studies, that we shall see later in detail. The styles, as drawn by Boisselier have not know criticisms. But some readers have question other classical theories, such as : Champa was mainly a hindu civilization ; or Champa was slowly assimilated by Vietnam ; Champa was a kingdom (or two, or a federation), etc. There were also new way dealing with economy, and also with Chinese records.



D'après Ruth Prior - DR.



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

*Our thanks go to
the Fondation
Art et Archéologie
d'Extrême-Orient
(Fondation de France),
for their help
on the publication
of the eleventh issue
of the Letter.*

Le dossier du prochain numéro sera consacré aux fouilles de Tra Kieu depuis 1993.
The file of the next Letter will be devoted to the Tra Kieu excavations since 1993.



Société des Amis du Champa Ancien

Association déclarée conforme à la loi de 1901

Musée Cernuschi, 7 avenue Vélasquez - 75008 Paris

Tél. : (33) 01 53 96 21 50 - Fax : (33) 01 53 96 21 96

Courriels : guillon@club-internet.fr - isabellepoujol@aol.com

Site internet : <http://www.sacha-champa.org>

CONSEIL D'ADMINISTRATION : *Président* : Emmanuel GUILLON, Enseignant (INALCO) ; *Secrétaire* : Isabelle POUJOL, Responsable communication et photothèque (EFEO) ; *Secrétaire adjointe* : Marie-Christine DUFLOS, Conférencière des Musées nationaux ; *Trésorier* : Thierry PATURLE, Chargé de mission (EDF, R & D) ; *Membres du conseil* : Jean-Michel BEURDELEY, Expert en Art asiatique ; Julian BROWN, Doctorant (SOAS) ; Jean-Louis FOWLER, Graphiste ; Loan de FONTBRUNE, Correspondante à Ho Chi Min Ville ; Rémi PANDELLÉ, Correspondant à Ha Noi.

CONSEIL CONSULTATIF INTERNATIONAL / INTERNATIONAL ADVISORY BOARD : Dr Nandana CHUTI-WONGS ; Dr Ian GLOVER ; Pr Michel JACQHERGOUAL'H ; Pr LUONG NINH ; Dr Mariko YAMAGATA.
COMITÉ DE RÉDACTION : Jean-Michel BEURDELEY, Marie-Christine DUFLOS, Jean-Louis FOWLER, Thierry PATURLE. Directeur de Publication : Emmanuel GUILLON ; Maquette, réalisation : Jean-Louis FOWLER ; Imprimeur : IMPRIMIX - 113, avenue pissicart - 06100 Nice.

BULLETIN D'ADHÉSION 2005

Société des Amis du Champa Ancien

Association déclarée conforme à la loi de 1901

Musée Cernuschi, 7 avenue Vélasquez - 75008 Paris

Tél. : (33) 01 53 96 21 50 - Fax : (33) 01 53 96 21 96

Courriels : guillon@club-internet.fr - isabellepoujol@aol.com

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____

Téléphone: _____ Fax : _____ Email : _____

Profession : _____

désire adhérer à la SACHA en qualité de : MEMBRE ACTIF • cotisation annuelle 15,25 € • COUPLE : 22,90 €
(l'adhésion inclut l'abonnement à la Lettre) MEMBRE BIENFAITEUR • cotisation annuelle à partir de 30,50 €

et verse la somme de : _____

chèque bancaire chèque postal

à l'ordre de S.A.C.H.A.

Date et signature : _____

Photocopie conseillée