

Au regard de ces sculptures les prolongements du style paraissent assez quelconques. Certaines pièces établissent, pourtant, l'importance de l'architecture et de la construction traditionnelle sur le site de Mý Són vers le VIII^e siècle au plus tard. Ce sont deux grands tympans d'un art un peu fruste provenant des groupes A' et C, plus intéressants du point de vue de l'iconographie que de l'esthétique (deux versions différentes de la Danse de Śiva) et un fronton très ruiné de la même veine (*Rāvaṇa** tentant d'ébranler le *kailāsa**) associé à d'importants restes du soubassement de brique du sanctuaire F 1 qui, avec ses panneaux ornés de figures et des niches abritant des divinités gardiennes, établit la liaison entre l'art de Mý Són et les réalisations ultérieures. Par ailleurs, en dépit du peu d'indices fournis par les vestiges, la faible épaisseur des murs inviterait à supposer que les sanctuaires de cette période ne possédaient que des toitures en matériaux légers.

La statuaire de cette période n'est pas davantage dénuée d'intérêt, d'autant que l'influence préangkorienne s'y fait de plus en plus discrète. Ainsi l'idole du sanctuaire A' 4 de Mý Són (17, p. 98), un Śiva d'un hiératisme et d'un dépouillement extrêmes, présente un visage où les stylisations les plus hardies s'associent à une recherche de modelé absolument unique dans l'Asie du Sud-Est. Deux statues de Viṣṇu retiennent aussi l'attention autant en raison de la rareté des images de Viṣṇu au Campā que de leur provenance (Đà Nghi, au Quảng Trị – 191, p. 175 –, et la région de Đà Nẵng). L'une et l'autre rappellent l'esthétique du Śiva de Mý Són A' 4, mais la seconde, figurant Viṣṇu à califourchon sur les épaules de *Garuḍa**, est d'un intérêt iconographique particulier (Musée Guimet, Paris).

Tandis qu'une activité artistique héritée de celle constatée à partir du milieu du VII^e siècle se poursuit dans le nord du Campā, des changements politiques assez importants semblent s'être produits, amenant les Chinois à ne plus parler, durant un siècle (de 758 environ à 859) que du sud du pays et d'un royaume qu'ils nomment Hou Wang. Il n'existe que peu de témoins de l'art de cette contrée pouvant être rapportés à cette période. La statuaire paraît peu abondante et presque insignifiante, mais les deux tours-sanctuaires de Phố Hải, à l'est de Phan Thiét, permettent de souligner combien l'art de cette région, appelée à devenir l'ultime refuge de cette nation, est alors indépendant de celui du royaume dont il recueillera, bien plus tard, le modeste héritage. Les tours de Phố Hải n'évoquent, en effet, que fort peu le type du *kalan* qui ne va guère tarder à s'imposer, alors que de nombreux traits, au contraire, les rapprochent des sanctuaires préangkoriens. C'est pourtant encore dans le sud, mais au nord-est de Phan Rang, que vers la fin du VIII^e ou le début du IX^e siècle, les sanctuaires de Hoà Lai vont révéler l'architecture du Campā avec toutes les caractéristiques qui feront son originalité. Mais peut-être n'est-il pas indifférent de noter ici que, dans le domaine ornemental au moins, Hoà Lai semblerait prendre place dans un ensemble plus vaste dont l'influence aurait marqué quelques monuments khmers du Kulên, dont surtout le célèbre Prasat Damrei Krap, et un monument au moins de la Thaïlande péninsulaire, le Chedi Wat Kèo de Chaiya, dont le plan évoque par ailleurs directement l'art de Java central.

Les tours de Hoà Lai, au nombre de trois primitivement, à la fois massives et élancées grâce à la qualité des proportions et, déjà, la primauté absolue de l'architecture sur le décor, sont les plus anciens *kalan* conservés, dont ils repré-