

Comptes rendus

Christian Luczanits

Buddhist Sculpture in Clay Early Western Himalayan Art, late 10th to early 13th centuries

Chicago, Serindia Publications, 2004,
xiv-353 p., 323 ill., bibliographie, index, glossaire, annexes.

En fixant le cadre de sa belle étude de la sculpture bouddhique en argile à l'Himalaya occidental et à la période de la fin du x^e au début du xiii^e s., Christian Luczanits n'a pas cherché à limiter son sujet, mais à lui donner un ordre et une logique. L'importance et la singularité de la statuaire d'argile en Himalaya et au Tibet ont été révélées à l'Occident par Giuseppe Tucci dans les années 30, lorsqu'il présenta dans *Indo-Tibetica* (Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1941) ses descriptions et ses photographies des temples du Spiti et du Kinnaur, de Tsaparang au Guge, et de la région de Gyantse au Tibet central. Mais il manquait encore au progrès de notre connaissance un ouvrage général, analyse et synthèse de cette forme de sculpture qui a été la base du décor de bien des temples, en Himalaya occidental et au Tibet, et souvent le matériau de leur sculpture monumentale.

Le choix de l'espace et de la période est expliqué dès les premières pages: la sculpture en argile a connu un développement considérable dans les régions occidentales de l'Himalaya en une période cruciale d'expansion du bouddhisme, qui correspond à l'élan de la Deuxième Diffusion au Tibet, avant l'effort de définition et de codification marqué par Bu ston (xiii^e s.). Le nombre des réalisations, liées aux techniques indiennes et aux formes de l'Inde du Nord-Ouest et du Cachemire, a engendré, peut-on dire, un particularisme ouest-himalayen, en même temps qu'une relative unité iconographique et technique qui n'exclut cependant

pas la diversité. On peut être surpris que le nom du Tibet ne figure ni dans le titre, ni dans le sous-titre du livre, car dès les premières pages Christian Luczanits situe sa démarche et son travail dans une étude de la sculpture en argile au Tibet. Mais il convenait de souligner la spécificité de monuments conçus et édifiés dans une phase de création et de transmission particulièrement intense du bouddhisme et dont l'initiative n'était pas au Tibet central. Plus tard, d'autres influences, d'autres techniques aussi, vinrent de l'Est, du Tibet central, tandis que les courants formateurs venus de l'Inde et du Cachemire étaient taris. Mais entre la fin du x^e s. et le début du xiii^e s., les monuments bouddhiques qui se développèrent dans les vallées tibétaines de l'Ouest himalayen constituent un ensemble cohérent et significatif et un chapitre de l'histoire de l'art et de la sculpture en argile au Tibet, mais aussi de l'histoire de l'art himalayen et, serait-on tenté d'ajouter, de l'histoire de la diffusion du bouddhisme.

Un chapitre initial rappelle les sources et les techniques indiennes de la sculpture en argile, permet de situer et définir l'objet de l'étude et corrige, chemin faisant, une erreur fréquente d'auteurs occidentaux qui ont décrit cette statuaire comme étant en stuc. L'analyse des temples et monastères bouddhiques de la région constitue ensuite la partie la plus considérable de l'ouvrage (p. 21-196). Christian Luczanits y définit trois groupes, en commençant par les premières fondations du royaume de Guge-

Purang, attribuées à Rin chen bzang po (958-1055), parmi lesquelles Tabo tient une place particulière en raison de l'importance des éléments anciens qui y ont été conservés et des recherches considérables qui y ont été développées. Après le déclin de Guge-Purang et la division de ses territoires, le xii^e s., qui fut une période de flexion pour le bouddhisme tibétain, apporte surtout dans l'Ouest himalayen une évolution iconographique, notamment avec l'apparition à Dunkar des Guhyasamājāmandala. Les sanctuaires d'Alchi et du Ladakh constituent le troisième groupe. Il ne s'agit pas d'un inventaire descriptif, mais d'un examen très approfondi qui croise l'histoire des monuments avec une étude complète de leur programme iconographique, de la fonction des statues et des décors et leur justification textuelle, ainsi qu'avec des éléments d'analyse esthétique. Les particularismes soulignés dans ce chapitre, ainsi que certaines synthèses qui y sont esquissées, sont composés dans une troisième partie (p. 201-279), brillante mise en perspective des temples, de leur contenu et de leur fonction. Toutes les ressources de la comparaison bien maîtrisée y sont mises en œuvre, impliquant des sources et des modèles pour le décor des temples aussi bien que des références au Tibet central. L'étude utilise de façon particulièrement efficace la comparaison des décors sculptés et peints et aborde successivement la question générale de l'iconographie, des styles et des procédés de composition, du décor et de l'ornementation, avant de revenir aux

problèmes techniques de montage des décors et de fabrication des statues. En forme de conclusion, un bref chapitre est consacré aux prolongements du mouvement et, peut-on dire, à son entrée dans une sphère plus tibétaine.

L'ouvrage est d'une densité peu commune, tant par l'abondance et la perti-

nence de ses références que par la variété et la solidité de ses arguments. Il dépasse la classique détermination des typologies et des datations et procède d'une conception à la fois rigoureuse et généreuse de l'histoire de l'art, qui associe l'étude des formes à celle des structures matérielles et spirituelles. Il est une mise à jour et une critique

constructive des thèses en vigueur sur les monuments bouddhiques de l'Himalaya occidental et constitue, par la clarté de ses exposés, de ses exemples et de ses déductions, une base nouvelle de travail et de réflexion.

ANNE CHAYET

Pratapaditya Pal

Himalayas. An Aesthetic Adventure

Avec des contributions d'Amy Heller, Oskar von Hinüber et Gautama V. Vajracharya.
The Art Institute of Chicago, in association with the University of California Press and Mapin Publishing.
Chicago-Berkeley-Ahmedabad, 2003, 308 p. Appendices, bibliographie, index, une carte.

Cet ouvrage est le catalogue d'une exposition qui a été organisée par The Art Institute of Chicago (5 avril-17 août 2003) et présentée également à la galerie Arthur M. Sackley, du Smithsonian à Washington DC du 18 octobre 2003 au 11 janvier 2004.

Comme l'indique fort bien le titre, ce n'est pas un catalogue d'art tibétain mais d'art himalayen comprenant le Nord de l'Inde, le Népal, le Tibet de l'Ouest et du Centre et le Bhoutan. Toutefois il faut signaler que ce dernier pays n'est représenté que par deux œuvres, sur lesquelles je reviendrai. L'art dit «sino-tibétain» n'est absolument pas présent, se trouvant hors du domaine géographique himalayen.

Le plan du catalogue suit ce parti pris géographique, chaque région faisant l'objet d'une brève introduction historique et religieuse (I: Nepal; II: Jammu & Kashmir, Western Himalayas & West Tibet; III: Central & Eastern Tibet, and Bhutan). La majorité des œuvres sont bouddhiques bien que l'on trouve quelques pièces hindoues, comme la très belle stèle en schiste de l'Art Institute of Chicago (Alsdorf Collection) représentant la divinité Kumara montée sur son paon, datée du ^xe siècle (n° 14) et deux peintures de l'école *bon po* avec inscriptions: un maître *bon po* non identifié, peinture du Tibet central datée du ^{xiii}e siècle (n°135) et la divinité farouche Trowo Tsochog Khagying avec sa parèdre, également du Tibet central et datée c. 1300 (n° 136).

Beaucoup d'œuvres ont déjà été reproduites dans différents catalogues sur l'art tibétain mais leur sélection en tant qu'ensemble et leur superbe qualité artistique font de ce catalogue un magnifique livre d'art himalayen.

Le choix des pièces montre qu'il n'y a pas entre elles de liens autres que géographique et esthétique. C'est un parti pris qui est clairement énoncé dans le titre du catalogue et que Pal définit comme un état mental: «Cleared of all obstacles, the mind must be immersed in the aesthetic experience, as a yogi or mystic is absorbed in the state of consciousness, unaffected by space and time, neither of which is depicted experientially in the religious arts.»

On peut regretter qu'il n'y ait pas une liste générale des pièces reproduites avec leur origine géographique, ce qui permettrait au lecteur d'avoir une vision globale des illustrations.

Les légendes des objets déjà présentées ailleurs comportent des notes de renvoi à des ouvrages précédents. Les appendices ont un intérêt considérable car ils reproduisent les inscriptions trouvées sur les œuvres, donnent leurs traductions et interprétations. Rédigés par des spécialistes – Amy Heller pour les inscriptions en tibétain, Oskar von Hinüber pour les celles en sanskrit du Gilgit et Cachemire, et Gautama V. Vajracharya pour celles en népal –, les appendices permettent une compréhension de l'œuvre dans son contexte socio-historique et religieux, souvent négligé dans les légendes principales. Ce manque d'intérêt pour le contexte historico-religieux conduit parfois l'auteur à ne pas comprendre certaines représentations. Ainsi pour le n° 186, une corne de rhinocéros sculptée en forme de montagne du Bhoutan et datant du ^{xviii}-^{xix}e s. (Art Institute of Chicago, Alsdorf Collection), la légende décrit «une divinité anthropomorphe montée sur un lion». En fait, il s'agit ici de la divinité Tsheringma,

dont l'une des demeures est située sur le massif du Jomolhari, à la frontière du Bhoutan et du Tibet. Elle était particulièrement vénérée par Milarepa, l'ermite de l'école des Kagyupa, qui médita dans ce massif, et par conséquent par les Drukpa Kagyupa, au Bhoutan. Cette divinité est d'ailleurs présente en haut à gauche d'une peinture de Milarepa (n° 162 du catalogue).

De même, la légende du n° 184 aurait bénéficié d'un peu de recherche historique. Cette peinture bhoutanaise de la collection Shelley and Donald Rubin représente Tenzin Rabgye (1638-1696), qui fut le quatrième chef temporel du Bhoutan (*Desi*) de 1680 à 1695, et non pas le «fourth patriarch of the Druk order». Le texte indique aussi: «in the upper left corner is Drukpa Kunleg, the mad yogi of Tibet; across him is an unidentified lama». En fait, la présence de Drukpa Kunleg (1455-1529) s'explique dans un contexte lignager puisqu'il était l'arrière-grand-père de Tenzin Rabgye; quant au lama non identifié, il s'agit probablement du père de Tenzin Rabgye, Tsewang Tenzin, petit-fils d'une femme bhoutanaise et de Drukpa Kunleg. Tenzin Rabgye était aussi considéré comme le «représentant» du Shabdrung Ngawang Namgyal pendant la supposée retraite de ce dernier et, comme tel, était appelé *Lama Tripa* («Maître sur le Trône»).

Ces deux exemples démontrent que si les légendes du catalogue sont agréables à lire et révèlent la sensibilité de leur auteur, elles ne s'attachent que trop rarement à expliquer le contexte historique et décrivent les œuvres dans une perspective stylistique et esthétisante, typique d'une certaine école d'histoire de l'art.