

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PRÉSENTATION DE L'ART COMME PALIMPSESTE : AGENTIVITÉ ET SILENCE DE L'OBJET  
HIMALAYEN AU MUSÉE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE DES RELIGIONS

PAR

ALEXANDRE BRAULT

MARS 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma plus vive gratitude à ma directrice de maîtrise, Chiara Letizia, pour son soutien indéfectible tout au long de ce processus de recherche. Par sa présence attentive et la justesse de ses commentaires, elle a su m'épauler lors des périodes de doute inhérentes au travail de rédaction et me motiver à persévérer au travers des aléas de la vie. Ses précieux conseils et son enthousiasme ont su m'inspirer tout le long du processus.

Ma reconnaissance s'étend également au Groupe de recherche interuniversitaire sur le Tibet et l'Himalaya, dont l'environnement intellectuel a nourri ma réflexion sur les dynamiques du patrimoine sacré. Enfin, je souhaite remercier la Fondation de l'Université du Québec à Montréal ainsi que feu Marthe Coutu. C'est grâce à leur soutien financier et à leur confiance qu'il m'a été possible de réaliser ce mémoire et de mener à bien cette enquête sur la trajectoire de la dépossession ontologique.

## DÉDICACE

« On a beau recouvrir les noms et sceller les vitrines, ce qui fut souffle ne devient jamais tout à fait pierre. » — Inspiré de Tsering Woeser.

## AVANT-PROPOS

Mon premier contact avec l'art himalayen remonte à l'été 2014, dans le décor historique du Vieux-Port de Montréal. Engagé.e dans une petite boutique spécialisée en objets exotiques, principalement népalais — et surtout à vocation touristique —, mes tâches alternaient entre la vente et la traduction des cartels explicatifs. Je me souviens encore de la fascination et de l'étrangeté que m'inspiraient ces objets : la complexité des peintures de déités en union sexuelle, le mystère des dagues cérémonielles qui servent aux rites funéraires, l'aspect macabre des flûtes taillées dans des fémurs humains. Il y avait une distinction clairement établie entre les objets qu'on vendait, et ceux qu'on pouvait montrer, mais qui restaient sous vitrine. À mon avis, certains de ces objets n'étaient pas supposés se retrouver au Canada, certains datant de plus d'un siècle. Cependant, mon propos est le suivant : si la vitrine trahissait une distinction sur la nature des objets pour les visiteurs, celle-ci était encore plus manifeste dans le comportement de la propriétaire de la boutique, népalaise d'origine et pratiquante bouddhiste. Elle n'interagissait vraiment pas de la même manière avec ces objets. Elle faisait par exemple certains rituels le matin en ouvrant sa boutique et le soir lorsqu'on la fermait. Elle apportait aussi tous les jours des offrandes qu'elle déposait devant une énorme icône de la Tara verte qui trônait à l'entrée. En soi, il serait facile d'affirmer que l'aspect marchand serait ce qui marquerait le plus les souvenirs que je retire de l'expérience à cette époque. Ma compréhension de l'époque en était que ces petits rituels étaient sûrement faits afin d'attirer la bonne fortune. Bien que la clientèle pouvait se composer de moines ou d'autres pratiquants bouddhistes, la majorité était des touristes friands de spiritualité exotique. Reste qu'en la connaissant plus personnellement, j'ai aussi appris qu'elle tenait cette boutique beaucoup plus par souci spirituel — certaines des œuvres étaient réalisées exclusivement par des artistes femmes, ou d'autres objets plus artisanaux étaient commandés directement auprès des artisans locaux. Un des produits qui se vendait bien faisait vivre un village en entier au Népal par exemple. Ce n'était pas quelque chose qu'elle affichait ou discutait ouvertement non plus; elle était plutôt dans la discrétion et la bienveillance. C'était un fait connu et partagé entre employé.es. Cette rencontre initiale, un peu fortuite, est restée en dormance pendant plusieurs années, où j'ai poursuivi mon parcours, jusqu'à ce que la pandémie me pousse à entreprendre des études en science des religions, ravivant une curiosité qui allait devenir le point de départ de ce mémoire.

Ce retour aux études s'est fait à travers le prisme de mon parcours d'artiste visuel, principalement en peinture et en performance. Mon intérêt pour l'art a toujours été celui d'un.e créateur.ice, plus

fasciné.e par la démarche de l'artiste et le processus de création que par l'œuvre comme produit fini. Pour moi, l'art est avant tout une expérience, et non un objet. Cette prise de position est aussi une réflexion beaucoup plus large, et qui, à mon avis, me dépasse. Elle est le constat d'une expérience de vie, celle d'avoir navigué à l'interstice de la production, mais aussi de la commercialisation de l'art. Cela fait 15 ans que j'alterne entre des périodes de création plus actives et des emplois en médiation culturelle dans les centres de diffusion québécois (musée, centre d'artiste, fondation privée). Outre cet emploi précédemment détaillé, le magasin d'objets népalais, mon parcours s'est aussi fait du côté des galeries commerciales, complétant une vision d'ensemble de ce paysage déjà assez complexe. Chacune de ces perspectives m'apparaît comme un outil qui permet de comprendre certaines subtilités dans les pratiques internes de ces différents écosystèmes de diffusion artistique : le musée qui collectionne, préserve, et éduque; la fondation privée le peut aussi, mais elle est plutôt motivée par une logique spéculative ou par les goûts du collectionneur; le centre d'artistes, autogéré par les artistes eux-mêmes, qui explore les possibles de la recherche et l'innovation en art. Pris dans leur ensemble, ces expériences de vie participent à la construction de la vision que j'essaierai de communiquer par ce mémoire.

Quant à l'aspect de ma vie qui est plus rattaché à la création, il s'agit aussi d'une somme d'interactions humaines qui dépasse l'aspect purement théorique de l'art. Il s'agit d'une réflexion mûrie sur de nombreuses années — de visites d'exposition ou de spectacles consommées de façon soutenue et constante —; mais aussi de soupers entre amis, avec d'autres artistes issue.es d'horizons et de pratiques différentes, avec qui je partage mon quotidien ou collabore. Le point de vue offert ici est donc le fruit d'un fragment, d'un *aperçu*, de ce qui pourrait définir certaines réflexions partagées par la scène artistique montréalaise contemporaine. Mon constat est que les pratiques contemporaines se définissent actuellement, oui par une expérience offerte à un public, mais en occultant souvent le fait que le produit d'un artiste avant-tout est soumis aux contraintes de réalités matérielles et institutionnelles, et au goût du public. L'art n'est, en ce sens, jamais à 100% la vision unique d'un artiste, détachée de son *zeitgeist*, mais plutôt la somme de ce qui reste après que l'idée initiale passe par le collimateur des demandes de subventions, des limitations dans les espaces de galerie ou de spectacle, des goûts et des codes partagés par le type de public qui y participe. Bien sûr qu'il existe une intentionalité, et peut-être même une *virtuosité* de l'artiste à exécuter sa vision, mais celle-ci est toujours la forme modelée de ce même jeu de règles et de contraintes qui émerge naturellement par les conditions énumérées. Les discussions de la plupart de ces soupers tournent toujours, de toute façon, sur comment on peut, en tant qu'artiste, créer et toucher, selon des logiques et mécanismes préexistants qui, au final, nous limitent certes mais servent

aussi de moteur à la créativité. Cette conviction sur la nature de l'expérience artistique, nourrie par mes navigations dans le monde de l'art contemporain, a aussi été exacerbée par la crise sanitaire et l'émergence des musées virtuels qui ont avant tout proliféré suivant une logique marchande. Les questions suscitées par ce contexte sont pourtant majeures d'un point de vue d'artiste : l'expérience d'une image sur un écran est-elle la même que celle de sa présence matérielle et haptique ? Où se situe l'œuvre dans ce cas ? Dans l'image véhiculée par cette même matière, capturée par la photochimie d'un appareil photographique argentique ou du capteur électronique de la photo ? Il est évident que des degrés de transformation s'opèrent déjà ici, avant même qu'on aborde la question de l'écran et du paramétrage de la colorimétrie et comment ceci peut venir modifier complètement l'image d'une peinture.

Cette interrogation sur la nature de l'art et sa diffusion est devenue centrale pour moi, d'autant plus que mes expériences professionnelles dans diverses institutions culturelles québécoises m'avaient souvent laissée un sentiment de frustration quant à leurs difficultés respectives à diffuser des pratiques artistiques qui ne s'inscrivent simplement pas dans un objet. J'y ai vu des institutions peinant à présenter et à traduire ce genre d'expérience artistique, souvent plus préoccupées par des logiques de rentabilité que par une véritable recherche d'innovation ou de prise de risque. Au risque d'en faire une grande affirmation, mon constat est que l'attention du public se tourne désormais beaucoup plus vers le divertissement, et certains types de nouvelles expositions, surtout celles de types immersif, me semblent concordant à ce changement de paysage. Pire, les expositions de type ethnographique, et qui au Québec présentent le plus souvent des œuvres autochtones, me semblent s'inscrire dans une logique où on cherche beaucoup plus à légitimer les expositions (choix d'un commissaire autochtone, spectacle quelconque d'une danse ou d'un chant traditionnel complètement décontextualisé, financements et subventions accordés à la communauté d'origine, etc.), que dans une réflexion sur le comment on expose des objets ou des pratiques qui ne rentrent pas dans les codes traditionnels du musée ou de la galerie. Mais cet avis n'est pas nécessairement un constat pessimiste. Tout comme les artistes, les communautés autochtones ont à participer de façon stratégique à ce système parce qu'elles font face aux mêmes contraintes. À la fin de la journée, il faut bien se nourrir et survivre, et tenter de présenter son art selon les paramètres des canaux de diffusion malheureusement préexistants. C'est précisément cette tension, vécue par les artistes contemporains comme par les communautés autochtones, qui m'a poussée à chercher dans l'art performance non pas une comparaison, mais une boîte à outils conceptuelle pour repenser l'exposition des objets sacrés himalayens. Ainsi, voyons l'intentionnalité de ce mémoire comme

une tentative modeste d'apporter des pistes de réflexions complémentaires dans l'optique de chercher avant tout des solutions à de meilleures pratiques commissariales.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
DÉDICACE .....	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	x
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT .....	xii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 LE MONDE D'ORIGINE DE L'OBJET.....	4
1.1 Le socle doctrinal : philosophie et pratique du bouddhisme en Himalaya.....	6
1.1.1 Les trois véhicules du bouddhisme : Theravāda, Mahāyāna et Vajrayāna.....	6
1.1.2 Les fondements philosophiques .....	14
1.2 L'agent sacré en pratique.....	21
1.2.1 L'interaction avec l'objet : le yoga de la déité .....	21
1.2.2 La vie sociale de l'objet : création et vénération .....	23
1.2.3 L'activation de l'objet : le rituel de consécration ( <i>rab gnas</i> ).....	29
1.3 Résumé chronologique de cette pratique : les grandes phases de développement au Tibet.....	34
1.4 Paradigme d'un « art » tibétain .....	41
1.4.1 La primauté de la fonction : mérite et médiation.....	41
1.4.2 Le statut de l'artiste .....	42
1.4.3 Une esthétique codifiée.....	42
1.4.4 L'originalité repensée : entre permanence du modèle et matérialité de l'œuvre .....	44
CHAPITRE 2 LA TRAJECTOIRE DE LA DÉPOSSESSION : PILLAGE, POLITIQUE ET MARCHÉ .....	45
2.1 La rencontre coloniale et la construction du regard muséal .....	45
2.1.1 Le regard victorien : fascination pour le macabre et méprise tantrique.....	46
2.1.2 La mise en scène ethnographique : classification et hiérarchie .....	47
2.1.3 Lawrence Waddell et la légitimation scientifique du « lamaïsme » .....	48
2.1.4 L'expédition militaire de 1904 : pillage, occultation et esthétisation .....	49
2.1.5 La nouvelle vie des objets : domestication et double standard muséal.....	50
2.2 Le paradoxe du Shangri-La : idéalisation et destruction au XX <sup>e</sup> siècle.....	51
2.2.1 La construction d'une utopie spirituelle .....	51
2.2.2 L'objet-survivant .....	53
CHAPITRE 3 CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIQUE .....	55

3.1	Revue de la littérature .....	58
3.1.1	Études sur le Tibet .....	58
3.1.2	Études autochtones .....	59
3.1.3	Question de recherche .....	61
3.2	Cadre conceptuel .....	62
3.2.1	Goodman et le concept d'allographie .....	63
3.2.2	Benjamin sur l'aura, la valeur et la réception de l'image .....	65
3.2.3	Peirce et l'analyse sémiotique de la dépossession .....	72
3.2.4	Descola et le choc ontologique .....	76
3.3	Méthode et corpus.....	81
CHAPITRE 4 ANALYSES ET RÉSULTAT .....		83
4.1	Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C.....	83
4.2	Musée Guimet, Paris .....	87
4.3	Humboldt Forum, Berlin .....	90
4.4	Table ronde : Presenting Tibet: A Curators' Roundtable Discussion .....	93
4.5	Constat .....	97
CONCLUSION .....		100
BIBLIOGRAPHIE.....		105

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Ma ning nag po. 18e siècle. Tibet (Nyingma) .....	5
Figure 2 : Marpa et Milarepa. 16e siècle. Tibet.....	9
Figure 3 : Manjushri. 13e siècle. Tibet .....	14
Figure 4 : Shri Devi. 18e siècle. Tibet.....	19
Figure 5 : Bodong Panchen Chogle Namgyal. 15e siècle. Tibet.....	22
Figure 6 : Tara rouge. 18e siècle. Tibet .....	25
Figure 7 : Détail de l'autel.....	83
Figure 8 : Petit autel avec représentation de Citipati .....	86

## RÉSUMÉ

### Résumé

Ce mémoire analyse le processus de « dépossession ontologique » que subissent les objets sacrés du bouddhisme tibétain lorsqu'ils sont exposés dans les musées occidentaux. Partant du constat que ces agents rituels et performatifs conçus pour agir, sont transformés en artefacts esthétiques silencieux, cette recherche s'interroge sur la nature de ce choc ontologique. L'hypothèse défendue est que l'art performance, pratique allographique et processuelle par essence, offre une boîte à outils conceptuelle privilégiée pour en disséquer les mécanismes.

La démarche s'appuie sur un cadre théorique multi-couches articulant la philosophie de l'art de Nelson Goodman (allographie/autographie), la théorie critique de Walter Benjamin (aura), la sémiotique de Charles S. Peirce (indice/icône) et l'anthropologie de Philippe Descola (ontologies). Ce modèle est ensuite appliqué à un corpus de trois études de cas (Smithsonian Museum of Asian Art, Musée Guimet, Humboldt Forum) et confronté au discours des praticiens lors d'une table-ronde.

Les résultats démontrent que, malgré des stratégies commissariales différentes (dénommées « spectaculaire », « érudite » ou « postcoloniale »), chaque institution opère la même neutralisation de l'agentivité de l'objet. Le problème n'est donc pas individuel, mais structurel : le musée agit comme une « prison paradigmatique », incapable de se défaire de son ontologie naturaliste. En conclusion, ce travail offre une cartographie de cette tension fondamentale et suggère une piste d'avenir en suggérant une alternative qui déplace l'enjeu de la possession d'objets vers la médiation d'un patrimoine immatériel.

Mots clés : Dépossession ontologique, art himalayen, muséologie, art performance, commissariat d'exposition, ontologie, Descola, Goodman.

## ABSTRACT

### Abstract

This thesis analyzes the process of "ontological dispossession" that sacred Himalayan Buddhist objects undergo when exhibited in Western museums. Starting from the observation that these ritual and performative agents designed to act, are transformed into silent aesthetic artifacts, this research investigates the nature of this ontological shock. The central hypothesis is that performance art, being an allographic and process-based practice itself, offers a privileged conceptual toolbox for dissecting its mechanisms.

This approach is based on a multi-layered theoretical framework articulating the philosophy of art of Nelson Goodman (allography/autography), the critical theory of Walter Benjamin (aura), the semiotics of Charles S. Peirce (index/icon), and the anthropology of Philippe Descola (ontologies). This model is then applied to a corpus of three case studies (the Smithsonian Museum of Asian Art, the Musée Guimet, and the Humboldt Forum) and confronted with the discourse of museum practitioners.

The results demonstrate that, despite different curatorial strategies (described as "spectacular", "erudite", or "postcolonial"), each institution performs the same neutralization of the object's agency. The problem is therefore not individual but structural: the museum acts as a "paradigmatic prison," unable to shed its naturalist ontology. In conclusion, this work offers a cartography of this fundamental tension and suggests a way forward by proposing an alternative which shifts the focus from the collection of objects to the mediation of intangible heritage.

Keywords : Ontological Dispossession, Himalayan Art, Museum Studies, Performance Art, Curatorship, Ontology, Descola, Goodman.

## INTRODUCTION

Cette recherche prend racine dans le constat d'une « double vie » des objets sacrés himalayens, oscillant entre leur fonction d'agents rituels et leur statut de marchandise ou d'artefact esthétique. Si cette dualité est perceptible dans les espaces commerciaux de la diaspora, elle atteint une rupture radicale au sein des institutions muséales occidentales. En extrayant l'objet de son écosystème d'origine pour l'exposer sous vitrine, le musée opère une transition du statut d'agent vivant vers celui d'œuvre d'art silencieuse. Pour qualifier ce processus, nous proposons d'appréhender la présentation de l'objet au musée comme un palimpseste. À l'origine, le palimpseste désigne un parchemin dont on a effacé la première écriture pour en superposer une nouvelle, mais qui laisse deviner, par transparence, les traces du texte antérieur. Appliquée à l'objet tibétain, cette notion suggère que l'artefact exposé n'est pas une entité figée, mais une stratigraphie de significations successives. Comme l'avance le philosophe Michel Serres, « chaque époque gratte ce qu'elle peut du passé pour écrire sa propre légende » : sous la « couche » contemporaine du chef-d'œuvre esthétique ou de la curiosité ethnographique persistent les traces indélébiles de sa fonction première de médiateur sacré. Le « silence » de l'objet au musée ne signifie donc pas l'absence de son agentivité, mais plutôt son recouvrement par les discours institutionnels occidentaux. Pour saisir la portée de ce basculement, il importe de définir la nature de l'objet ainsi déplacé. En contexte tibétain, l'image sacrée est désignée par le terme *sku rten* (réceptacle-corporel), signifiant qu'elle n'est pas une simple représentation commémorative, mais une émanation vivante du principe d'Éveil.

Le parcours de l'objet sacré tibétain en Occident, que nous allons retracer au chapitre 2, n'est pas une simple translation géographique, mais une suite de transformations radicales qui lui ont imposé des identités successives et contradictoires. Le regard colonial du XIX<sup>e</sup> siècle l'a d'abord saisi comme un spécimen ethnographique ou une curiosité macabre, la preuve matérielle d'une religion jugée « primitive ». Par la suite, le regard romantique du XX<sup>e</sup> siècle a opéré une conversion spectaculaire, élevant ce même objet au rang de chef-d'œuvre esthétique, le symbole d'un Shangri-La spirituel fantasmé. Cette seconde lecture, bien que plus positive, s'est construite en occultant la destruction systématique de la culture tibétaine, conférant à l'objet le statut paradoxal d'objet-survivant : le témoin d'une utopie spirituelle et la relique d'une catastrophe historique. Il serait toutefois erroné de réduire cette trajectoire coloniale aux seules incursions britanniques du début du XX<sup>e</sup> siècle ou à un regard occidental passif. La dépossession ontologique du Tibet s'inscrit dans une temporalité brûlante : celle de la colonisation

chinoise contemporaine. Ce processus ne se limite pas à une occupation territoriale, mais s'étend à une véritable « guerre des noms » au sein des institutions muséales internationales. L'effacement récent du terme « Tibet » au profit de l'appellation générique « Himalaya » — notamment au Musée Guimet et au Musée du Quai Branly — témoigne d'une volonté de neutraliser l'identité politique et culturelle d'une nation au profit d'une géographie floue. Ce glissement sémantique sert de relais à la stratégie de Pékin visant à imposer le terme mandarin « Xizang » dans le discours public occidental, cherchant ainsi à substituer une dénomination coloniale à un nom chargé d'histoire et de revendications d'autonomie. Cette accumulation de significations contradictoires a laissé l'artefact dans un état de crise. En l'exposant, le musée le rend à la fois hyper-visible et profondément muet, car aucune de ces identités occidentales ne permettent de traduire sa nature originelle d'agent rituel. C'est ce conflit fondamental que nous nommons la dépossession ontologique : l'acte par lequel un objet est dépouillé de son mode d'être premier pour en revêtir un autre qui lui est étranger. Cette recherche part du constat que ce choc ontologique ne peut être résolu par les outils de l'histoire de l'art traditionnelle seule, car la question n'est pas seulement esthétique ou historique, mais concerne la nature du statut particulier qu'occupe ces objets.

Ce diagnostic mène à la question de recherche centrale qui anime ce mémoire : En quoi la transformation de la pratique performative et allographique de l'objet sacré tibétain (*sku rten*) en objet autographique par les institutions occidentales constitue-t-elle un acte de dépossession ontologique, et comment une analyse critique de ce processus peut-elle nourrir une nouvelle éthique de l'exposition? L'hypothèse que nous défendons est que la clé pour comprendre cette dépossession et pour imaginer des solutions se trouve dans une analogie avec l'art performance ou la musique, des pratiques fondamentalement allographiques mais qui peuvent s'incarner dans une trace matérielle comme une partition. Nous postulons que les stratégies développées par les musées pour exposer un art qui, par nature et sa pratique, résiste à l'objet, peuvent pointer vers les limites de la muséologie en général sur les objets issues de cultures visuelles différentes.

Pour mener cette enquête, nous construirons un cadre conceptuel multi-couches en mobilisant de manière complémentaire la philosophie de l'art de Nelson Goodman (1968) pour analyser le statut de l'œuvre, la théorie critique de Walter Benjamin (1935) pour qualifier son expérience, la sémiotique de Charles S. Peirce (1982, 1998) pour décrire son mécanisme de signification, et enfin, l'anthropologie de Philippe Descola (2005, 2021) pour comprendre le choc des mondes qui est à la racine du conflit. Ce cadre théorique sera ensuite appliqué à un corpus de trois études de cas issues d'expériences de terrain (au

Smithsonian (2022), au Musée Guimet (2024) et au Humboldt Forum (2024), dont les résultats seront confrontés à une analyse des discours institutionnels, lors d'une table ronde de conservateurs (2021). Ce mémoire s'articulera ainsi en quatre chapitres. Le premier chapitre établira le statut de l'objet sacré tibétain dans son contexte doctrinal et rituel. Le deuxième chapitre retracera sa « seconde vie » en Occident, en analysant la construction du regard colonial puis romantique qui a façonné sa perception. Le troisième chapitre sera consacré à la construction de notre cadre conceptuel et de notre méthode d'analyse. Enfin, le quatrième chapitre appliquera ce cadre à nos trois études de cas, avant de synthétiser les résultats et de proposer, en conclusion, des pistes pour naviguer les limites de l'expérience muséale.

## **CHAPITRE 1**

### **LE MONDE D'ORIGINE DE L'OBJET**

Le bouddhisme Vajrayāna, que l'on retrouve dans la région himalayenne, confronte le regard à un univers visuel particulièrement complexe et codifié. Des divinités aux visages déformés par la colère, parées de colliers de crânes et brandissant des armes flamboyantes, côtoient des figures paisibles absorbées dans une méditation sereine. Des diagrammes cosmiques déploient des architectures symboliques vertigineuses, tandis que des iconographies en apparence érotiques unissent des déités en position coïtale. Certaines figures démultiplient leurs membres, chacune des mains ou des pieds exécutant une posture distincte; d'autres démultiplient leur tête ainsi que leur regard sur le spectateur. Face à ce panthéon foisonnant, la première tentation est celle d'une lecture purement iconographique ou esthétique : chercher à identifier chaque figure, à décoder chaque attribut, à admirer la finesse du style ou l'éclat des pigments utilisés. Or, une telle approche, si nécessaire soit-elle, manque l'essentiel. Elle contraint cette production visuelle au statut de simple représentations, des illustrations de mythes ou de concepts, alors qu'elle est, pour un pratiquant bouddhiste engagé dans cette voie, un éventail d'outils, de technologies de l'esprit, voire de lieux où peut s'opérer des transformations spirituelles.



Figure 1 : Ma ning nag po. 18e siècle. Tibet (Nyingma)

Comprendre la production et la fonction des images dans le bouddhisme Vajrayāna exige de dépasser la question du « quoi » — l’objet comme représentation — pour aborder celle du « comment » — comment fonctionne cette représentation — et, plus fondamentalement, celle du « pourquoi ». Pourquoi cette prolifération de formes? Pourquoi cette grammaire visuelle si précise et si codifiée? En fait, pourquoi la problématique de l’image s’est articulée ainsi dans la région himalayenne. La réponse ne se trouve pas à la surface d’une peinture ou d’une sculpture, mais dans les soubassements doctrinaux qui les

sous-tendent et leur donnent sens. Chacune de ces productions visuelles est l'aboutissement d'une longue réflexion théologique concernant la nature même du Bouddha, le chemin vers l'Éveil et les moyens d'y parvenir. L'image n'est pas simplement l'objet d'un culte dévotionnel; elle est la manifestation concrète d'une conception spécifique du sacré et de réseaux de relation qui animent son monde. Son efficacité rituelle et sa puissance de transformation sont directement dépendantes de la vision philosophique qui donne naissance à ce jeu de représentation. Autrement dit, pour appréhender une image vajrayana, il est impératif de comprendre la théologie qui la rend non seulement possible, mais surtout destinée à une intentionnalité précise.

Cette recherche postule donc qu'il est impossible d'analyser le fonctionnement et le rôle de ces images sans d'abord tracer la généalogie des idées qui ont permis leur émergence. Cette généalogie s'articule autour des trois grands « véhicules » (*yāna*) du bouddhisme, qui marquent autant d'étapes dans la redéfinition du rôle de l'objet sacré. La présente étude débutera donc par un survol de cette trajectoire doctrinale, car c'est elle qui fournit la clé de lecture indispensable à notre analyse.

## 1.1 Le socle doctrinal : philosophie et pratique du bouddhisme en Himalaya

### 1.1.1 Les trois véhicules du bouddhisme : Theravāda, Mahāyāna et Vajrayāna

Le bouddhisme Theravāda, dont le nom signifie la « Tradition des Anciens », constitue le socle historique et doctrinal à partir duquel les autres grands courants du bouddhisme se sont développés. Seule survivante des écoles bouddhistes anciennes, cette tradition, prédominante au Sri Lanka et en Asie du Sud-Est, se fonde exclusivement sur le Canon pāli, qu'elle considère comme la retranscription la plus fidèle des enseignements originels du Bouddha. Sa vision du monde repose sur un principe fondamental : la figure du Bouddha Shakyamuni est celle d'un maître humain exceptionnel, mais dont la présence physique dans le monde est définitivement éteinte (Ngulphu, 2009, p. 42). En atteignant le *parinirvāṇa*<sup>1</sup>, ce dernier a quitté le cycle des renaissances (*saṃsāra*) de manière irréversible, laissant derrière lui la doctrine (*dharma*) et une discipline monastique (*vinaya*) comme seuls guides. La voie Theravāda est donc un chemin d'autonomie et de rigueur, où l'idéal spirituel est l'*arahat* : le disciple qui, par ses propres efforts, suit cette

---

<sup>1</sup> Synonyme d'« Éveil », un être atteint le *nirvāṇa* au moment où il éradique l'ignorance, l'avidité et la haine. Il est libéré de la souffrance mentale, mais il possède toujours un corps physique et continue d'interagir avec le monde jusqu'à sa mort naturelle. [*Maha-*] *Parinirvāṇa*, c'est l'« Éveil après la mort ». C'est le moment où les cinq agrégats (le corps, les sensations, les perceptions, les formations mentales, la conscience) qui constituent un individu se dissolvent définitivement. Il n'y a plus aucune base pour une future renaissance. C'est l'extinction totale (voir Gethin, 1998, p. 71-76).

voie pour atteindre sa libération personnelle. Cette voie, qui exige une dédication totale à la discipline monastique, positionne de fait l'Éveil comme un objectif quasi inaccessible pour les laïcs. Le rôle principal de ces derniers est alors de soutenir la communauté monastique (*saṅgha*) par des actes méritoires, dans l'espoir d'une renaissance plus favorable où la vie monastique deviendra possible (Harvey, 2013, p. 22-84).

Cette perspective théologique, basée sur l'absence du Bouddha, conditionne directement la fonction et la nature des images. Pour saisir la profondeur de ce basculement paradigmatique, il convient de se référer aux travaux de Janet Gyatso, tibétologue de renom et professeure à l'Université de Harvard. Figure incontournable de l'étude du bouddhisme tibétain, Gyatso a été l'une des premières à théoriser le statut ontologique de l'image himalayenne en proposant une distinction fondamentale entre une logique de la représentation — liée à la commémoration d'un être absent — et une logique de la présence, où l'image agit comme un véritable interlocuteur rituel. Ses analyses, particulièrement celles développées dans son article séminal de 1986, constituent le socle de notre réflexion sur l'agentivité des objets sacrés. Dans le monde Theravāda, celles-ci sont avant tout commémoratives et didactiques (Gyatso, 1986, p. 30)<sup>2</sup>. Une statue du Bouddha n'est pas conçue comme une présence vivante, mais comme un mémorial qui inspire le respect et rappelle les qualités de l'Éveillé. Comme l'a noté Richard Gombrich, le dévot sait « cognitivement » que le Bouddha n'est pas présent dans l'image, mais il présume « affectivement » de sa présence (cité par Sonam Tsering Ngulphu, 2009, p. 42). Le rôle de l'art est donc de soutenir la foi en remémorant l'existence historique du maître. L'objet reste un substitut, un symbole puissant pour le dévôt, mais en soi inanimé. Son efficacité n'est pas celle d'une présence directe, mais repose sur des « bénédictions transférables<sup>3</sup> », activées par la ressemblance de l'image ou par la présence d'une de ses

---

<sup>2</sup> La tibétologue Janet Gyatso (1986) a été l'une des premières à articuler cette distinction fondamentale à partir du cas tibétain. Selon son analyse, les traditions Mahāyāna et Vajrayāna opèrent une rupture paradigmatique en substituant une logique de la présence à celle de la représentation. Une fois activée par le rituel, l'image n'est plus une simple effigie, mais devient un interlocuteur et un champ d'action pour le divin. Cette opposition entre la théologie de la présence (Mahāyāna) et celle de l'absence (Theravāda) est également au cœur de l'analyse comparative de Sonam Tsering Ngulphu (2009).

<sup>3</sup> Sonam Tsering Ngulphu donne, comme source textuelle à cette relation à l'image, deux histoires relatives à vie du Bouddha. La première relate l'histoire de la création de la première image du Bouddha par le roi Udayana (3e siècle) telle que racontée dans l'Anguttara-nikaaya. Suivant le départ du Bouddha vers le paradis des Trente-trois déités (*Tratrimsa-devabhūmi*), Udayana paniqua à l'absence de celui-ci. Afin de le calmer, le Bouddha commanda une réplique de sa propre image pour qu'il puisse à jamais se souvenir de lui. Quant à la deuxième histoire, elle concerne le moment entourant les préparations de son *mahāparinirvāṇa*, où le Bouddha demande la création d'un *stūpa* funéraire en instruisant ses disciples que quiconque déposera sur ce monument « fleurs et parfums, le cœur dévoué » pourra récolter la joie et ses bénéfices (Sonam Tsering Ngulphu, 2009, p. 39-40).

reliques (*ibid.*). Ainsi, cette conception d'un Bouddha absent et d'un salut individuel sera au cœur de la transformation opérée dans le deuxième véhicule du bouddhisme.

Cette théologie de l'absence, centrée sur une quête de libération individuelle, laissa insatisfaite une part grandissante de la communauté bouddhiste, notamment laïque. Ainsi, progressivement, sur plusieurs siècles, une nouvelle sensibilité religieuse prit forme. Celle-ci aspirait à deux choses : d'une part, un idéal de salut qui inclurait tous les êtres et pas seulement les moines ascètes, et d'autre part, la possibilité d'entrer en contact avec une forme de sacré qui ne soit pas confinée à un passé historique révolu (Williams, 2009, chap. 1-2). C'est pour répondre à ces aspirations que les enseignements du Mahāyāna, ou « Grand Véhicule », se sont développés sur plusieurs siècles. Il ne s'agit pas d'une rupture brutale, mais d'un élargissement radical de la perspective : en proposant le nouvel idéal du Bodhisattva et une vision d'un Bouddha transcendant (défini dans le *sūtra* du Lotus), le Mahāyāna allait logiquement entraîner une transformation profonde de la fonction de l'image, ouvrant la voie à une pratique non plus de la commémoration, mais de la communion.

Cette révolution fut avant tout philosophique, menée par des penseurs comme Nāgārjuna (env. 150-250 apr. J.-C.), fondateur de l'école du Madhyamaka (la « Voie du milieu »). Ce dernier a systématisé le concept de vacuité (skt. : *śūnyatā*). L'idée centrale est que rien dans l'univers n'existe par soi-même, de manière isolée et indépendante. Tous les phénomènes, qu'il s'agisse d'un objet, d'une personne ou d'une idée, sont « vides » d'une essence propre et n'existent qu'en interdépendance avec tout le reste. Une vague, par exemple, n'a pas d'existence propre; elle est un phénomène qui dépend de l'océan, du vent et de multiples autres conditions. Pour articuler cette vision, Nāgārjuna a développé la doctrine des Deux Vérités. La vérité conventionnelle est le monde tel que nous l'expérimentons au quotidien : nous voyons une vague, elle est réelle à ce niveau. Elle est phénoménale. La vérité ultime, cependant, est la compréhension profonde que cette vague est, en essence, inséparable de l'océan et donc ultimement, dénuée d'existence intrinsèque. Pour reprendre notre analogie, l'objectif n'est pas que la vague s'échappe de l'océan (qu'elle affirme son existence indépendante), mais plutôt qu'elle réalise qu'elle est, et a toujours été, l'océan.

Cette distinction ne doit cependant pas être interprétée comme un dualisme séparant le réel de l'illusion. Pour Nāgārjuna, la force de cette doctrine réside dans l'interdépendance des deux perspectives : sans s'appuyer sur la vérité conventionnelle (le langage, les concepts, les apparences), on ne peut désigner

la vérité ultime. La vérité conventionnelle n'est pas une erreur à éliminer, mais un « moyen habile » (*upāya*) indispensable. C'est par la compréhension rigoureuse de la manière dont les choses apparaissent (convention) que l'on peut réaliser la manière dont elles sont réellement (vacuité). Dès lors, la vacuité n'est pas un au-delà des choses, mais leur mode d'existence même. Si les choses n'étaient pas « vides » d'essence fixe, elles seraient immuables et figées; aucun changement, aucune croissance et aucune libération ne seraient possibles. C'est précisément parce que la vague est vide d'existence propre qu'elle peut se transformer, interagir avec le vent et refléter la lumière. Cette réalisation transforme radicalement le statut de l'expérience sensible : le monde des phénomènes devient le lieu même où se donne à lire l'absolu.



Figure 2 : Marpa et Milarepa. 16e siècle. Tibet

Cette vision de la vacuité n'est pas un nihilisme qui affirmerait que rien n'existe. Elle est l'autre facette d'un concept bouddhique encore plus ancien et fondamental : la coproduction conditionnée (skt. : *pratīyasamutpāda*). Ce principe soutient que rien n'existe de manière isolée; chaque phénomène apparaît en dépendance d'un réseau infini de causes et de conditions. Une fleur, par exemple, n'est pas une entité

autonome. Elle est la coproduction conditionnée du soleil, de la pluie, de la terre, de la graine et de l'air. Elle est vide d'une « essence de fleur » qui existerait par elle-même, car elle est pleine de l'univers tout entier. La vacuité est donc la conséquence directe de cette interdépendance radicale. Un phénomène est « vide » d'une existence propre précisément parce qu'il est le fruit de tout ce qui n'est pas lui. Comprendre cela, c'est voir l'interconnexion fondamentale de tous les êtres, un prérequis essentiel à la pratique de la compassion universelle du bodhisattva. Cette philosophie a une conséquence sotériologique profonde. Pour l'école du Madhyamaka, le *nirvāṇa* (l'Éveil) n'est pas un autre lieu, un paradis à atteindre après avoir quitté notre monde. Le *nirvāṇa* est la compréhension correcte de la nature même de la réalité dans laquelle nous vivons déjà. Il ne s'agit pas de s'échapper de l'océan, mais de réaliser que l'on est l'océan. Cette philosophie a eu un impact social et religieux immense. En affirmant que le monde quotidien (*samsāra*) n'est pas ontologiquement différent de l'absolu (*nirvāṇa*), le Madhyamaka a revalorisé la vie laïque. La quête de l'Éveil n'exigeait plus nécessairement le retrait du monde dans un monastère. Cette vision rejoignait parfaitement les aspirations des communautés laïques, qui se voyaient offrir une voie de salut accessible. C'est sur ce terreau philosophique que l'idéal du bodhisattva a pu s'épanouir. Le bodhisattva est l'être qui incarne la sagesse de la vacuité et la compassion infinie (skt. : *karuṇā*). Comprenant que tous les êtres sont interconnectés, il refuse sa propre libération pour œuvrer au salut de tous, devenant un modèle de dévotion et d'action dans le monde. Parallèlement à cette révolution éthique et philosophique menée par le Madhyamaka, une seconde grande école, le Yogācāra, a offert une autre clé de lecture de la réalité qui allait s'avérer cruciale pour la fonction de l'image. Le Yogācāra, souvent appelé l'école *Cittamātra* (« esprit seulement »), postule que la totalité de notre expérience du monde n'est rien d'autre qu'une projection de la conscience. Ce que nous percevons comme un monde extérieur et objectif est en réalité une construction mentale. Cette vision a des conséquences radicales pour la pratique spirituelle : si le monde est esprit, alors la transformation de l'esprit est la seule voie de libération possible (Voir Harvey, 2013, chap. 4 et 5). L'image, dans cette perspective, acquiert un nouveau statut. Elle n'est plus un simple support pour se souvenir d'un Bouddha extérieur; elle devient un outil psychotechnique de premier ordre.

De simple mémorial d'un être absent, l'image devient un point de contact, un lieu de rencontre où le fidèle peut accéder à la compassion active de ces êtres éveillés (Sonam Tsering Ngulphu, 2009, p. 42). Le Bouddha n'est plus seulement perçu comme la figure historique de Shakyamuni, qui a vécu et atteint le *parinirvāṇa*. Il est désormais compris comme un principe d'Éveil transcendant, une incarnation de la compassion et de la sagesse infinies qui est toujours présente et active dans l'univers. Ce principe peut se

manifester sous une myriade de formes pour aider les êtres : en tant que Bouddhas célestes<sup>4</sup> qui président sur des Terres Pures<sup>5</sup>, en tant que bodhisattvas qui répondent aux prières, ou même à travers des supports matériels. L'image consacrée acquiert ainsi un statut radicalement nouveau. Elle n'est plus le souvenir d'un maître absent, mais devient elle-même une de ces manifestations compassionnelles, un prolongement efficace de ce principe d'Éveil. Elle devient son moyen d'action concret dans le monde, un lieu où sa puissance salvatrice est rendue accessible dans une myriade de manifestations d'êtres ou d'objets disposés à soulager la souffrance. L'image, peu importe quelle déité elle représente, devient ainsi le prolongement de ce « nouveau » bouddha transcendant, son moyen d'action sur le monde (Gyatso, 1986). C'est ce terreau philosophique et iconographique extraordinairement fertile du Mahāyāna qui servira de fondation au développement ultérieur du Vajrayāna, lequel en acceptera les prémisses tout en proposant des méthodes encore plus directes pour réaliser l'Éveil.

S'appuyant sur les fondations philosophiques et l'idéal de compassion du Mahāyāna, un troisième courant émergea en Inde à partir du VI<sup>e</sup> siècle : le Vajrayāna, ou « Véhicule du Diamant ». Il ne s'agit pas d'une école distincte, mais d'un prolongement ésotérique du Mahāyāna, considéré par ses adeptes comme une voie plus rapide vers l'Éveil. Le Vajrayāna partage l'objectif du bodhisattva, mais il y ajoute des méthodes spécifiques, décrites dans un corpus de textes appelés « *tantras* », qui exigent une initiation et la guidance directe d'un maître (*lama*). Les *tantras* enseignent des techniques rituelles complexes et riches

---

<sup>4</sup> Un bouddha céleste est un être qui a déjà atteint l'Éveil complet (*parinirvāṇa*). Il est la manifestation d'un aspect de la bouddhité (comme la lumière infinie) et il préside sur sa propre Terre Pure, un royaume idéal où il enseigne le Dharma. Son rôle principal est celui d'un pôle d'attraction spirituelle et d'un maître dans un environnement parfait. On aspire à renaître dans son royaume pour y atteindre l'Éveil plus facilement. À l'inverse, un bodhisattva, comme Avalokiteshvara, est un être qui a atteint un très haut niveau de réalisation, qui est sur le point de devenir un Bouddha, mais qui a fait le vœu de retarder son propre Éveil final par compassion. Son rôle principal est celui d'un agent de compassion actif dans notre monde. Il n'est pas dans une Terre Pure lointaine ; il intervient directement dans le *samsāra* pour aider les êtres à surmonter leurs souffrances (voir Williams, 2009, p. 115-139 et p. 194-220).

<sup>5</sup> Dans la cosmologie du bouddhisme Mahāyāna, une Terre Pure (skt. *buddha-kṣetra*) est un royaume transcendant, manifesté par la puissance des vœux et des mérites accumulés sur d'innombrables éons par un Bouddha spécifique, tel qu'Amitābha. Elle représente une voie sotériologique alternative, offrant un environnement aux conditions optimales pour progresser vers l'Éveil, en contraste avec la difficulté de la pratique dans notre monde ordinaire, le *samsāra*. Ce royaume est défini par l'absence d'obstacles et de souffrances qui caractérisent l'existence conditionnée. Les enseignements du dharma y sont dispensés directement par le Bouddha qui y préside, éliminant ainsi le risque d'erreur ou de confusion. La renaissance dans une Terre Pure est généralement conditionnée par la foi (skt. : *śraddhā*) et l'aspiration sincère, souvent exprimées par la récitation du nom du Bouddha ou la contemplation de son image. Il est cependant essentiel de distinguer la Terre Pure d'un paradis eschatologique. Sa fonction est avant tout instrumentale : c'est un lieu de pratique accélérée où les êtres peuvent atteindre rapidement le stade de non-régression (skt : *avaivartika*) sur la voie du bodhisattva. L'objectif ultime n'est pas d'y demeurer, mais d'y acquérir les qualités nécessaires pour, à son tour, œuvrer à la libération de tous les êtres dans l'ensemble des mondes, accomplissant ainsi pleinement le vœu du Mahāyāna (voir Williams, 2009, chap. 9).

d'éléments symboliques qui relient visualisation et liturgie, et qui permettent d'obtenir des pouvoirs appelés *siddhis* « accomplissement », qui peuvent être mondains (le pouvoir de voler, transformer les métaux en or, etc.) ou transcendants (la bouddhité). Selon la tradition tibétaine, la transmission du bouddhisme tantrique de l'Inde au Tibet fut assurée par les 84 *Mahāsiddhas*, maîtres légendaires pour leurs extraordinaires pouvoirs magiques et leur comportement fort peu conventionnel (Samuel, 2012, p. 135-145).

Les tantras sont généralement divisés en quatre classes hiérarchiques : action (*kryā*), performance (*caryā*), yoga et yoga suprême (*anuttara-yoga*) (Harvey, 2013, p. 272-285). La pratique des tantras inférieurs est centrée sur des rituels de dévotion envers les déités et les bouddhas. Le *caryā* et le *yoga* tantra développent, quant à eux, une série de visualisations complexes de « déités d'élection » (skt. : *iṣṭa-devatā*; tib. : *yiḍam*). Par un processus d'identification progressive avec ces déités, le pratiquant actualise leur sagesse, leur compassion et leurs qualités éveillées. Ainsi, le principe de base de la pratique tantrique est la continuité entre l'état d'un être sensible ordinaire et celui d'un bouddha. Cette pratique crée une relation entre le pratiquant et un Bouddha ou un bodhisattva, qu'il s'agisse d'une relation de dévotion ou d'une identification à la déité, en reconnaissant en lui-même les qualités éveillées de ce bouddha ou bodhisattva. Les tantras supérieurs impliquent, de leur côté, une physiologie complexe des « canaux », « centres », « vents », et « gouttes » du corps subtil<sup>6</sup> que le pratiquant apprend à contrôler et à manipuler afin de transformer son corps en celui d'un bouddha. Quant aux tantras du yoga suprême, ils peuvent impliquer l'union sexuelle (réelle, ou plus souvent visualisée) avec une partenaire, symbolisant l'union de la sagesse (principe féminin) et de la compassion (principe masculin). L'image devient alors un outil essentiel : les peintures et les statues ne sont plus de simples points de contact, mais des manuels d'instruction et des supports indispensables à cette architecture mentale.

Une autre caractéristique du véhicule tantrique se trouve dans la symbolique de son nom. Le *vajra* (en tibétain, *dorje*), représente à la fois le diamant, indestructible, et la foudre, capable de tout pénétrer. Il symbolise ainsi « l'état impénétrable, impérissable, immuable [...] de la réalité absolue, qui est l'illumination de la bouddhité » (Beer, 2003, p. 87). Cet outil rituel, hérité de l'arme du dieu védique Indra, se présente sous deux formes principales : le vajra pacifique, aux griffes refermées, qui représente les

---

<sup>6</sup> Le corps subtil (skt. : *sūkṣma-śarīra*) est une anatomie énergétique et spirituelle qui, dans le bouddhisme Vajrayāna, est considérée comme coexistant avec le corps physique grossier. Il n'est pas visible à l'œil nu et constitue le terrain de jeu des pratiques de yoga les plus avancées (voir Samuel, 2012, p. 162-166).

« moyens habiles » du pratiquant; et le vajra courroucé, aux griffes ouvertes, qui symbolise le pouvoir de la divinité de détruire les obstacles (Dorje, 2001, p. 5). Cette dualité est un principe fondamental qui structure tout le panthéon, où des formes paisibles et courroucées d'une même déité (comme Avalokiteśvara et Mahākāla) expriment des aspects complémentaires d'une même réalité, comme la compassion.

Ainsi, le Vajrayāna achève une transformation radicale de la fonction de l'image, initiée par le Mahāyāna. De mémorial d'un être absent (Theravāda), à point de contact avec une présence compatissante (Mahāyāna), elle devient un outil performatif de transformation de soi. C'est la logique de cet « art-outil », avec sa grammaire doctrinale et rituelle, qui sera au centre de l'analyse menée dans ce mémoire.



Figure 3 : Manjushri. 13e siècle. Tibet

### 1.1.2 Les fondements philosophiques

Au cœur de la philosophie du Mahāyāna et du Vajrayāna se trouve la doctrine des Deux Vérités (skt. *satya-dvaya*), une distinction fondamentale pour comprendre le statut de l'objet sacré. Il ne s'agit pas de deux réalités distinctes, mais de deux manières d'appréhender le même monde. La vérité conventionnelle (*saṃvṛti-satya*) est le monde tel que nous le percevons : les objets ont des formes, les êtres des noms, les actions ont des conséquences. C'est le niveau où une peinture est un objet tangible, créé par un artiste, et où il est efficace en tant qu'incarnation physique d'un Bouddha ou d'un bodhisattva.

Cependant, la vérité ultime (*paramārtha-satya*) est la reconnaissance que tous ces phénomènes sont « vides » (*śūnyatā*) d'existence propre et indépendante; ils n'existent qu'en interdépendance (*pratītyasamutpāda*). À ce niveau, les déités elles-mêmes ne sont pas des entités externes, mais des manifestations de l'esprit éveillé. Elles n'existent que comme support à la pratique, comme phénomène lié à un principe transcendant.

L'image bouddhique tantrique opère précisément à l'intersection de ces deux vérités. Elle utilise la forme de la vérité conventionnelle — une statue en bronze, des pigments sur une toile — pour donner accès à la réalité sans forme de la vérité ultime. L'objet sacré n'est donc pas une illusion à rejeter, mais un moyen habile (skt. : *upāya*)<sup>7</sup>. C'est un outil qui permet au pratiquant, par la dévotion et la visualisation, d'utiliser le monde des apparences pour réaliser sa nature profonde, la vacuité. Il est le pont qui permet de voir l'absolu à travers le relatif. Cette fonction de l'image comme moyen habile (*upāya*) redéfinit radicalement la valeur de l'objet : celui-ci n'est pas une fin en soi, mais un instrument pédagogique adapté à la structure psychologique du pratiquant. Dans cette perspective, l'efficacité prime sur l'esthétique; l'image est une « technologie de l'esprit » dont la validité est purement fonctionnelle. Comme le suggère l'analogie classique du radeau — que l'on utilise pour traverser la rivière mais que l'on abandonne une fois sur l'autre rive —, l'*upāya* est une forme provisoire destinée à s'autodétruire dans l'expérience de la vacuité. Cette nature transitoire de l'objet sacré constitue le fondement de sa logique allographique : si la forme n'est qu'un véhicule pour un principe transcendant, alors sa matérialité unique est secondaire par rapport à la justesse de sa « notation » iconographique et surtout rituelle. C'est précisément cette primauté de l'efficacité sur la forme qui permet à l'image d'investir tous les pans de la vie tibétaine, agissant comme un agent polyvalent capable d'opérer sur plusieurs fréquences de réalité. Il serait cependant une erreur d'imaginer une religion purement philosophique, détachée des préoccupations populaires. Pour la grande majorité des pratiquants himalayens, y compris les élites, les objectifs de la vie religieuse ont toujours été profondément pragmatiques : éviter le mauvais karma, se protéger de l'action négative des démons, et s'assurer que le bétail soit prospère, que les récoltes soient bonnes et que les enfants soient en bonne santé (Samuel, 1993)<sup>8</sup>. Le but mondain (maintenir l'harmonie dans le monde) et

---

<sup>7</sup> Bien que son livre se concentre sur les déités courroucées, l'historien Bob Linrothe développe une analyse fondamentale sur la fonction de l'image tantrique. Il démontre que l'iconographie complexe n'est pas une simple illustration, mais un outil sotériologique (un moyen habile, *upāya*) conçu pour engager le pratiquant et le forcer à transformer sa perception de la réalité (Linrothe, 1999).

<sup>8</sup> Dans la thèse qu'il présente dans l'ouvrage *Civilized Shamans: Buddhism in Tibetan Societies*, Geoffrey Samuel (1993) distingue deux pôles complémentaires à la pratique bouddhiste au Tibet : l'un « clérical », représentant la religion

le but transcendant (comprendre la vacuité) ne s'excluent pas; ils coexistent et sont incarnés par la figure du *lama*, le maître réalisé et laïc qui opère sur ces deux niveaux de réalité<sup>9</sup>. L'image sacrée est le reflet parfait de cette complémentarité : une statue est à la fois un outil puissant pour assurer la prospérité d'un village et un support pour méditer sur la nature ultime de l'esprit.

Pour comprendre comment le Bouddha peut être à la fois un principe cosmique et une présence accessible, le Mahāyāna a développé la doctrine fondamentale du *Trikāya*, ou les « Trois Corps du Bouddha ». Loin d'être des entités distinctes, ces trois « corps » sont des facettes différentes d'une même réalité ultime, rendues perceptibles à divers niveaux de réalisation<sup>10</sup>. Gyatso (1986) s'appuie sur cette doctrine pour établir le fondement théologique qui permet aux images de devenir des véhicules de la présence sacrée.

Le *Dharmakāya*, ou « Corps de Vérité », est le fondement absolu de la bouddhité, sa dimension la plus profonde et la plus difficile à saisir. Il représente la nature ultime de l'esprit de tous les Bouddhas : une sagesse primordiale, omnisciente, et complètement libre de toute limitation ou conceptualisation, souvent identifiée à la vacuité (*śūnyatā*) elle-même (Williams, 2009, chap. 9).

En tant qu'essence inconditionnée et non-manifestée, le *Dharmakāya* ne peut être représenté directement par l'art. Toute figuration, par définition, est une forme, une limitation, alors que le *Dharmakāya* est l'absence de toute forme. Cependant, l'art joue un rôle crucial et paradoxal : les pratiques de visualisation qui utilisent des images de déités ne visent pas à adorer une forme extérieure, mais à utiliser cette forme comme un support pour dissoudre la pensée discursive et permettre au pratiquant de faire l'expérience directe de la nature de son propre esprit, qui est ultimement ce même *Dharmakāya* (Gyatso, 1986, p. 171). L'image est donc une porte d'entrée vers ce qui n'a pas d'image.

---

institutionnelle, centrés sur les grands monastères; et l'autre qu'il qualifie de « chamanique », s'incarnant dans une religion telle qu'est vécue au quotidien par la majorité de la population. Ce dernier pôle, plus décentralisé et moins dépendant des grandes institutions, intègre les pratiques tantriques, les rituels locaux et les croyances pré-bouddhistes. Sa transmission fut assurée par les *lamas* laïcs, les *yogis* itinérants, mais aussi au sein même des familles.

<sup>9</sup> Le terme *lama* désigne ici un maître réalisé, potentiellement laïc, qui incarne la synthèse entre les deux niveaux de réalité décrits. En tant qu'*upāya* (« moyen habile ») vivant, il assure la médiation entre le pôle « chamanique » (répondre aux besoins pragmatiques de protection et de prospérité de la communauté) et le pôle transcendant (guider vers la réalisation de la vacuité). Il est la figure de jonction qui transforme les préoccupations mondaines en supports de cheminement spirituel.

<sup>10</sup> Voir Williams (2009, chap. 9) pour l'explication détaillée de chacun des Trois Corps

Le *Sam̐bhogakāya*, ou « Corps de Jouissance », agit comme un pont crucial entre l'absolu informel du *Dharmakāya* et les manifestations terrestres du *Nirmāṇakāya*. Il est le corps subtil, radieux et béatifique du Bouddha, un corps fait de pure lumière, visible uniquement aux êtres spirituellement avancés (comme les grands bodhisattvas) dans le contexte visionnaire des Terres Pures. Sa nature n'est pas matérielle, elle est purement énergétique; c'est la manifestation spontanée de la sagesse et de la compassion de l'Éveil sous une forme perceptible (voir Williams, 2009, chap. 9). Lorsque le principe du Bouddha se manifeste à un niveau intermédiaire — entre la perspective humaine ordinaire et la vérité ultime —, il prend cet aspect de Corps de Jouissance. Celui-ci peut apparaître sous diverses formes de Bouddhas, de bodhisattvas ou de *yidams* (détités méditationnelles), qui représentent tous les différents aspects et qualités de l'Éveil sous cette forme (Gyatso, 1986, p. 178). Par exemple, Avalokiteśvara, qu'il ait une tête et deux bras ou onze têtes et mille bras, est la manifestation *Sam̐bhogakāya* de la compassion.

C'est précisément ce corps glorieux que l'imagerie du Vajrayāna s'attache à représenter. La symbolique des figures les plus complexes du panthéon — les déités richement ornées, couronnées, parées de bijoux et dotées de multiples bras ou têtes — n'est pas une invention artistique; elle est considérée comme la description fidèle — expérimentée et révélée par un maître accompli — des formes du *Sam̐bhogakāya* (Rhie et Thurman, 1991, p. 34-37). Ces formes ne sont pas des portraits au sens conventionnel, mais servent, par l'image, comme supports visuels pour la méditation avancée. Elles sont des archétypes de la pureté de l'Éveil, des plans détaillés que le pratiquant utilise dans ses visualisations pour s'aligner avec ces états de conscience et, ultimement, pour reconnaître cette nature radieuse en son propre esprit.

Enfin, le *Nirmāṇakāya*, ou « Corps d'Émanation », est le corps physique et tangible que le principe d'Éveil manifeste par compassion pour apparaître dans le monde conventionnel et enseigner aux êtres ordinaires. Le Bouddha Shakyamuni historique, qui a vécu en Inde, est l'exemple archétypal d'un *Nirmāṇakāya*. Il est la manifestation visible et accessible de l'insaisissable *Dharmakāya* (voir Williams, 2009, chap. 9). La tradition tibétaine a particulièrement développé ce concept. Désigné *Tulku* en tibétain, ce terme signifiera aussi « lama réincarné ». Ainsi, au Tibet, le concept de *Nirmāṇakāya* ne se réfère pas seulement aux Bouddhas historiques, mais il est également considéré comme incarné dans une multitude de maîtres religieux, qu'ils soient vivants ou historiques, justifiant une tradition riche en portraits de maîtres par exemple (Gyatso, 1986, p. 178).

Dans la tradition du Mahāyāna, une statue ou une peinture consacrée n'est pas vue comme une simple image commémorative du *Nirmāṇakāya* historique. Au contraire, celle-ci est perçue comme *Nirmāṇakāya* à part entière. Le terme central pour les désigner est, en tibétain, *sku rten*, une expression traduisible par les morphèmes « corps » et « vase », mais qui peut généralement se comprendre comme « réceptacle-corporel » (Wein, 2016, p. 10). Cette désignation inscrit d'emblée l'objet dans un rôle actif : il n'est pas fait pour être simplement contemplé, mais pour « contenir » une présence sacrée. Sa fonction est de « créer la foi et la dévotion chez ceux qui le voient et de les inciter à générer l'esprit d'Éveil (Bentor, 1996, p. 201-221) ». Le *sku rten* s'insère dans un cadre cosmologique plus large qui organise tous les objets sacrés en trois catégories principales, correspondant aux trois aspects fondamentaux d'un être éveillé : le corps, la parole et l'esprit du Bouddha. Ces catégories sont appelées les « trois réceptacles » (tib. : *rten gsum*). Les réceptacles du corps (*sku rten*) incluent les représentations physiques des êtres éveillés, comme les peintures (tib. : *thangka*<sup>11</sup>) et les sculptures, qui rendent la forme visible et accessible. Les réceptacles de la parole (tib. : *gsung rten*) sont constitués des textes sacrés (les *sūtras* et les *tantras*) et des formules sacrées (skt. : *dhāranis*), qui contiennent et transmettent l'enseignement verbal du Bouddha. Enfin, les réceptacles de l'esprit (tib. : *thugs rten*) ciblent les monuments comme les *stūpas*<sup>12</sup> et les reliquaires votifs en argile (tib. : *tsha tshas*), qui sont considérés comme des représentations symboliques de l'esprit omniscient et éveillé du Bouddha (*ibid.*, p. 291).

---

<sup>11</sup> Un *thangka* est une peinture bouddhiste tibétaine traditionnelle, généralement réalisée sur une toile de coton ou de soie, qui est ensuite montée sur un support en tissu. Plutôt que d'être encadrée, l'œuvre est cousue sur ce support, le plus souvent un brocart de soie bleue symbolisant le royaume « céleste », et rendue rigide par des baguettes de bois en haut et en bas, ce qui permet de l'enrouler pour le transport ou le rangement. Une cordelette de suspension est attachée à la barre supérieure. Les montures plus tardives incluent des détails symboliques précis : de fines bandes rouges et jaunes longeant la peinture représentent son « nimbe radieux », tandis qu'une pièce de tissu rectangulaire cousue en bas sert de « porte » ou de « fenêtre » vers l'œuvre. Enfin, un fin voile de soie protège la peinture lorsqu'elle n'est pas utilisée et deux rubans décoratifs pendent souvent du bord supérieur, complétant cet objet d'art rituel et portable (voir Gyatso, 1987, p. 173; ou Shaftel, 2008).

<sup>12</sup> Un *stūpa* est un monument architectural bouddhiste, en forme de dôme ou de tumulus, qui contient des reliques sacrées (voir Béguin, 1997, p. 12).



Figure 4 : Shri Devi. 18e siècle. Tibet

La matérialité de l'œuvre joue aussi un rôle crucial dans ce processus. La présence spirituelle d'un *sku rten* est renforcée par les substances qui la composent (Gyatso, 1986, p. 172). Pour Gyatso, les matières précieuses sont dans ce contexte des analogies concrètes de la valeur et de la puissance spirituelle de l'objet. Ce serait pour cette raison que les statues sont incrustées de bijoux et que les pigments des peintures sont mélangés à des gemmes broyées ou à des médecines rares. En exemple, elle explique que la puissance symbolique d'un *vajra* devient d'autant plus réelle et redoutable lorsqu'il est fabriqué à partir d'un métal de météorite, concrétisant les qualités mêmes que le symbole tente de communiquer (puissant et indestructible comme le sont le diamant et la foudre). Les images votives sont

également jugées plus efficaces pour commémorer un défunt lorsque leurs matériaux incluent les cendres de sa crémation (*ibid.*). Ainsi, nous pouvons comprendre que c'est parce que l'objet incarne ontologiquement une présence sacrée qu'il possède la capacité d'octroyer des bénédictions. L'image n'est plus un symbole : elle est un support direct pour la manifestation du Bouddha dans notre monde, le prolongement fonctionnel de l'activité compassionnelle de l'Éveil. C'est ce statut d'émanation sacrée qui justifie que l'on traite l'objet comme un être vivant et qui fonde sa capacité à agir comme une source de bénédictions (Gyatso, 1986, p. 172).

L'iconographie Vajrayāna n'est pas un simple assortiment de divinités ; c'est un système psychoc cosmologique hautement structuré qui ancre la pratique dans la doctrine des Cinq Sages Primordiales (skt. : *pañca-jñāna*). Le principe fondamental est alchimique : il s'agit de transformer les cinq émotions perturbatrices fondamentales — la colère, l'orgueil, le désir, la jalousie et l'ignorance — en leurs contreparties purifiées, des aspects de l'esprit éveillé. Chacune de ces sages est personnifiée par l'un des Cinq Bouddhas Dhyāni, qui occupent une place centrale dans les mandalas<sup>13</sup> (Beer, 2004, chap. 1). Ce système constitue un langage visuel codifié où chaque Bouddha est associé à un ensemble de symboles : une couleur, une direction, un élément, un geste (*mudra*) et un attribut. Par exemple, Akṣobhya (bleu) incarne la sagesse semblable au miroir qui transmute la colère; Amitābha (rouge) représente la sagesse discriminante qui transforme le désir; et Vairocana (blanc) symbolise la sagesse de la réalité absolue qui dissipe l'ignorance. Ces correspondances ne sont pas arbitraires; elles sont une grammaire que l'artiste doit maîtriser et que le pratiquant utilise pour s'orienter dans sa transformation intérieure.

Ce langage visuel codifié possède également une dimension ésotérique, décrite comme le « Langage du Crépuscule » (skt. : *saṃdhyābhāṣā*) (Snellgrove, 2003, chap. 8, sur la relation entre le cosmos et la psyché du pratiquant; Padoux, 2011). Caractéristique des textes et des pratiques tantriques, ce langage opère à la frontière entre le sens littéral et le sens caché, la vérité conventionnelle et la vérité ultime. Il utilise des métaphores et des symboles qui, pris au premier degré, peuvent paraître paradoxaux, voire

---

<sup>13</sup> Un mandala (skt. : *maṇḍala*, littéralement « cercle ») dans le bouddhisme Vajrayāna est un diagramme psychoc cosmologique complexe qui sert d'outil pour la méditation et le rituel. Il n'est pas la représentation d'un motif abstrait concentrique, mais plutôt la carte en deux dimensions qui représente à la fois le palais céleste, vue de haut, d'une déité (un cosmogramme) et la structure de l'esprit éveillé où les éléments « architecturaux » sont éprouvés comme une méditation guidée (un psychogramme). Sa fonction est performative : lors des rituels ou des pratiques de visualisation, le pratiquant « entre » mentalement dans le mandala, voyageant de sa périphérie (le monde ordinaire) vers son centre (l'état d'Éveil). Le mandala est donc un support essentiel qui guide cette architecture mentale, permettant de transformer la perception et de s'identifier aux qualités de l'Éveil qu'il représente (voir Tucci, 1961; ou, plus récent, Tanaka, 2018).

choquants. Les représentations de déités sous des formes courroucées, en union sexuelle (tib. : *yab-yum*), ou au milieu de charniers ne sont pas des incitations à l'action physique, mais des manifestations de ce langage. Décryptées avec l'instruction d'un maître, elles révèlent des vérités profondes : l'union sexuelle symbolise l'intégration de la sagesse et de la compassion; les formes terrifiantes représentent l'énergie puissante qui anéantit les obstacles à l'Éveil. L'imagerie tantrique est donc l'expression visuelle de ce langage du crépuscule, un code qui utilise des formes souvent extrêmes pour symboliser la possibilité de transformer les passions les plus violentes en sagesse pure<sup>14</sup>. Il serait toutefois réducteur de ne percevoir cette imagerie farouche que comme une simple métaphore des processus psychiques individuels. Comme le souligne Jacob P. Dalton (2011) dans ses travaux sur la violence et la libération, la figure du démon et sa subjugation violente constituent une composante structurelle du bouddhisme tibétain. La violence rituelle ne se limite pas à une gymnastique mentale ; elle est l'acte fondateur par lequel le bouddhisme transmute une réalité hostile — qu'elle soit politique, géographique ou démoniaque — en un espace sacré régi par le Dharma. Dans cette perspective, la férocité des déités n'est pas seulement une « émotion transformée », mais l'instrument nécessaire à une libération qui s'opère autant dans le tissu de l'histoire que dans celui de la conscience.

## 1.2 L'agent sacré en pratique

### 1.2.1 L'interaction avec l'objet : le yoga de la déité

L'une des pratiques les plus fondamentales du Vajrayāna, qui révèle la fonction de l'image comme instrument, est le yoga de la déité (skt. : *iṣṭa-devatā*; tib. : *yi dam*). Il s'agit de la pratique centrale des classes supérieures de tantra, notamment celle du yoga et du yoga suprême (*anuttara-yoga*). Cette pratique est une application directe de la philosophie Mahāyāna : puisque tous les phénomènes sont vides de nature propre, il est possible de transformer activement sa propre perception de la réalité. Le pratiquant choisit, ou se voit assigner par son maître, une déité tutélaire qui n'est pas un dieu extérieur à adorer, mais un archétype de l'Éveil, une forme spécifique (pacifiée, courroucée, etc.) qui correspond à sa propre structure psychologique et aux aspects de son esprit qu'il doit transformer (c'est ici que la structure des Cinq Bouddhas s'applique). Le processus de cette transformation est guidé par un texte rituel, le

---

<sup>14</sup> André Padoux est un spécialiste du tantra. Dans son ouvrage éponyme (2011), il consacre de nombreux passages à la notion de « langage intentionnel », ou « langage crépusculaire » (skt. : *saṃdhyābhāṣā*). Il y explique notamment qu'il ne s'agit pas d'un simple « code secret », mais d'une forme de langage polysémique délibérée, conçue pour opérer sur plusieurs niveaux de sens simultanément (littéral, symbolique, yogique). Il montre que ce langage est un outil essentiel de la transmission ésotérique, car sa compréhension correcte nécessite l'instruction d'un maître.

*sādhana*, utilisant le registre du « Language du Crépuscule », et qui sert de manuel d'instruction pour la méditation. Il contient les descriptions, les *mantras*<sup>15</sup> et les gestes rituels nécessaires pour visualiser la déité et, ultimement, s'identifier à elle pour incarner ses qualités éveillées (Samuel, 2012, p. 166-170).

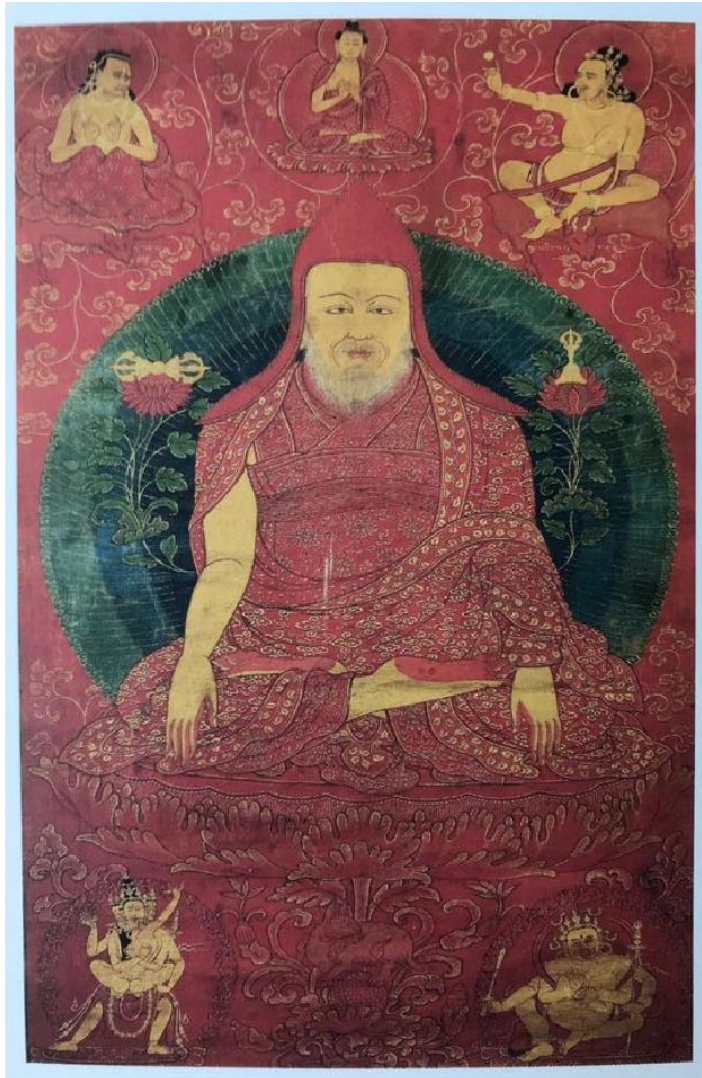


Figure 5 : Bodong Panchen Chogle Namgyal. 15e siècle. Tibet

---

<sup>15</sup> Un *mantra* est une syllabe, un mot ou une phrase sacrée, généralement en sanskrit, qui est répétée de manière continue. Chaque mantra est considéré comme la manifestation sonore d'une divinité ou d'un aspect de l'Éveil. Par exemple, le célèbre mantra « *Om Mani Padme Hūm* » est directement associé à la compassion du bodhisattva Avalokiteshvara (voir en lexique de Beer, 2003).

Dans ce contexte, l'image physique est un outil indispensable, un plan directeur pour la construction mentale qui est au cœur de la pratique. Cette pratique est connue techniquement sous le nom de phase de génération. Comme l'explique Sa Sainteté le Dalaï-lama, cette première étape du yoga tantrique supérieur consiste pour le pratiquant à déconstruire sa perception ordinaire et impure du monde et de lui-même. En méditant d'abord sur la vacuité, il dissout son identité habituelle pour ensuite, à partir de cette vacuité, se générer lui-même sous la forme pure de la déité, dans le palais parfait de son mandala (Dalaï-lama XVI et Hopkins, 1987). La contemplation de l'image externe sert de modèle et d'aide pour stabiliser cette nouvelle identité divine, pour rendre la visualisation interne claire et stable. Sa finalité n'est donc pas d'être un objet passif, mais d'être animée dans l'esprit du spectateur. Cette nature interactive est confirmée par l'ethnologue Gérard Toffin, spécialiste des Newars du Népal, pour qui « l'image est toujours prise en relation avec la manière dont elle est donnée à voir. Elle n'existe pas indépendamment du spectateur » (Toffin, 2009, p. 139). L'agentivité de l'image n'est donc pas seulement une qualité intrinsèque de l'objet, mais une puissance qui émerge de la pratique elle-même, de l'interaction performative entre la conscience du pratiquant et le support visuel.

Les canons iconographiques qui régissent la forme de la déité sont donc des outils conçus pour l'exécution de cette méditation par visualisation. La pratique repose sur un concept philosophique clé : le pratiquant n'est, en essence, pas différent du Bouddha, et seule la pensée illusoire conçoit une telle dualité. La visualisation est alors une technique visant à dissoudre cette illusion et à réinvoquer la présence du Bouddha dans le corps et l'expérience même du pratiquant. En ce sens, le corps du pratiquant est analogue à la statue ou à la peinture : il devient un support, un réceptacle, pour une incarnation où l'expérience vivante de l'Éveil est activée (Gyatso, 1986, p. 171). Ainsi, l'aspirant, moine ou laïc, s'imagine devenir le Bouddha — physiquement, verbalement et mentalement. L'image physique acquiert alors une fonction d'une importance capitale dans ce processus. Elle sert de modèle et d'aide pour développer et stabiliser la capacité de visualisation interne. Comme le détaille Janet Gyatso, la contemplation de l'image externe est recommandée pour améliorer la clarté et la précision de l'image mentale que le pratiquant génère durant sa méditation (*ibid.*). L'image n'est donc pas la fin, mais le moyen; elle est l'échafaudage indispensable qui permet la construction de l'édifice intérieur et son maintien dans l'esprit du dévôt.

### 1.2.2 La vie sociale de l'objet : création et vénération

Bien que la présence sacrée d'une image soit déjà assurée par le respect des canons iconographiques, ou par les substances qui la composent, elle est aussi renforcée et invoquée dans

diverses interactions qu'entretient le dévôt avec elle. Cette activation se fait, de manière la plus directe, par le contact physique entre le corps du dévôt (généralement le sommet de sa tête) et l'image elle-même, ou par la simple vision de celle-ci. Le contact physique avec la tête est particulièrement significatif lors des cérémonies d'initiation. Lorsque le *lama* place l'image sur la tête de l'étudiant, cet acte scelle symboliquement le droit de l'étudiant à assumer méditativement la forme de la déité. Il symbolise également le lien de l'étudiant avec la lignée de tous les pratiquants passés et son respect pour le Bouddha, se plaçant physiquement en subordination par rapport à l'image. De même, lorsqu'un *vajra* est posé sur sa tête, la pression physique lui rappelle la gravité des vœux tantriques qu'il vient de prendre. L'image sert aussi de locus pour le rite. Le maître (*lama*) invite le Bouddha ou la déité à entrer dans l'image et à y résider, et demande aux disciples de partager cette projection imaginative (Gyatso, 1986, p. 172).



Figure 6 : Tara rouge. 18e siècle. Tibet

Une fois la décision prise de commander une œuvre tantrique, le mécène approche un artiste. Des conseillers religieux, qui ont aidé à choisir la forme de la déité, continuent de superviser le travail de ce dernier pour en assurer la correction iconographique. L'artiste s'appuie sur des descriptions orales ou écrites, des carnets de croquis, ou des peintures et sculptures existantes pour réaliser l'œuvre, qui peut être en métal, en argile, en bois ou en matériaux précieux comme l'os ou l'ivoire. Avant de commencer,

des écritures saintes peuvent être récitées, des offrandes effectuées, et l'espace de travail ainsi que les outils sont bénis par un *lama*. Une relation harmonieuse entre l'artiste, le mécène et le conseiller religieux est jugée ici essentielle (Gyatso, 1987, p. 177). L'élaboration d'une peinture s'accompagne des mêmes enseignements ésotériques (*sādhana*) que le yoga de la déité. L'artiste peut être soumis à des abstinences (viande, alcool, etc.) et, s'il s'agit d'une déité tantrique, doit avoir reçu l'initiation correspondante. À travers ces textes, l'artiste s'engage dans un processus où il ne se contente pas de copier une image selon des descriptions, mais cherche aussi à s'identifier à la réalité ultime que la déité du tableau personnifie. Chaque élément peint et l'ordre de son exécution acquièrent ainsi une signification religieuse profonde, marquant les étapes d'une manifestation divine progressive (Wein, 2016, p. 11). Cette idée découle directement de la perspective bouddhiste où l'intention (skt. : *cetanā*), principe qui s'applique à tout acte y compris la création artistique, est considérée comme l'élément central qui détermine la valeur morale et karmique d'une action. Par conséquent, la production d'une image doit être guidée par la « bonne motivation ». Cette motivation se décline de deux manières : il peut s'agir d'une pratique de développement personnel pour l'artiste, dont le travail minutieux devient une forme de méditation et de discipline qui purifie l'esprit, ou elle peut viser le bénéfice d'autrui, lorsqu'un patron commande l'œuvre comme un acte de dévotion et de générosité pour accumuler du mérite (*ibid.*, p. 17).

Une fois l'œuvre terminée, des moines y inscrivent des écritures sacrées et des invocations. Il n'est pas rare que l'empreinte de la main ou le sceau d'un grand maître soit apposé au dos de l'œuvre, qui reçoit enfin des prières dédiées à la déité qu'elle représente (Gyatso, 1987, p. 178). Une fois consacrée, l'œuvre dépasse d'ailleurs souvent ce cadre individuel pour devenir un support de dévotion pour l'ensemble de la communauté, amplifiant ainsi sa portée spirituelle (Jackson, 1996, p. 15). Pour Gyatso (1987), la simple présence d'une image sainte conférerait à son entourage immédiat un caractère sacré.

À grande échelle, le placement d'images et de temples dans le paysage est lié à des idées anciennes sur la nature spirituelle de la géographie tibétaine. Certains mythes conçoivent la topographie comme le corps d'une démonsse. Dans un récit important lié à l'établissement du bouddhisme au Tibet, le pays primitif, incarné par une démonsse étendue sur le dos, fut soumis par l'érection de temples et d'images sur des points clés (*metza*) de son corps afin d'en maîtriser sa force indisciplinée. Ces structures fonctionneraient comme des clous pour maîtriser la démonsse-pays, la civilisant par le biais de la nouvelle présence bouddhiste. L'un des projets principaux du saint ingénieur Thangtong Gyalpo (XV<sup>e</sup> siècle) fut justement l'érection de certains de ces *stūpas* et temples (Gyatso, 1987, p. 172). Cette perspective topographique sacrée pourrait

également expliquer, selon Gyatso, la construction de statues bouddhistes colossales, souvent du Bouddha du futur, Maitreya, à divers endroits du Tibet (*ibid.*). De tels monuments marquent le pays comme un royaume bouddhiste, et fonctionnent à la fois pour annoncer l'Éveil à venir, mais aussi pour faire rayonner son effet auspiceux sur le territoire (*ibid.*).

Ainsi, la présence d'une image particulièrement sainte fait aussi de son site, par le même processus de « rayonnement », un centre de pèlerinage. L'image du Jowo Rinpoche au temple du Jokhang, que documente justement Gyatso, en est un exemple exceptionnel. Des pèlerins se prosternent sur des centaines de kilomètres pour s'y rendre, et où le point culminant de leur voyage sera souvent une expérience de transe en présence de l'image. La littérature biographique tibétaine regorge d'histoires d'adeptes ayant reçu des messages du Jowo et d'autres images (Gyatso, 1987, p. 173). Par conséquent, les monastères ou les villages possédant une image importante prendront grand soin de sa protection et de son entretien; sa perte ou son endommagement serait considéré comme ayant des conséquences graves pour le bien-être des habitants, comme si la force vitale même de la région était menacée (*ibid.*).

À une échelle plus réduite, l'installation d'une image dans une pièce ou un bâtiment est censée affecter ce lieu d'une manière similaire. Une image sacrée est souvent la première chose que l'on place dans une nouvelle maison, avant même les effets personnels. En gardant l'image à cet endroit, la présence continue de la déité est maintenue dans le foyer. L'effet, dans l'imaginaire tantrique, est que la maison entière devient la demeure de la déité (Gyatso, 1987, p. 173).

Cette conviction qu'une interaction profonde se produit entre les images et leur environnement se reflète dans une prédilection pour la construction de structures destinées à contenir les images. Il ne s'agit pas seulement de protéger l'œuvre d'art; les statues et les objets sacrés ont parfois un nombre surprenant d'étuis et d'emballages multiples qui dépassent le besoin pratique de protection. Il existe plutôt la conviction répandue que les images requièrent un siège, un domicile. Lorsque cela est possible, les statues auront une boîte en métal dans laquelle elles peuvent être conservées. Pour les images plus grandes, le temple ou la salle du sanctuaire dans sa totalité est le siège de l'image (Gyatso, 1987, p. 173).

L'image à l'intérieur de la maison sera installée sur un autel, situé dans un endroit protégé et physiquement élevé du bâtiment, de préférence au dernier étage. La table de l'autel elle-même est généralement une structure complexe à plusieurs niveaux, ce qui permet de placer les images aux niveaux supérieurs. Sur les niveaux inférieurs sont disposées les offrandes, comme les sept coupes d'eau

symboliques qui sont remplies chaque jour. D'autres offrandes, telles que des fleurs, des bougies et de l'encens, sont courantes. Des effets personnels ou des objets importants peuvent également être placés près de l'image, afin d'attirer sa bénédiction (Gyatso, 1987, p. 173).

L'histoire même de l'image participe à sa vivification : les rituels auxquels elle a participé, les monastères qui l'ont abritée et, surtout, les maîtres qui ont été en contact avec elle. Les effets de la projection de la présence divine sur l'image par le yoga de la déité sont cumulatifs, augmentant sa valeur spirituelle pour toute la communauté (Gyatso, 1986, p. 173). Ainsi, dans les monastères, les moines ont la responsabilité de propitier quotidiennement les déités protectrices par des offrandes, de la musique et des prières, afin d'assurer leur présence continue. Cette relation entre le fidèle et l'image sacrée est fondamentalement une interaction, où les objets sont perçus comme si vivants qu'ils sont même approchés avec précaution, en respectant une série d'interdits liés à la pureté (Toffin, 2009, p. 142). Même lorsqu'une image doit être mise au rebut, cela se fait en reconnaissance de sa signification spirituelle : les peintures ou les textes sacrés ne sont pas jetés, mais brûlés solennellement (Gyatso, 1986, p. 173)

Une grande partie du protocole concerne la position du corps et la hiérarchie entre le haut (spirituellement pur) et le bas (impur). Par exemple, seuls la tête ou les mains doivent être dirigés vers une image, jamais les pieds. En approchant, les dévots adoptent une posture légèrement inclinée, les paumes jointes en signe de révérence. Une expression de respect plus élaborée est la prosternation complète, pratiquée en entrant dans un temple, souvent par série de trois, mais parfois de manière prolongée comme moyen de purification. Après s'être prosterné, le fidèle peut s'approcher pour « recevoir les bénédictions de l'image » par contact physique, en touchant le bas de l'œuvre ou son support avec le sommet de son crâne. En présence de l'œuvre, on s'assoit toujours à un niveau inférieur à celui de l'objet, et des actions jugées négatives comme fumer ou se disputer sont considérées comme inappropriées (Gyatso, 1987, p. 173).

Cette même logique de respect positionnel s'observe lors du transport d'un artéfact religieux. L'image est toujours tenue la tête en haut et portée sur une partie du corps jugée auspiciouse, comme les mains ou les épaules, jamais sous le bras. Si elle tombe, elle est immédiatement relevée et touchée contre la tête du porteur. Lors des processions, les porteurs peuvent avoir la bouche couverte d'un tissu pour que leur souffle impur ne contamine pas l'atmosphère pure qui émane de l'image (Gyatso, 1987, p. 173). Lors des fêtes, il est dit que les déités « descendent » de leur sanctuaire pour se mêler aux humains, marquant

un cycle de présence divine directe (Toffin, 2009, p. 156). Cette procession est souvent précédée de porteurs d'encens et accompagnée de musique pour plaire à la déité. L'image est transportée sur des véhicules spéciaux, sous des ombrelles, avec la même pompe et le même appareil que s'il s'agissait d'un *lama* vivant (Gyatso, 1987, p. 173). L'acte central de cette interaction est nommé *darshan*, « vision de la déité ». Il ne s'agit pas d'une contemplation passive, mais d'une vision interactive : le fidèle regarde la divinité, et celle-ci le regarde en retour. Ce phénomène explique pourquoi une image peut être recouverte d'offrandes au point d'être peu visible; l'important n'est pas la reconnaissance des détails, mais la perception d'une réelle présence interagissant avec le croyant.

### 1.2.3 L'activation de l'objet : le rituel de consécration (*rab gnas*)

Le processus par lequel un artefact matériel est transformé en un agent sacré et vivant est le rituel de consécration, ou *rab gnas*. Il ne s'agit pas d'une simple bénédiction, mais, comme le formule Giuseppe Tucci, de « l'insertion dans un objet d'un esprit divin » (Tucci, 1999, p. 313). Ce processus complexe, accompli par des *lamas* suivant des manuels rituels précis, a pour objectif de rendre le Bouddha « disponible pour l'interaction » avec les êtres humains (Bentor, 1996, p. 21).

L'activation commence par une préparation physique méticuleuse. Les cavités internes des statues sont remplies d'un ensemble d'éléments sacrés : reliques, substances précieuses, herbes médicinales et, surtout, des rouleaux de *mantras*. Une fois remplies, ces cavités sont scellées (Tythacott et Bellini, 2020, p. 3-4). Le *lama* « anime » ensuite l'œuvre par des actes rituels précis. Pour les peintures, cette animation est symbolisée par l'inscription des syllabes mantriques « *Om āḥ hūṃ* » au dos, au niveau des centres psychiques (*chakras*) des déités. Pour les statues, elle est encore plus physique : on y implante un « axe de l'âme » (*srog shing*) — un assemblage de petits rouleaux contenant des *mantras* évoquant les vertèbres d'une colonne vertébrale — qui sert de canal psychosomatique central (Gyatso, 1986, p. 171). Ainsi, non seulement la forme externe de la statue est celle du Bouddha, mais son contenu interne, caché, répète physiquement le schéma de la bouddhété, et par extension, le corps du pratiquant lui-même.

C'est ce processus d'activation essentiel qui distingue un objet sacré d'un simple produit commercial. Une image « prête à l'emploi » achetée sur un marché touristique ne peut être considérée comme « liturgique », ou propre à l'emploi, car elle n'a pas été transformée par le rituel du *rab gnas* (Tythacott et Bellini, 2020, p. 3-4). Le *rab gnas* lui-même est classifié comme une méthode rituelle, ou liturgie (tib. *cho ga*). Cependant, sa nature est profondément tantrique : il inclut des hommages à des figures suprêmes

comme Vajradhara, vise à produire une expérience définie comme l'« indissociabilité entre la sagesse et la vacuité », et son déroulement repose sur les mêmes principes que le yoga de la déité (Sonam Tsering Ngulphu, 2009, p. 38-39).

Les composantes d'une consécration varient à l'intérieur du bouddhisme tibétain autour de cinq rites considérés essentiels, et pouvant aller jusqu'à plus d'une vingtaine de rituels dits facultatifs. Ces cinq rites essentiels sont : l'évocation de souvenirs reliés la vie et aux actions du Bouddha; la reconstitution d'événements entourant sa réincarnation et son enseignement; la transmission de bénédiction au travers d'une généalogie de statues remontant à celle consacrée par le Bouddha lui-même; puis finalement la cérémonie d'« ouverture des yeux » (Sonam Tsering Ngulphu, 2009, p. 43). Chronologiquement, le rituel débute par les étapes dites préliminaires (tib. : *sngon 'gro'i rim pa*) (voir *ibid.*, p. 44-45) :

(1) Une date favorable est choisie pour l'exécution de la cérémonie à la suite d'un calcul astrologique.

(2) Une retraite est conduite préalablement pour l'élève ou pour le mécène souhaitant assister à la cérémonie. Elle se déroule le plus souvent par la récitation de *mantras* associées à la déité invoquée suivant un nombre spécifique de répétitions.

(3) Le site où se déroule le rituel est préalablement purifié afin d'apaiser les entités telluriques, normalement au moyen d'une danse nommée *sa gar*.

(4) Un mandala est ensuite créé puis béni, pouvant être fait de sable, de fils, être peint, ou même simplement visualisé. Durant ce processus seront invités, l'une à la suite de l'autre, les déités habitant le mandala.

(5) Des gâteaux rituels (tib. : *gtor ma*) sont offerts aux esprits malins afin d'exorciser leur présence du site du rituel, à défaut de quoi ils seront châtiés en ayant leur tête découpée en une centaine de morceaux.

(6) Simultanément est aussi conduit un rituel du feu (tib. : *sbyin sreg*), où est conduite des visualisations et des combustions d'ingrédients sacrés autour des quatre actions tantriques de la pacification, de l'enrichissement, du magnétisme et de la subjugation.

(7) S'ensuit les premières offrandes, c'est-à-dire l'assemblage de plusieurs ingrédients prescrits à l'invocation de la déité figurée.

(8) Celles-ci sont suivies par le « grand festin », un banquet rituel destinée à accueillir les dakas et les dakinis<sup>16</sup>, ainsi qu'à requérir leur aide à l'accumulation de mérite et à la purification du karma.

(9) Des vases sont ensuite remplies d'herbes purificatrices et d'ingrédients destinés à être macérés pendant la nuit pour l'ablution conduite à l'aube le lendemain. Cette étape est habituellement accompagnée de visualisations de déités courroucées auxquelles l'on demande de venir purifier cette eau.

(10) L'officiant conduit ensuite une méditation sur la vacuité afin de se préparer au yoga de la déité.

(11) L'officiant exécute le yoga de la déité sur lui-même afin de stimuler un état d'esprit propice à aider autrui.

(12) Le réceptacle (l'objet à consacrer) est alors introduit dans l'arène du rituel avec les différents adjuvants nécessaires au déroulement de la cérémonie.

(13) L'ablution est conduite sur le réceptacle, soit directement sur ce dernier ou sur sa réflexion dans un miroir (dans le cas d'une peinture par exemple), pour ensuite être finalement oint d'huile ou de lotion.

Les étapes suivantes concernent l'actualisation de la consécration elle-même (voir Sonam Tsering Ngulphu, 2009, p. 45-47) :

---

<sup>16</sup> Les *dakas* (masculin) et les *dakinis* (féminin) sont des figures puissantes et énergétiques dans le bouddhisme Vajrayāna. Il ne s'agit pas de divinités au sens classique, mais plutôt d'esprits ou de messagers de l'Éveil. Leur rôle principal est d'aider, de guider, de tester et de protéger les pratiquants tantriques sur leur chemin spirituel.

(1) Elle débute par l'invocation de l'« Être d'Engagement » (tib. : *rten dam tshig par dgug pa*), c'est-à-dire une visualisation exhaustive de la demeure de la déité (mandala), émergent de la vacuité, ainsi que tout autre entité y habitant.

(2) S'ensuit l'invocation de l'« Être de Sagesse » (tib. : *ye shes dgug pa*), censée descendre d'un espace infini vers le centre du mandala pour éventuellement se fondre en nature et essence, « comme de l'eau versée dans de l'eau ». Cette étape est considérée celle amenant l'énergie divine dans le réceptacle et assurant son efficacité.

(3) Des initiations tantriques sont par la suite conduites, chacune associée aux cinq principaux Bouddhas (Akṣobhya, Ratnasambhava, Amitābha, Amogasiddhi et Vairocana). À la suite des trois actions rituelles mentionnées jusqu'à présent, le réceptacle est généralement considéré proprement transformé ou infusé.

(4) Après le déroulement des initiations, les moines qui assistent l'officiant apportent une série d'offrandes constituée de robes suivant la couleur de l'apparence de la déité invoquée, et de divers accessoires suivant les attributs de celles-ci.

(5) Considérée comme le cœur-même du rituel, on procède à « l'ouverture des yeux » (tib. : *spyang byed*), soit le moment où l'un accède pour la première fois à l'image complète du réceptacle consacré. En effet, lorsqu'il s'agit d'une statue, celle-ci porte un bandeau ou une cire lui couvrant les yeux, ou bien un voile lui couvrant la tête, que l'on viendra ensuite découvrir à cette étape. Un collyre peut aussi être utilisé pour venir nettoyer les yeux juste après. À partir de ce moment, l'image « incarne la personne et l'histoire du Bouddha Shakyamuni, dont l'absence conduit à sa présence absolue (Swearer, 2004, p. 109) ». D'autres formes d'« ouverture » peuvent aussi être effectuées selon les traditions tantriques, notamment l'« ouverture des oreilles, du nez ou de la langue ». Celles-ci peuvent même être accompagnées d'objets marquant la vivacité du réceptacle, telle une brosse à dent, un peigne à cheveux, etc.

(6) Par la suite, une offrande de nourriture est conduite

(7) À l'offrande succède le rituel de supplication, un ensemble de demandes effectué aux bouddhas et aux bodhisattvas afin qu'ils assument la forme illuminée du corps, de la parole et de

l'esprit. Il s'agit ici d'implorer la déité de résider dans le réceptacle tant que celui-ci ne serait pas détruit par l'eau, la terre, le feu ou l'air.

(8) Facultativement, l'étape d'actualisation peut se conclure sur une cérémonie de longévité distincte — qui assure la protection de l'intégrité physique du réceptacle —, dans le cas où celle-ci ne serait pas intégrée au rituel de supplication.

Finalement, l'ensemble de la consécration se termine sur les étapes dites de conclusion (voir Sonam Tsering Ngulphu, 2009, p. 47-48) :

(1) On demande pardon pour toutes les erreurs commises durant l'exécution du rituel, notamment en récitant le mantra de cent syllabes de Vajrasattva<sup>17</sup>.

(2) On cherche ensuite l'apaisement des déités cardinales en leur offrant le *gtor ma* (gâteau rituel), déjà mentionné à l'étape préliminaire, à la différence que cette fois-ci il s'agit d'une offrande et non d'un exorcisme. Ce moment marque aussi une entente proclamée avec les protecteurs du Dharma<sup>18</sup> afin d'assurer la protection du réceptacle consacrée.

(3) La dissolution des déités visualisées est alors entamée<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Récité pour purifier le karma négatif, les vœux brisés et les erreurs commises, tant dans les actions quotidiennes que dans la pratique rituelle elle-même, le mantra de Vajrasattva sert à invoquer son énergie purificatrice pour nettoyer l'esprit et restaurer l'engagement spirituel. C'est une pratique fondamentale et quotidienne dans le bouddhisme Vajrayāna (voir en lexique Beer, 2003)

<sup>18</sup> Un Protecteur du *Dharma* (skt. : *Dharmapāla*) est une divinité, un esprit ou un être puissant dont la fonction principale est de protéger les enseignements bouddhistes (*Dharma*), les pratiquants et les lieux sacrés. Dans le contexte du bouddhisme himalayen, de nombreux protecteurs du *Dharma* sont des divinités locales ou des esprits pré-bouddhiques qui étaient autrefois hostiles au bouddhisme. Selon la tradition, ils ont été soumis par de grands maîtres tantriques comme Padmasambhava. Vaincus, ils ont prêté serment de ne plus nuire et de devenir les gardiens féroces des enseignements et de la communauté bouddhiste. Leur rôle n'est pas d'offrir l'Éveil, mais d'éliminer les obstacles — qu'ils soient externes (maladies, ennemis) ou internes (doutes, paresse) — qui empêchent la pratique spirituelle (voir en lexique Beer, 2003).

<sup>19</sup> De la même manière que la déité émerge, au début du rituel, à partir de la vacuité, elle y est retournée à la fin du rituel.

- (4) L'officiant transmet par la suite les instructions concernant la vénération et l'utilisation de l'image au mécène. Par la même occasion, la bénédiction à l'accumulation de mérite est transférée de l'artiste, ou des moines officiants, à ce dernier.
- (5) Une prière auspiciouse est offerte au réceptacle, invoquant la bénédiction des douze événements majeurs de la vie du Bouddha sous la forme de richesses et de félicité.
- (6) On dissout finalement le mandala.
- (7) La consécration touche ultimement à sa fin par un dernier rituel de feu.

Ces étapes finales ne sont pas de simples formalités. Elles sont cruciales car elles accomplissent la socialisation de l'agent nouvellement créé. Comme l'analyse de Sonam Tsering Ngulphu le suggère, ces rites situent l'objet au sein d'un triple réseau de relations. Le rituel de purification (*Vajrasattva*) assure sa « naissance » sans dette karmique : l'objet transcende sa nature matérielle pour en être complètement nettoyé. L'entente proclamée avec les Protecteurs du Dharma, garantissant la sécurité de l'objet, établit son contrat avec le monde non-humain. Enfin, la transmission des instructions et du mérite au mécène scelle son contrat avec le monde humain, définissant son rôle et sa fonction au sein de la communauté. Le rituel du *rab gnas* ne se contente donc pas de « donner vie » à un objet; il le tisse méticuleusement dans la trame des relations cosmiques, spirituelles et sociales. Ce n'est qu'au terme de ce processus complet que l'artefact cesse d'exister pour laisser place à un agent sacré, prêt à remplir sa fonction.

### 1.3 Résumé chronologique de cette pratique : les grandes phases de développement au Tibet

Les sections précédentes ont permis d'établir le cadre philosophique et la logique pratique qui animent l'image sacrée dans le bouddhisme Vajrayāna, la définissant comme un agent vivant au cœur d'un réseau de rituels et d'interactions sociales. Cependant, ce système complexe de croyances et de pratiques ne s'est pas matérialisé *ex nihilo*. Il est le fruit d'une histoire longue et dynamique, marquée par des phases d'importation, de crise, de réforme et de syncrétisme. Pour comprendre pleinement les styles, les iconographies et les fonctions des œuvres qui seront analysées dans cette recherche, il est donc indispensable de les replacer dans leur contexte de production. La section suivante propose ainsi un survol chronologique des grandes phases de développement du bouddhisme et de sa production imagière au

Tibet, afin de mettre en lumière les forces historiques, politiques et culturelles qui ont façonné l'agent sacré tel que nous le connaissons aujourd'hui.

La période impériale du Tibet, s'étendant du 7<sup>e</sup> au 9<sup>e</sup> siècle, est une ère de transformations profondes qui voit la naissance d'une civilisation et d'un art bouddhique uniques, nés d'un remarquable syncrétisme. L'impulsion initiale est donnée par l'un des plus grands souverains du Tibet, le roi Songtsen Gampo (r. 609-650). Son génie politique se manifeste alors moins dans ses conquêtes militaires que dans sa capacité à orchestrer une importation culturelle contrôlée, comme le prouvent ses initiatives majeures. Par des alliances stratégiques, il épouse deux princesses issues de puissants royaumes bouddhistes voisins : la princesse népalaise Bhrikuti Devi et la princesse chinoise Wencheng. Ces unions sont bien plus que des manœuvres politiques; elles sont des vecteurs de transmission culturelle. Les princesses arrivent au Tibet en apportant avec elles des statues de Bouddha, qui deviendront les objets de vénération les plus sacrés de tout le pays, notamment la fameuse statue du Jowo Shakyamuni (Peng, 2013, p. 54-55).

Pour abriter ces trésors, Songtsen Gampo ordonne la construction des premiers grands temples de Lhasa, qui deviendra la capitale spirituelle : le Jokhang et le Ramoche. Selon Schaik, ces édifices sont, dès leur conception, des témoignages fascinants de la capacité tibétaine à absorber et à réinterpréter les influences extérieures (Schaik, 2011, p. 6-7). Le Jokhang, par exemple, présente un plan inspiré des monastères indiens (Rhie et Thurman, 1991, p. 40, cité par Schaik), mais ses sculptures sur bois portent la signature indéniable des artisans newars du Népal (Heller, 1999, p. 33), tandis que le Ramoche arbore un style architectural typiquement chinois (Peng, 2013, p. 56). Déjà à cette époque, le roi montre une affinité pour les formes ésotériques du bouddhisme, comme en témoignent son financement des fresques de Tara encore visibles dans les chapelles du Jokhang (Zaya, 1989, p. 95). Cette affinité précoce est significative, car elle prépare le terrain à l'implantation profonde du Vajrayāna qui suivra au siècle suivant. L'accomplissement le plus durable de ce règne fut sans doute la création de l'alphabet tibétain, un outil indispensable qui permettra, au cours des siècles suivants, la traduction monumentale des écritures bouddhiques du sanskrit au tibétain (Peng, 2013, p. 59).

Si le 7<sup>e</sup> siècle voit l'introduction du bouddhisme, c'est au 8<sup>e</sup> siècle qu'il est véritablement institutionnalisé. Sous le règne du roi Trisong Detsen, le bouddhisme est proclamé religion d'État (Schaik, 2011, p. 30). Pour que cette décision soit plus qu'une simple déclaration, le roi orchestre une double fondation, à la fois intellectuelle et spirituelle, en invitant deux des plus grands maîtres indiens de

l'époque. Le premier, Shantarakshita, est un éminent philosophe de l'université de Nalanda, qui apporte la rigueur de la discipline monastique. Le second, Padmasambhava, plus connu au Tibet sous le nom de Guru Rinpoche, est un puissant maître tantrique (Peng, 2013, p. 60). Son rôle fut crucial : plutôt que de chercher à éradiquer la religion locale, le Bön, il en soumet les divinités et les esprits, les transformant en de féroces protecteurs du Dharma et les intégrant ainsi au panthéon bouddhique. Cette intégration des croyances locales au sein d'un cadre bouddhiste est qualifiée par Peng comme la clé de l'enracinement profond du bouddhisme en terre tibétaine (*ibid.*, p. 61).

L'œuvre commune de ces trois figures — le roi et les deux maîtres — culmine avec la fondation du premier monastère du Tibet, Samye. Son architecture même est conçue comme un mandala géant en trois dimensions qui représente le cosmos. Selon Heller, vivre et étudier à Samye, c'était donc habiter physiquement la doctrine (Heller, 1999, p. 35). C'est aussi en ce lieu qu'est fondée la plus ancienne des quatre grandes écoles du bouddhisme tibétain, l'école Nyingma (Peng, 2013, p. 61). Ce mécénat royal se poursuit au 9<sup>e</sup> siècle avec le roi Ralpachen, qui continue d'inviter de nombreux artisans et traducteurs de toute l'Asie — de Chine, du Népal, du Cachemire et de Khotan — consolidant cette première période de diffusion et enrichissant encore le vocabulaire artistique d'un jeune art bouddhique tibétain<sup>20</sup> (Das, 1970, p. 40). Ainsi, à la fin de la Première Diffusion, les fondations de l'art tibétain sont solidement établies : un vocabulaire stylistique éclectique nourri par la synthèse des influences étrangères; une iconographie qui intègre déjà des formes tantriques; et un système de mécénat royal qui lie indissociablement la production artistique au pouvoir et à la religion.

La période qui suit l'effondrement de l'Empire — souvent qualifiée d'« âge sombre » par certaines chroniques traditionnelles, une vision aujourd'hui considérée comme une simplification historique (Peng, 2013, p. 63) — doit être comprise comme une ère de reconfiguration profonde qui, malgré une crise politique et religieuse indéniable, s'est avérée paradoxalement créative et fondamentale pour l'avenir du bouddhisme tibétain. Le tournant est marqué par le court mais funeste règne du roi Langdarma (r. 838-841). Succédant à son frère, le très pieux roi Ralpachen, Langdarma représente une réaction de l'ancienne

---

<sup>20</sup> Amy Heller mentionnait, par exemple, lors de sa conférence *The Arts of Tibet and the Himalayas* présentée en avril-mai 2022, comment les distinctions de styles peuvent être difficiles à établir à cette époque, de par la prédominance de l'influence indo-népalaise ou chinoise qu'apportait avec eux les artisans. Cependant, nous pouvons quand même y retrouver une trajectoire propre à la région tibétaine dans les traces des traditions artistiques pré-bouddhiques et Bön, notamment dans le choix des sujets (types de déités ou d'esprits), ou des motifs (représentations d'animaux et de scènes de chasse).

aristocratie, dont beaucoup soutenaient la tradition pré-bouddhique, face à la puissance grandissante de cette nouvelle institution. En quelques décennies, les monastères étaient en effet devenus d'immenses propriétaires terriens, dotés de privilèges fiscaux et d'une influence politique considérable, rivalisant avec celle du trône (Peng, 2013, p. 62). La persécution sévère que lance Langdarma contre le bouddhisme monastique est donc autant un acte politique visant à réaffirmer l'autorité royale qu'un conflit religieux. Les moines sont massivement défroqués, les grands centres d'études comme Samye sont fermés et pillés, et le soutien de l'État est brutalement retiré, menant à la quasi-disparition du bouddhisme en tant que puissance institutionnelle organisée (Schaik, 2011, p. 49).

Cependant, même si cette persécution a démantelé la structure institutionnelle, elle n'a pu éradiquer la foi et les pratiques qui s'étaient déjà profondément enracinées. Forcés de quitter les grands centres monastiques, les enseignements ne disparurent pas; ils devinrent plus diffus, personnels et secrets (Schaik, 2011, p. 55). Le bouddhisme a survécu<sup>21</sup> en se transformant, principalement grâce à l'épanouissement de figures de *yogis*<sup>22</sup> et de magiciens itinérants, les *ngakpas*. Ces pratiquants laïcs, souvent non-célibataires, voyageaient de lieu en lieu, assurant la transmission des lignées tantriques et devenant les dépositaires vivants d'un savoir qui ne pouvait plus s'appuyer sur une structure formelle (Peng, 2013, p. 63). Sur le plan artistique, cette transformation se traduit vraisemblablement par un abandon de l'art monumental au profit d'objets plus petits et portables — rouleaux peints ou petites sculptures — adaptés à une pratique itinérante et décentralisée.

Privées de la supervision doctrinale des grands monastères, les pratiques tantriques se sont développées avec une liberté considérable, se mêlant encore plus intimement aux croyances locales. C'est durant cette période que de nouvelles interprétations des tantras ont pu voir le jour. Bien que ces innovations aient pu être considérées plus tard comme non orthodoxes par les réformateurs, elles ont, pour le spécialiste des religions Jacob P. Dalton, très certainement joué un rôle fondamental (Dalton, 2011, p. 5-6). En maintenant un appétit pour les pratiques ésotériques au sein de la population, elles ont préparé

---

<sup>21</sup> Samuel (1993), lorsqu'il décrit les différences entre ses pôles « clérical » et « chamanique », donne comme interprétation à la survivance du bouddhisme au Tibet que l'aspect ésotérique et secret des pratiques tantriques, souvent réalisées par un petit groupe restreint d'initiés, les rend, par nature, beaucoup moins vulnérables à une suppression étatique.

<sup>22</sup> Le mot *yogi* (skt. : *yogin* ; *yogini* au féminin) désigne une personne qui se consacre intensément à la pratique du *yoga*, c'est-à-dire aux méthodes de transformation spirituelle (méditation, visualisation, contrôle du souffle, etc.) (voir Béguin, 1997, p. 3).

un terrain extraordinairement fertile pour la Seconde Diffusion qui débutera à la fin du 10<sup>e</sup> siècle. Les nouveaux maîtres venus d'Inde ne sont pas arrivés sur une terre en friche, mais dans un paysage spirituel vibrant, déjà riche de ces développements tantriques qui n'attendaient qu'à être structurés et réintégrés dans un cadre institutionnel renouvelé, comme le souligne d'ailleurs Davidson (Davidson, 2005, p. 83).

La période qui suit la fragmentation politique et religieuse, aussi appelée la « Seconde Diffusion » du bouddhisme (fin 10<sup>e</sup>-13<sup>e</sup>), est directement façonnée par l'héritage de l'ère précédente. Avec l'effondrement de l'empire centralisé, le pouvoir politique s'est en effet reconstitué en royaumes régionaux indépendants, chacun devenant un pôle d'initiatives. Le paysage spirituel, caractérisé par des pratiques tantriques diverses mais peu structurées, suscite alors un besoin de clarification doctrinale et de ré-institutionnalisation (Davidson, 2005, p. 2). De nouveaux centres de pouvoir, comme le royaume de Guge dans l'ouest du Tibet, deviennent ainsi les principaux acteurs de cette dynamique. Ses rois, tel Yeshe Ö, agissent en mécènes en finançant des missions en Inde et au Cachemire afin d'obtenir des textes faisant autorité et d'inviter des maîtres reconnus (ibid., p. 69).

Une figure centrale de cette entreprise est le traducteur Rinchen Zangpo (958-1055). Il jouera un rôle déterminant en supervisant la traduction de nombreux textes, notamment des tantras, et en organisant la venue d'artisans du Cachemire (Linrothe, 1999, p. 11). Par conséquent, l'art de cette période, dans l'ouest du Tibet, est fortement influencé par l'esthétique cachemirienne, elle-même héritière de la tradition Gupta indienne. Ce style se distingue par une grande finesse des formes et un soin particulier apporté aux détails. Heller le décrit, en peinture, par une prédisposition à placer les figures des bodhisattvas et des protecteurs sur des « socles » et des « alcôves », renvoyant à des motifs rappelant l'architecture et le bas-relief (Heller, 2022). Cette influence, que le *Himalayan Art Resources* — une banque de donnée entretenue par l'équipe du spécialiste Jeff Watt — classe sous le registre des compositions des figures groupées, aurait été le style dominant du 11<sup>e</sup> jusqu'au 16<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Les monastères fondés sous la supervision de Rinchen Zangpo, dont Tabo et Tholing, constituent les exemples les plus importants de cette influence artistique.

Au 11<sup>e</sup> siècle, l'arrivée du maître indien Atisha (980-1054) au Tibet central marque une autre étape significative. Constatant une grande diversité de pratiques tantriques, parfois appliquées de manière décontextualisée, Atisha entreprend de les systématiser (Schaik, 2011, p. 54-55). Il introduit une méthode

---

<sup>23</sup> <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=3628>

d'enseignement connue sous le nom de « chemin spirituel gradué » (tib. : *lam-rim*), qui structure la pratique bouddhique en étapes progressives, des fondements éthiques jusqu'aux plus hauts niveaux du tantra (Peng, 2013, p. 67). Cette approche structurée et disciplinée donne naissance à l'école Kadampa.

Cette période voit également la fondation des autres écoles principales du bouddhisme tibétain. L'école Sakya est établie en 1073, avec un enseignement centré sur le Hevajra Tantra. L'école Kagyu est fondée par le traducteur Marpa, qui importa du sous-continent les enseignements des Mahasiddhas indiens, notamment de son maître Naropa. Son disciple, le célèbre *yogi* Milarépa, incarnera cet idéal du pratiquant accompli et deviendra l'une des figures les plus vénérées de cette lignée. Sur le plan artistique, l'impact global de cette intense période de clarification doctrinale et de fondation d'écoles fut majeur. Elle a systématisé et diffusé à grande échelle une iconographie tantrique complexe, traduisant visuellement les nouvelles doctrines importées. Cela inclut notamment la représentation de déités courroucées, qui symbolisent l'énergie active compassionnelle détruisant les obstacles à l'éveil, et les images d'union sexuelle (tib. : *yab-yum*), qui représentent l'union fondamentale de la sagesse (principe féminin) et de la méthode ou compassion (principe masculin) (Linrothe, 1999, p. 11).

La période de fondation des grandes écoles, comme la Sakya et la Kagyu, débouche sur une nouvelle configuration politique pour le Tibet à partir du 13<sup>e</sup> siècle. La fragmentation politique prend progressivement fin avec l'établissement d'une relation de mécénat unique, connue sous le nom de *chö-yön* (prêtre-patron), entre les chefs religieux tibétains et les puissants Khans mongols (Peng, 2013, p. 77-78). Dans ce système, le *lama* offre un enseignement spirituel et une légitimité religieuse au souverain, tandis que le patron assure en retour une protection militaire et un soutien financier. Inaugurée par les maîtres de l'école Sakya avec la cour mongole, cette relation apporte une stabilité politique sans précédent, créant un terrain fertile pour un nouvel épanouissement artistique à grande échelle.

C'est durant cette ère de stabilité que l'art tibétain, après des siècles d'assimilation, commence à développer des styles proprement tibétains, caractérisés par la synthèse et l'innovation. On assiste à l'émergence de diverses écoles stylistiques régionales. Des traditions plus anciennes continuent d'évoluer, tandis que de nouveaux styles syncrétiques apparaissent, conséquence directe de ce mécénat international. C'est le cas notamment dans les monastères de Shalu, où des artistes népalais et chinois (de la cour Yuan) travaillent ensemble pour créer des peintures murales qui marient la grâce des figures indo-népalaises à la finesse des paysages sino-mongols (Rhie et Thurman, 1991, p. 55). L'influence népalaise est

traduisible visuellement en peinture par une ressemblance de style aux figures groupées, avec pour nuance l'utilisation de registres multiples au sein d'une même composition afin d'en augmenter la charge symbolique. On peut y apercevoir une juxtaposition de récits concernant la vie de personnages historiques à celles de figures légendaires ou surnaturelles par exemple. Ce style est nommé « figures de registres », et son influence semble dominer du 13<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. L'influence chinoise, présente dans les royaumes de l'Est, peut quant à elle se retrouver du côté d'un style de composition appelé « figures répétées », cette fois-ci caractérisé par une figure centrale, répliquée au tampon en série en arrière-plan. Cette réplification du motif central serait censée multiplier la quantité de mérite accumulée dans l'image<sup>25</sup>. Parallèlement à ces styles plus « savants » et pratiqués par les monastères, des styles plus folkloriques se développent également, témoignant de la vitalité de la production artistique à tous les niveaux de la société (Peng, 2013, p. 78).

Au tournant du 14<sup>e</sup> siècle, une nouvelle figure majeure de la réforme religieuse émerge : Tsongkhapa (1357-1419). S'inspirant de l'approche structurée de l'ancienne tradition Kadampa, Tsongkhapa prône un retour à une scolastique rigoureuse et à une hiérarchisation claire du chemin spirituel. Son mouvement donne naissance à la dernière des grandes écoles du bouddhisme tibétain, l'école Gelug, qui deviendra au fil des siècles la tradition la plus influente sur le plan politique. En parfait accord avec l'accent mis par Tsongkhapa sur la rigueur doctrinale, cette nouvelle école développe rapidement son propre style artistique majeur, le style Menri<sup>26</sup>. Celui-ci est reconnu pour ses compositions denses, sa palette de couleurs vives et surtout pour ses techniques de dessin hautement standardisées, qui garantissaient une transmission visuelle précise et uniforme de l'iconographie orthodoxe. Ce style évoluera plus tard pour donner naissance au Nouveau Menri<sup>27</sup>. C'est également à partir de cette époque que l'influence de l'art paysager chinois, en particulier celui de la dynastie Ming, devient de plus en plus prononcée, probablement, selon Peng, via les dons et les échanges diplomatiques avec la cour impériale de Chine (Peng, 2013, p. 78). Ce type de composition, classifié sous le registre des « figures flottantes », amène un vent nouveau de créativité. Les artistes commencent à intégrer des éléments de paysage — montagnes bleu-vert stylisées, nuages tourbillonnants — dans leurs compositions religieuses<sup>28</sup>. Cette

---

<sup>24</sup> <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setid=3671>

<sup>25</sup> <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=2925>

<sup>26</sup> <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=11826>

<sup>27</sup> <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=250>

<sup>28</sup> <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=3627>

tendance mène progressivement à la création de *thangkas* plus aérées, où les figures divines sont situées dans un espace naturel et atmosphérique.

#### 1.4 Paradigme d'un « art » tibétain

##### 1.4.1 La primauté de la fonction : mérite et médiation

Pour analyser le paradigme de la production matérielle religieuse tibétaine, il convient de se pencher sur trois piliers interdépendants : la primauté de la fonction rituelle de l'œuvre; le statut singulier de l'artiste/artisan en tant que médiateur spirituel; et l'existence d'une esthétique complexe et codifiée, distincte de sa seule efficacité rituelle. Cette production est indissociable des institutions religieuses, les monastères étant les « sources d'inspiration primaires (Rhie, 1991, p. 45) », un contexte où le savoir-faire des artisans était particulièrement valorisé et documenté (Jackson et Jackson, 1988, p. 5). Parmi les diverses formes d'art, la peinture (murale ou *thangka*) y occupe une position prééminente, qualifiée dans les textes liturgiques de « plus sacrée (Jie-la, 2002, p. 64) ». Cette production se manifeste également par une étonnante diversité de styles, que des chercheurs comme David Jackson ont classée en 11 traditions historiques distinctes (Jackson, 1996), tandis que d'autres, comme Jeff Watt, en ont identifié au moins 13 pour la seule période postérieure au XVI<sup>e</sup> siècle (Watt, 2012)<sup>29</sup>. La multiplicité des styles et des lignées de transmission met en lumière une dynamique fondamentale engendrée par le rôle de l'image : la relation primordiale n'est pas celle de l'artiste à son œuvre, mais celle qui lie le donateur à la déité. L'artiste agit comme un médiateur technique et spirituel, son identité s'effaçant derrière la fonction de l'objet (Jackson, 1996, p. 15). La commande d'une œuvre est ainsi une démarche spirituelle pour le donateur, visant à accumuler des mérites karmiques pour surmonter des obstacles comme la maladie ou pour s'engager dans des pratiques spécifiques, avec pour but ultime de s'extraire de l'existence samsarique (Tythacott et Bellini, 2020, p. 3-4).

---

<sup>29</sup> Il est crucial de distinguer un style d'une tradition pour éviter toute confusion. Un style est une apparence visuelle singulière et cohérente, généralement créée par un artiste fondateur et définie par des caractéristiques précises de dessin, de couleur ou de composition. Une tradition, en revanche, regroupe plusieurs styles qui ont évolué au fil du temps et qui sont souvent unis non par une ressemblance visuelle, mais par une affiliation commune à une lignée religieuse ou à une région. L'exemple donné par le *Himalayan Art Ressource* de la tradition Karma Gardri est parlant : elle englobe les styles très différents de maître comme Namkha Tashi et Choying Dorje, qui ne partagent pas la même apparence factuelle. Ainsi, les productions imagièes sont classifiées ici selon leur affiliation religieuse. (<https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=5721>)

#### 1.4.2 Le statut de l'artiste

La terminologie utilisée pour désigner les artistes reflète cette fonction sacrée. Dans les traditions bouddhistes tibétaines, les peintres sont appelés *lha bris pa* — en tibétain : « dessinateurs de divinités » — et les sculpteurs *lha bzo ba* — « faiseurs de dieux » (Tythacott et Bellini, 2020, p. 5). Ces termes indiquent que leur rôle n'est pas simplement de créer des œuvres esthétiquement valables, mais bien de donner un corps terrestre aux divinités bouddhistes. Paradoxalement, cette fonction de transmission fait souvent des artistes de meilleurs gardiens du savoir iconographique que le clergé lui-même, qui, comme le souligne Tythacott et Bellini, n'est pas toujours capable d'identifier avec précision les images anciennes de leurs propres temples (*ibid.*, p. 10). Ce paradoxe souligne la valeur accordée à la connaissance incarnée et transmise par la pratique, un savoir-faire parfois jugé plus durable que le savoir purement textuel. Cependant, cette position de médiateur ne doit pas être interprétée comme un acte de subordination à l'artéfact ou à sa fonction rituelle. Bien que le plus souvent anonyme, de preuves d'identité existent : des inscriptions trouvées sur des peintures et des statues portent souvent non seulement les noms des donateurs, mais parfois, aussi ceux des artistes (voir Lo Bue, 2007, p. 107-114; Bellini, 2019, p. 247). Une certaine créativité s'exerçait, non pas sur l'iconographie sacrée elle-même, qui demeurerait fixe, mais sur le traitement des formes, le rendu des couleurs ou l'agencement de la composition. Le cas du 10<sup>e</sup> Karmapa Chöying Dorje (1604-1674), documenté par Debreczeny (2012), est emblématique. En tant que chef spirituel de premier plan, sa haute stature lui conférait une liberté créative exceptionnelle, lui permettant de développer « un style artistique très personnel plein de charme, d'esprit et d'humour (Debreczeny, 2012, p. 15) ». Néanmoins, malgré ces exemples exceptionnels, les noms des artistes individuels ont généralement été oubliés au fil du temps (Tythacott et Bellini, 2020, p. 9).

#### 1.4.3 Une esthétique codifiée

Bien que la fonction religieuse soit primordiale, il existe un concept esthétique tibétain complexe et bien documenté, distinct de la simple efficacité rituelle. De nombreuses sources attestent des goûts spécifiques des mécènes, qui commandaient des œuvres dans des styles particuliers. Par exemple, le roi de Gyantse du XIV<sup>e</sup> siècle a commandé une image de la déesse Tara façonnée dans le « style indien » (Tucci, 1999, p. 663), tandis que l'érudit Taranatha demandait à des artistes Newar de travailler dans ce même style (Lo Bue, 2008, p. 688), et que le 10<sup>e</sup> Karmapa Chöying Dorje avait une passion pour les styles anciens du Cachemire et de la Chine de la dynastie Yuan (Jackson, 1996, p. 248-250). Cette sensibilité stylistique n'était pas seulement le fait des mécènes, mais aussi des connaisseurs et des critiques. Plusieurs sources, datant principalement du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, « abondent en expressions d'appréciation, de critique,

d'émerveillement et même de crainte, relevant exclusivement de la sphère esthétique (Lo Bue, 2008, p. 694) ». Les connaisseurs tibétains étaient experts en histoire de l'art, basant leur appréciation sur la provenance, les matériaux et le style, comme en témoigne le traité sur les styles sculpturaux de Padma Karpo (*ibid.*, 1997, p. 242).

La tradition tibétaine s'appuie sur un canon artistique rigoureux, reposant sur deux piliers fondamentaux : l'iconographie, soit la représentation des divinités sur la base des textes rituels qui les décrivent, et l'iconométrie, le système codifié de proportions rigoureuses pour chaque classe de sujets religieux comme les Bouddhas ou les Bodhisattvas (Cüppers et al., 2012, p. 4–5; Tythacott et Bellini, 2020, p. 8). Ainsi, la composition générale, l'attitude, les attributs, les proportions et les couleurs des images sacrées ne peuvent jamais être déterminés par un artiste. Ceux-ci sont dictés par d'autres ouvrages (comme le traité de Padma Karpo discuté précédemment) complémentaires aux textes tantriques (Tythacott et Bellini, 2020, p. 8). Ces sources textuelles contiennent les modèles iconographiques eux-mêmes – tels que les dessins au trait préparatoires ou les croquis de déités –, et ont été méticuleusement copiés et transmis d'une génération à l'autre, dans chacune des différentes traditions (Lo Bue, 2008, p. 688). Ces ouvrages sont aujourd'hui conservés dans les quelques bibliothèques monastiques tibétaines qui subsistent encore (Tythacott et Bellini, 2020, p. 9) Les croyances du bouddhisme tibétain servent à justifier cet emploi d'un canon strict : pour que la divinité se manifeste dans l'image, sa forme doit être parfaitement correcte et en accord avec les écritures.

Cependant, avant la consolidation de ces règles, la pratique artistique tibétaine était caractérisée par une plus grande flexibilité. Avant la formation de ces canons, chaque divinité était représentée avec une certaine marge de liberté iconographique et de nombreuses variations, même si elle se conformait aux descriptions textuelles (Tythacott et Bellini, 2020, p. 9). Un exemple frappant de cette période est la construction du premier monastère bouddhiste au Tibet, Samye, au VIII<sup>e</sup> siècle. Pour réaliser les statues du temple principal, les artistes ont copié de vrais modèles — des hommes et des femmes considérés comme « les plus beaux et les plus belles (Wangdu et Diemberger, 2000, p. 65, cité par Tythacott et Bellini) ». Un changement de direction majeur s'est opéré au début du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque que le canon bouddhiste tibétain a été établi, ce qui a sanctionné un niveau d'orthodoxie concernant les œuvres et leurs traductions en tibétain. Avec la formation de ce canon, l'iconographie et l'iconométrie, qui étaient auparavant plus souples, ont commencé à se rigidifier, marquant le début d'une ère de plus grande standardisation (Tythacott et Bellini, 2020, p. 9). Au cours des siècles suivants, cette tendance à la

standardisation s'est accentuée. Comme le notent Tythacott et Bellini, l'art est devenu « progressivement plus schématique et répétitif (Tythacott et Bellini, 2020, p. 9) », et ce durcissement est particulièrement visible dans des ouvrages tardifs comme le manuel d'iconométrie compilé vers 1687 à l'instigation de Sangye Gyatso, qui impose des règles très précises aux artistes (Cüppers et al., 2012, p. 1, cité par Tythacott et Bellini).

#### 1.4.4 L'originalité repensée : entre permanence du modèle et matérialité de l'œuvre

Que ce soit concernant les sculptures ou les *thangkas*, les concepts d'« antiquité » et d'« originalité » n'ont qu'une signification relative dans la culture tibétaine. Une peinture ancienne est appréciée pour ses qualités apotropaïques ou symboliques, ou son histoire particulière — par exemple, son appartenance à un maître renommé ou le lieu où elle a été conservée — plutôt que pour sa rareté ou sa valeur esthétique intrinsèque. Cette valeur accordée à l'ancienneté d'un objet est avant tout donnée par la valeur religieuse qu'il a eue pour les dévots au fil des siècles (Tythacott et Bellini, 2020, p. 2). Le professeur Jean-Philippe Uzel explique l'importance de l'aspect idéal de ces objets en citant un passage de la biographie du poète tibétain Milarépa décrivant le mandala : « Le modèle est là-haut » (Uzel, 2001, p. 176-177).

Cette logique se manifeste dans des comportements qui peuvent sembler paradoxaux pour un regard occidental, comme la pratique consistant à échanger de vieilles représentations contre de nouvelles ou à repeindre d'anciens *thangkas* dont les couleurs ont pâli (*ibid.*, p. 180). Cette primauté de la fonction sur la matérialité originelle est encore plus évidente dans le traitement des images endommagées. Si une image était particulièrement vénérée, même un petit fragment sera conservé précieusement. Les images en métal ou en argile abîmées seront gardées dans des entrepôts ou des trésoreries, ou bien leurs fragments seront utilisés pour consacrer de nouvelles statues. Ces reliques plus anciennes lient la nouvelle image à l'histoire de la précédente et la raniment avec la même présence spirituelle. Ce fut d'ailleurs le cas documenté dans un village du Tibet oriental, où les fragments d'une image en métal détruite furent sauvés et utilisés pour consacrer la nouvelle statue qui la remplaçait (Gyatso, 1987, p. 173).

## CHAPITRE 2

### LA TRAJECTOIRE DE LA DÉPOSSESSION : PILLAGE, POLITIQUE ET MARCHÉ

Le chapitre précédent a établi le statut de l'image sacrée dans le bouddhisme Vajrayāna non pas comme une œuvre d'art au sens occidental, mais comme un agent vivant, un *sku rten* (réceptacle-corporel) dont la puissance et la signification sont indissociables de son contexte doctrinal, rituel et historique. Nous avons tracé sa généalogie à l'intérieur de sa propre culture, le définissant comme un outil de transformation dont l'efficacité repose sur une vision du monde et une pratique spirituelle complexes.

Mais que se passe-t-il lorsque cet agent sacré est déraciné? Lorsque le *sku rten* est arraché à son autel pour devenir un artéfact dans une vitrine, et que sa fonction performative est supplantée par une fonction d'exposition? C'est à cette seconde vie de l'objet, sa trajectoire en Occident, que ce chapitre est consacré. Nous y mènerons une archéologie du regard occidental, démontrant que la catégorie même d'« art tibétain » est moins une découverte qu'une construction, façonnée par les projections, les ambitions et les paradoxes de l'Occident.

Pour ce faire, notre analyse suivra les deux grandes métamorphoses de la perception occidentale. Nous verrons d'abord comment le regard colonial du XIX<sup>e</sup> siècle, armé des outils de l'ethnologie naissante et de la hiérarchie évolutionniste, a transformé l'objet rituel en spécimen scientifique et en curiosité macabre, le présentant comme la preuve d'une religion « dégénérée ». Puis, nous analyserons le paradoxe du XX<sup>e</sup> siècle, où ce même Tibet est devenu, dans l'imaginaire occidental, le sanctuaire d'une sagesse perdue, le mythe de Shangri-La. Cette vision romantique et idéalisée, bien que sympathique, sera enfin confrontée à la réalité historique de la destruction culturelle, révélant le statut complexe de l'objet-survivant dans les musées. C'est en traçant ce parcours, de l'idole barbare au chef-d'œuvre spirituel, que nous pourrions saisir les dilemmes éthiques et commissariaux qui animent aujourd'hui la présentation de ce patrimoine.

#### 2.1 La rencontre coloniale et la construction du regard muséal

La catégorie « art tibétain » dans les musées occidentaux est le produit d'une histoire complexe, où les objets rituels et quotidiens ont été extraits de leur contexte pour entreprendre une « vie sociale » propre en Occident. Ce chapitre se propose de retracer cette trajectoire, depuis les premières collectes coloniales jusqu'aux dilemmes curatoriaux contemporains. En suivant le parcours de ces artefacts, nous

verrons comment leur statut et leur signification ont constamment fluctué, façonnés par les cadres idéologiques, les intérêts politiques et les projections fantasmées de l'Occident. Trois dynamiques principales, agissant comme une trame de fond, permettent de comprendre cette métamorphose : la perception initiale des objets comme des curiosités exotiques, la tension permanente entre leur classification comme Beaux-Arts ou comme artisanat ethnographique, et l'influence omniprésente d'une vision romancée du bouddhisme. Pour comprendre cet héritage, les recherches de Clare E. Harris, professeure d'anthropologie visuelle à l'Université d'Oxford et conservatrice des collections asiatiques au Pitt Rivers Museum, s'avèrent fondamentales. Dans son ouvrage majeur, *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet* (2012), Harris entreprend une archéologie de la représentation du Tibet, démontrant que la catégorie même d'« art tibétain » est une construction occidentale.

### 2.1.1 Le regard victorien : fascination pour le macabre et méprise tantrique

La première rencontre du public occidental avec la culture tibétaine, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, fut marquée par une fascination pour l'exotisme et le macabre, née d'une profonde méprise culturelle et théologique. Dans les musées d'Europe et d'Amérique du Nord, le Tibet était alors présenté comme une terre de « superstition » et de « culte démoniaque », avec des expositions se concentrant sur des objets jugés sinistres, tels que des « poignards démoniaques », des bols en crâne humain ou des trompettes en fémur (Harris, 2012, p. 21). Cette perception est le résultat direct d'une lecture littérale qui, privée des clés de lecture du bouddhisme tantrique, interprétait des outils de libération spirituelle à travers un prisme victorien de moralité et de diabolisation. C'est précisément dans cette confrontation que les principes du Vajrayāna, abordés précédemment, révèlent l'ampleur du malentendu. Incapable de déchiffrer le « Langage du Crépuscule » qui sous-tend la pratique tantrique, le regard occidental prenait les symboles pour leur valeur littérale, voyant la sorcellerie là où se trouvait la sotériologie.

En réalité, les objets mêmes qui horrifiaient et fascinaient étaient au cœur de la voie de la transformation. Le bol en crâne (*kapāla*) et la trompette en fémur (*kangling*), loin d'être des trophées morbides, sont des instruments rituels essentiels pour méditer sur l'impermanence de toute chose et la nécessité de transcender l'attachement à l'ego et au corps physique, considérés comme les sources de la souffrance. De même, le « poignard démoniaque », ou *phurba*, n'est pas une arme d'agression, mais un outil symbolique dont la puissance « violente » vise à subjuguier les forces négatives intérieures – l'ignorance, la haine, le désir – et à les clouer au sol pour les transmuter en énergie éveillée. Enfin, la

notion même d'un « culte démoniaque » repose sur une interprétation erronée des déités courroucées, qui, comme nous l'avons vu, ne sont pas des entités maléfiques à adorer, mais des manifestations de la compassion active et puissante des Bouddhas, dont la férocité est dirigée uniquement contre les obstacles à l'Éveil. Ainsi, l'image d'un bouddhisme tibétain « dégénéré » ou « répugnant » n'était pas le reflet du Tibet, mais bien la projection d'une incompréhension occidentale face à une voie spirituelle qui choisit de confronter et d'intégrer les aspects les plus crus de l'existence – la mort, la colère, la passion – pour les utiliser comme carburant sur le chemin de la libération.

### 2.1.2 La mise en scène ethnographique : classification et hiérarchie

C'est dans ce contexte que la conception occidentale de ce qu'est l'« art tibétain » a pris racine, bien avant de s'épanouir au XX<sup>e</sup> siècle, trouvant son origine dans les systèmes de classification des musées britanniques du XIX<sup>e</sup> siècle (Harris, 2012, p. 27). Avant même que la catégorie de l'« art tibétain » n'ait été inventée, les objets provenant de cette région ont subi une transformation progressive de leur statut : d'abord considérés comme des « curiosités » exotiques et des trophées coloniaux, ils sont ensuite devenus des spécimens scientifiques étudiés par l'histoire naturelle, l'ethnologie et l'anthropologie (*ibid.*). Ce sont les travaux d'un groupe restreint d'universitaires influents, basés sur des objets obtenus via le marché de l'art londonien ou les réseaux coloniaux, qui ont positionné le Tibet au sein des hiérarchies raciales et évolutionnistes de l'époque. Leurs recherches ont non seulement généré une forte demande pour les collections tibétaines, mais ont aussi établi un programme intellectuel durable qui définissait la société tibétaine presque exclusivement à travers sa religion. L'analyse d'Emma Martin appuie cette idée et part de la conséquence logique de ce constat : la représentation du Tibet dans les musées occidentaux est dominée par un prisme quasi exclusivement religieux qui occulte d'autres facettes de la culture tibétaine et fige cette dernière dans le temps (Martin, 2017, p. 59). Cette vision a perduré, comme en témoigne l'affirmation de Michael Ridley en 1970, selon laquelle l'art tibétain est la meilleure illustration de la religion comme stimulus artistique, la société y étant entièrement organisée autour d'idées religieuses (cité dans Harris, 2012, p. 28). Ridley recommandait d'ailleurs aux collectionneurs de se procurer un inventaire d'objets spécifiques comme des moulins à prières, des bols en crâne et des trompettes en fémur, justifiant ce choix par l'idée que le bouddhisme tibétain est l'une des religions les plus « mécanisées » au monde (cité par Harris, 2012, p. 27). C'est ce processus intellectuel et muséologique qui a permis d'initier la conversion d'une « idole », autrefois emblème de barbarie, en un objet de désir esthétique au siècle suivant.

Le Crystal Palace de Londres, initialement construit pour la Grande Exposition de 1851, a joué un rôle central dans la mise en scène de ces nouvelles classifications en formalisant et légitimant une méprise issue à la fois des musées et de la science de l'époque. Sa mission était, en ce sens, définie comme explicitement éducative, « visant à élever le goût des classes moyennes et ouvrières en les éduquant par l'œil aux merveilles de l'art et de la nature » (Harris, 2012, p. 31). C'est dans ce cadre que l'ethnologie, en tant que discipline, a fait sa première apparition publique. Les conservateurs ont utilisé des dioramas spectaculaires avec des mannequins grandeur nature pour créer des « groupements pittoresques » des « variétés de l'espèce humaine », offrant une expérience immersive et divertissante (*ibid.*).

Le cadre idéologique de ces expositions fusionnait l'éthique chrétienne avec la science de l'ethnologie, qui stratifiait les cultures sur une échelle allant de la sauvagerie à la civilisation. Le guide du Crystal Palace rappelait aux visiteurs que leurs propres ancêtres européens avaient pratiqué le tatouage et peut-être même le cannibalisme, plaçant ainsi les peuples « sauvages » contemporains dans un continuum évolutionniste dont l'Europe représentait le stade le plus avancé (Harris, 2012, p. 32). C'est au sein de cette hiérarchie que les Tibétains ont été classifiés pour la première fois en 1854. Dans la Cour d'Ethnologie, ils étaient présentés comme des exemples de la « variété » mongole, positionnés dans les « niveaux supérieurs » du développement culturel en raison de leur physionomie et de leur proximité avec des nations jugées « civilisées » comme l'Inde et la Chine (Harris, 2012, p. 33).

Plus tard dans le siècle, un changement significatif s'est opéré, influencé par des philosophes comme Emmanuel Kant, qui avait émis l'hypothèse que le Tibet pourrait être le « berceau de la race humaine » (Harris, 2012, p. 43). Cette vision a inspiré une nouvelle exposition au Crystal Palace en 1888, marquant le transfert du Tibet du domaine de l'histoire naturelle vers celui, plus prestigieux, des Beaux-Arts. L'accent n'était plus mis sur la race mais sur la religion, désormais qualifiée de « lamaïsme », un terme considéré aujourd'hui péjoratif (Harris, 2012, p. 43). Ce reclassement marque la naissance d'une tension fondamentale qui traversera toute l'histoire muséale de l'art tibétain : celle entre son statut d'artefact ethnographique et son aspiration au rang d'œuvre d'art.

### 2.1.3 Lawrence Waddell et la légitimation scientifique du « lamaïsme »

Cette focalisation sur le « lamaïsme » fut systématisée et dotée d'une autorité scientifique par l'orientaliste britannique Lawrence Waddell. Dans son ouvrage très influent, *The Buddhism of Tibet or Lamaism* (1894), il a conclu que la religion tibétaine n'était qu'un vernis recouvrant un culte de « diables

et de sorcellerie » (Harris, 2012, p. 44). Contrairement à d'autres érudits qui se basaient sur des textes, Waddell a fondé son évaluation sur une recherche ethnographique menée dans les contreforts de l'Himalaya, ce qui a conféré à ses théories une puissante légitimité empirique. Le travail de Waddell était indissociable du projet impérial britannique. Les régions himalayennes, où il était stationné en tant qu'officier colonial, sont devenues un « laboratoire » pour observer et collecter les preuves matérielles d'un Tibet alors inaccessible (Harris, 2012, p. 46-47). Son livre est ainsi devenu un guide pour les collectionneurs victoriens, car il expliquait la fonction d'objets comme les bols en crâne ou les moulins à prières. Pour Waddell, cette culture matérielle était la preuve même de l'état « ignorant » des Tibétains. Sa participation à l'invasion britannique du Tibet en 1903 (la Mission Younghusband) fut donc l'aboutissement de son projet : amasser des preuves de ce bouddhisme jugé « barbare » et piller ce qu'il considérait comme un « trésor » à la disposition de l'Empire.

#### 2.1.4 L'expédition militaire de 1904 : pillage, occultation et esthétisation

Cette mission militaire britannique (1903-1904), menée par Francis Younghusband, a marqué un tournant dans la perception et la présentation de l'art tibétain en Occident. Cependant, le contexte de l'acquisition de milliers d'objets durant cette campagne a été délibérément occulté. Cette mission, souvent qualifiée à tort d'invasion, doit être comprise comme une incursion armée visant à imposer une présence diplomatique et commerciale britannique face aux ambitions russes dans la région. Bien que ses objectifs n'étaient pas l'occupation permanente, ses conséquences matérielles — le pillage massif de monastères — ont été bien réelles. Celui-ci a été largement passé sous silence dans les publications de ses participants (Harris, 2012, p. 65). Cette discrétion s'explique par le fait que la Grande-Bretagne était signataire de la Convention de La Haye de 1899, qui interdisait sans réserve « le pillage et la saisie de biens privés » en temps de guerre. Par conséquent, les récits officiels publiés par les membres de la mission évitent le terme « pillage »; lorsque l'accumulation d'objets est mentionnée, elle l'est dans le langage plus respectable de la collection et de l'art (*ibid.*).

Cette campagne militaire, marquée par une réponse esthétisante à la culture tibétaine, a achevé le processus de conversion des « idoles » du bouddhisme tibétain en objets d'art, propres à décorer une villa édouardienne aussi bien qu'à remplir les vitrines d'un musée national. Ainsi, même si le territoire tibétain n'a pas pu être absorbé par l'Empire britannique, son héritage culturel a pu être exproprié et intégré à la culture occidentale (Harris, 2012, p. 66-67).

### 2.1.5 La nouvelle vie des objets : domestication et double standard muséal

La première phase de cette transformation s'est produite lorsque les objets ont été intégrés dans des espaces privés et coloniaux, où leur histoire d'acquisition violente a été effacée pour les « domestiquer » en tant qu'art. Ce processus s'est déroulé à plusieurs niveaux. Dans les foyers familiaux britanniques, les artefacts perdaient leur fonction rituelle pour devenir de simples curiosités décoratives. Dans des contextes plus officiels, comme les mess d'officiers militaires en Inde, le butin tibétain était exposé comme un trophée, mêlé aux symboles de la puissance impériale pour illustrer ce que David Cannadine, cité par Harris, a appelé l'« Ornamentalism » britannique (Harris, 2012, p. 87). Cette appropriation a atteint son apogée dans les collections privées de l'élite, comme celle du vice-roi Lord Curzon, où les objets tibétains étaient sortis de leur contexte culturel pour être réorganisés selon des typologies occidentales – les armes avec les armes, les instruments rituels avec d'autres objets religieux asiatiques. À travers ces étapes, l'objet tibétain était progressivement dépouillé de sa signification originelle pour devenir une caractéristique désirable du goût aristocratique et colonial (Harris, 2012, p. 86-88).

Parallèlement à leur intégration dans les sphères privées, les objets tibétains ont été institutionnalisés dans des musées, où ils ont été présentés selon deux logiques distinctes : l'ethnographie et l'esthétique. Le collectionneur Harry Beasley, qui a créé le Cranmore Ethnographical Museum, représente la première approche. Il considérait le pillage militaire comme une « bonne chose pour les étudiants en anthropologie », car il garantissait que les objets entrent dans des institutions pour « l'étude et la comparaison » (Harris, 2012, p. 88-89). Il estimait que c'est l'« occupation temporaire de Lhasa par les troupes britanniques » qui avait porté l'art tibétain à l'attention des ethnologues. Dans son musée, il exposait les objets rituels (bols en crâne, tabliers en os, moulins à prières) de manière à illustrer les pratiques religieuses spécifiques des Tibétains, dans la lignée des travaux de Waddell (Harris, 2012, p. 88-89).

Enfin, les objets ont été présentés comme de l'art dans les grands musées publics. Le British Museum, ayant reçu peu d'objets de la collection officielle de la mission en raison d'un désaccord avec Waddell, a dû dépenser des sommes considérables pour acquérir des collections auprès des officiers de retour. Pour justifier ces dépenses, le musée a rapidement exposé ses nouvelles acquisitions (Harris, 2012, p. 89). Dans une nouvelle galerie consacrée au bouddhisme en Asie, plusieurs grandes vitrines intitulées « Thibet : Objets principalement de Lhasa collectés pendant l'expédition de 1904 » présentaient des centaines de bouddhas et de bodhisattvas en rangées ordonnées, avec peu d'informations contextuelles.

La mission de 1903-1904, malgré le pillage flagrant qui l'a caractérisée, a donc facilité la naissance de l'art tibétain en tant que catégorie de la connaissance et de la collection en Grande-Bretagne. Les objets du bouddhisme tibétain ont été reconnus comme ayant des qualités stylistiques distinctives pouvant plaire aux goûts britanniques et être intégrés dans les maisons, les musées et les vitrines impériales. L'héritage de la mission est donc double : elle a créé une nouvelle catégorie dans le canon occidental de l'appréciation de l'art orientaliste, et elle a forgé un lien étroit entre la collecte de savoir colonial, la politique et l'art, qui perdurera au moins jusqu'au départ des Britanniques de l'Inde en 1947 (Harris, 2012, p. 89).

## 2.2 Le paradoxe du Shangri-La : idéalisation et destruction au XX<sup>e</sup> siècle

### 2.2.1 La construction d'une utopie spirituelle

Le regard occidental sur le Tibet au XX<sup>e</sup> siècle est marqué par un paradoxe fondamental : au moment même où la culture tibétaine subissait sur son propre sol la plus grande entreprise de destruction de son histoire, son image en Occident n'a jamais été aussi idéalisée, se cristallisant autour de ce que le spécialiste du bouddhisme Donald S. Lopez Jr. (1998) nomme « le mythe de Shangri-La<sup>30</sup> ». Cette transformation radicale, qui fait passer le Tibet du statut de société « primitive » et « macabre » à celui de sanctuaire de sagesse perdue, s'est opérée en opposition directe de la réalité historique de la répression chinoise. Loin d'être anecdotique, cette vision romancée a eu un impact profond et durable sur la manière dont les musées occidentaux ont commencé à collectionner, interpréter et présenter l'art tibétain, créant une nouvelle strate de signification qui occulte autant qu'elle révèle.

Cette idéalisation a été catalysée par une confluence de facteurs historiques et culturels. L'événement déclencheur fut sans conteste l'invasion chinoise et la fuite en exil du 14<sup>e</sup> Dalaï-lama en 1959. Cet événement a propulsé la question tibétaine sur la scène médiatique internationale, non pas comme un conflit géopolitique complexe, mais comme un récit moralement limpide : celui d'une nation pacifique

---

<sup>30</sup> Le terme « Shangri-La » a été inventé par l'écrivain britannique James Hilton dans son roman de 1933, *Lost Horizon* (traduit en français sous le titre *Les Horizons perdus*). Le livre décrit une vallée utopique et mystique, cachée dans les montagnes de l'Himalaya, où règnent la paix, l'harmonie et une longévité extraordinaire sous la guidance bienveillante de *lamas*. Dans son ouvrage fondamental, *Prisoners of Shangri-La: Tibetan Buddhism and the West* (1998), Lopez démontre comment le mythe du Shangri-La, bien que positif en apparence, a « emprisonné » la perception du Tibet dans une fantaisie occidentale. Il analyse comment cette vision romancée a souvent simplifié, déformé et occulté les réalités complexes de la société, de la politique et de la religion tibétaines.

et spirituelle écrasée par un régime totalitaire et matérialiste. La figure du Dalaï-lama, avec son message de non-violence et de compassion, a trouvé un écho immense dans un Occident d'après-guerre en proie au doute et à la Guerre Froide (Tsering Shakya, 1999)<sup>31</sup>. Il est devenu une icône pour la contre-culture des années 1960 et 1970, qui cherchait des alternatives spirituelles au consumérisme et aux religions institutionnelles traditionnelles<sup>32</sup>.

Dans ce contexte, le bouddhisme tibétain a été perçu non pas dans sa complexité doctrinale et rituelle, mais comme l'incarnation d'une utopie : une spiritualité authentique, non-dogmatique et axée sur la paix intérieure. Cette perception a été nourrie par la publication de nombreux récits et traductions<sup>33</sup>, transformant le Tibet en un réservoir de sagesse ancienne et de techniques méditatives. Ce faisant, le regard occidental a opéré une sélection : il a embrassé l'image d'un bouddhisme philosophique et pacifique tout en ignorant ou en minimisant ses aspects les plus déroutants, comme la complexité du panthéon tantrique que le siècle précédent avait qualifié de « démoniaque »<sup>34</sup>. C'est cette nouvelle grille de lecture, romantique et profondément sympathique, qui va désormais conditionner la réception des objets tibétains, initiant leur seconde métamorphose dans les collections occidentales.

---

<sup>31</sup> L'historien tibétain Tsering Shakya analyse en détail la réception de cet événement en Occident dans son ouvrage *The Dragon in the Land of Snows* (1999). Selon lui, la figure du Dalaï-lama est indissociable du contexte de la Guerre Froide. La Chine, en tant que puissance communiste et athée, incarnait l'agresseur totalitaire, tandis que le Tibet, avec son chef spirituel non-violent, devenait le symbole d'une nation innocente et opprimée. Cette dichotomie aurait grandement simplifié la présentation médiatique du conflit (voir Tsering Shakya, 1999).

<sup>32</sup> Dans le chapitre 3 du même ouvrage, "The Tibetan Book of the Dead", Lopez analyse comment le Bardo Thödol fut réinterprété par la contre-culture comme un guide pour les expériences psychédéliques, reflétant les aspirations de l'époque : l'exploration de la conscience, la libération des conventions sociales et la quête d'une illumination instantanée (voir Lopez, 1998, chap. 3).

<sup>33</sup> L'exemple le plus célèbre de cette littérature populaire est sans doute *The Third Eye* (1956), attribué à Lobsang Rampa. Présenté comme une autobiographie, cet ouvrage décrivant des initiations mystiques à Lhasa a connu un succès phénoménal et a façonné l'imaginaire occidental du Tibet. Il fut par la suite révélé qu'il s'agissait d'une imposture littéraire, l'auteur étant un Britannique nommé Cyril Hoskin. Pour une analyse de l'impact de ce livre, voir Donald S. Lopez Jr. (1998, chap. 4).

<sup>34</sup> Ce dernier point, sur les images plus « négatives », est également soutenu par Lopez. Il explique que tout ce qui, à l'époque, relevait du rituel complexe, de la dévotion intense, des déités courroucées, de la magie et de la politique interne des monastères a été jugé « non essentiel », « folklorique » ou même une « superstition » qui corrompait la « pure » philosophie (Lopez, 1998, p. 10). Ce choix aurait conduit à une marginalisation des objets ayant des aspects plus « difficiles » à traiter, se retrouvant, comme le décrivait déjà Harris (2012, p. 88-89) sur les pratiques muséales du siècle précédant, le plus souvent au rang des objets « ethnographiques ».

### 2.2.2 L'objet-survivant

Cette vision idéalisée du Tibet, qui a tant séduit l'imaginaire occidental, se développait dans un décalage saisissant et tragique avec la réalité historique que vivait le peuple tibétain. Pendant que la contre-culture rêvait de Shangri-La et que les intellectuels cherchaient une sagesse alternative, le Tibet subissait la plus grande entreprise de destruction de son histoire. Ce contrepoint brutal est indispensable pour comprendre que le regard romantique, bien que sympathique en apparence, a reposé sur une profonde occultation de la violence politique et culturelle contemporaine.

La réalité historique, telle que documentée par de nombreux témoignages et analyses (Irénées, 2006; Duteil, 2009), est celle d'une tentative systématique d'ethnocide. La Révolution culturelle (1966-1976), en particulier, a été appliquée au Tibet avec une ferveur destructrice visant à éradiquer les fondements mêmes de son identité. Plus de 6 500 monastères et temples ont été anéantis (Tethong, 2005), le temple le plus sacré de Lhasa, le Jokhang, a été profané au point de servir d'étable à porcs, et d'innombrables œuvres d'art, manuscrits et peintures murales ont été détruits dans des autodafés visant à faire table rase des « Quatre vieilleries<sup>35</sup> » (Duteil, 2009). Cette destruction systématique du patrimoine, notamment des peintures murales durant la Révolution culturelle, a eu des conséquences durables, rendant l'étude *in situ* de l'histoire de l'art tibétain souvent impossible pour les chercheurs modernes (Jackson, 1996, p. 13). Après cette phase de répression physique, une politique d'assimilation plus insidieuse a pris le relais, marginalisant la langue, la démographie et les modes de vie tibétains dans le but de dissoudre l'identité collective.

Cette réalité historique, largement ignorée par le discours romantique occidental de l'époque, change le statut de l'objet tibétain dans les musées d'une nouvelle signification tragique. L'artefact acquis au XX<sup>e</sup> siècle, ou même celui pillé en 1904, change une nouvelle fois de nature. Il n'est plus seulement l'emblème d'une spiritualité pacifique fantasmée; il devient aussi un survivant, un réfugié culturel déraciné. Sa présence dans une vitrine à Paris, Londres ou New York n'évoque plus seulement la sagesse d'un Shangri-La imaginaire, mais témoigne silencieusement d'un cataclysme réel. Cette tension entre l'objet comme symbole d'une utopie et l'objet comme relique d'une catastrophe devient dès lors un dilemme central pour toute tentative d'exposition, compliquant profondément la lecture purement esthétique ou spirituelle que le regard occidental avait fini par adopter. La violence structurelle décrite par Jacob P.

---

<sup>35</sup> Les idées, coutumes, cultures et habitudes antérieures à 1949.

Dalton trouve un écho tragique dans la période post-1950. Si la Mission Younghusband a initié le pillage, la Révolution culturelle et la politique actuelle de sinisation du Tibet représentent une tentative d'éradication ontologique sans précédent. Ici, l'objet sacré n'est pas seulement « déplacé »; il est soit détruit, soit réincorporé dans un récit nationaliste chinois qui le vide de sa substance tibétaine. Cette colonisation brutale affecte directement la thématique de cette maîtrise, car elle transforme le musée en un espace de validation diplomatique où le silence de l'objet devient une complicité de l'effacement.

### CHAPITRE 3

#### CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIQUE

Les chapitres précédents ont tracé la double vie de l'objet sacré tibétain, révélant un fossé radical entre sa nature originelle et sa destinée en Occident. Le premier chapitre a établi son statut au sein de sa propre culture : non pas une œuvre d'art, mais un agent vivant. Nous avons vu comment une statue ou une peinture (*thangka*) fonctionne comme un *sku rten* (réceptacle-corporel), un outil performatif au cœur de pratiques comme le yoga de la déité, et dont la puissance est activée par des rituels de consécration (*rab gnas*) qui en font un interlocuteur divin. Sa signification est enracinée dans une cosmologie complexe, celle des Trois Corps du Bouddha (*Trikāya*), qui lui permet d'être à la fois une manifestation de l'absolu et un support d'interaction concret. Le second chapitre a raconté la rupture, le moment où cet objet est déraciné pour entamer une seconde vie, celle d'un artefact dans les collections occidentales. Cette nouvelle trajectoire est une suite de métamorphoses imposées par des regards extérieurs. D'abord, le regard colonial du XIX<sup>e</sup> siècle l'a transformé en spécimen ethnographique et en curiosité macabre. Un bol en crâne (*kapāla*) ou une trompette en fémur (*kangling*) n'étaient plus des outils pour méditer sur l'impermanence, mais les preuves d'un « culte démoniaque » et d'une religion « dégénérée », classifiés au sein des hiérarchies évolutionnistes du Crystal Palace. Puis, le regard romantique du XX<sup>e</sup> siècle a opéré une seconde transformation. L'objet, lavé de sa complexité tantrique, est devenu le symbole d'une utopie spirituelle, un chef-d'œuvre témoignant de la paix d'un Shangri-La fantasmé. Or, ce regard idéalisé s'est développé en occultant la destruction systématique de cette même culture, faisant de l'objet un survivant, une relique tragique. Ce parcours a laissé l'artefact tibétain dans un état de profonde contradiction. Il est à la fois un outil rituel, un spécimen scientifique, une idole barbare, un chef-d'œuvre esthétique et un réfugié culturel. Cette surcharge de significations contradictoires crée un malaise : en l'exposant, le musée occidental semble le vider de sa substance, le rendant à la fois hyper-visible et radicalement muet. Il en résulte un dilemme commissarial qui ne peut être résolu par les outils de l'histoire de l'art traditionnelle seule, car la question n'est pas seulement esthétique ou historique, mais, à mon avis, fondamentalement ontologique.

C'est en confrontant la frustration que me procuraient mes expériences dans les institutions muséales et les questions soulevées par ma propre pratique d'artiste que la clé de lecture m'est apparue. Cette intuition m'a conduit à l'hypothèse centrale de ce mémoire : l'art performance offre un cadre conceptuel plus juste et plus éthique pour comprendre la nature des objets sacrés tibétains. Plus

formellement, l'art performance se définit comme une pratique où l'œuvre n'est pas un objet matériel, mais une action ou un événement qui se déploie dans un temps et un espace spécifiques. Le médium principal est souvent le corps de l'artiste, et l'œuvre existe *in situ*, dans l'interaction directe avec un public qui est fréquemment invité à devenir participant. Historiquement, cette pratique s'est développée en opposition directe à la commercialisation de l'art et à la sacralisation de l'objet unique et pérenne. Comme le retrace l'historienne de l'art RoseLee Goldberg, la performance a servi de critique fondamentale à l'objet d'art commercialisable, en proposant une forme artistique éphémère, difficile à vendre et impossible à posséder de manière traditionnelle (Goldberg, 2011<sup>36</sup>). L'« œuvre » véritable réside alors dans le processus, la mise en œuvre d'un protocole ou d'une série d'instructions, et l'effet produit sur les participants. C'est donc un art de l'expérience, de l'affect et de la relation, plutôt qu'un art de la contemplation distante. Cette connexion à la logique du rituel n'est pas une coïncidence mais un fondement. En cherchant à briser la barrière entre l'art et la vie, la performance réinvestit des logiques rituelles : elle est une action qui fait quelque chose, qui transforme un espace, un corps ou une conscience, plutôt qu'un objet qui représente simplement quelque chose<sup>37</sup>. C'est cette nature fondamentalement performative et processuelle qui, je le crois, offre un parallèle éclairant avec la fonction des objets sacrés tibétains.

L'intention de l'art performance est de transmettre un ressenti, un vécu, une souffrance, une joie, à travers la posture, la chorégraphie ou la notation de celle-ci. Une puissance s'en dégage, l'intensité émotionnelle étant souvent le vecteur recherché. On peut penser aux performances de Marina Abramović, figure emblématique de cette pratique. Avec l'œuvre *The Artist is Present* (2010), l'artiste s'expose comme tableau vivant, invitant le spectateur à un échange de regards. L'œuvre culmine au moment où Ulay, son ancien amant qu'elle n'avait pas revu depuis 30 ans, s'assied sans announcement en face d'elle, illustrant que la performance s'inscrit dans un jeu de l'affect et du corps, commandé par une série d'instructions. L'œuvre se produit dans cette interaction intime que vit le spectateur, mais simultanément dans l'épreuve que s'impose l'artiste. Une autre œuvre, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) de Felix Gonzalez-Torres, touche encore plus directement à la tension sur la valeur accordée à l'objet. L'instruction est de disposer

---

<sup>36</sup> *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979) est considéré comme la première histoire complète et faisant autorité de l'art performance (Tourangeau, 2018, p. 6). Goldberg y retrace la généalogie de cette pratique, non pas comme un mouvement marginal, mais comme un courant central de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Elle démontre comment les artistes, depuis les Futuristes et les Dadaïstes jusqu'aux artistes contemporains, ont utilisé la performance pour briser les conventions de l'objet d'art traditionnel (peinture, sculpture) et critiquer le marché de l'art.

<sup>37</sup> Pour plus d'informations sur la structure interne de l'art performance, je recommande l'excellent ouvrage de Sylvie Tourangeau, *Le 7e sens* (2018), une base incontournable pour les artistes pratiquant cet art au Québec.

79 kg de bonbons, que les visiteurs peuvent consommer, la pile devant être réapprovisionnée. L'œuvre s'incarne ici dans le choc affectif : elle représente le poids idéal du partenaire de l'artiste en fin de vie, et le geste du public symbolise la maladie qui lui enlève sa vitalité. Dans ces deux exemples, l'œuvre est profondément immatérielle, même lorsqu'un objet est présent. Elle est le processus, l'interaction, l'instruction et l'effet produit, bien plus que l'artefact lui-même. L'enjeu se complexifie dans le cas des œuvres autochtones. Les masques à volets des communautés tahlitan et tlingit, par exemple, sont des artefacts qui, une fois exposés inertes sur un mur, détournent le regard de leur contexte d'origine. Ils font partie d'une danse rituelle où le performeur les « active ». Dans l'exposition *Le Clan du loup* de Dempsey Bob (2023), le sentiment qui m'est resté au contact de ces masques inertes est celui d'une tristesse, car cette danse ne sera jamais présentée autrement que par des cartels. C'est ce type de savoir — le savoir incarné, le rituel, la vie de l'objet — qui se retrouve, à ma perception, le plus menacé par le musée aujourd'hui.

Si un objet sacré tibétain, comme un masque tlingit ou une pile de bonbons de Gonzalez-Torres, fonctionne principalement comme un accessoire dans un processus rituel et interactif, alors le fait de l'isoler comme un objet d'art statique et autonome n'est pas une simple réinterprétation : c'est une dépossession ontologique. Pour comprendre la nature de cette dépossession, il est utile d'emprunter au philosophe Nelson Goodman sa distinction fondamentale entre les arts autographiques et allographiques (Goodman, 1968). Une œuvre autographique, comme une peinture, est un objet physique unique dont l'identité est indissociable de son histoire de production; la distinction entre l'original et un faux y est absolue. À l'inverse, une œuvre allographique, comme une symphonie ou une pièce de théâtre, existe à travers des notations (la partition, le script) qui permettent des exécutions multiples, toutes authentiques. L'objet sacré tibétain, dans son contexte d'origine, fonctionne sur un mode fondamentalement allographique. Son identité ne réside pas dans sa matérialité unique, mais dans sa conformité à un « script » — un canon iconométrique précis et un texte rituel, le *sādhana*. Comme une partition de musique, ce script permet d'activer l'objet dans une performance (le rituel) qui peut être répétée à l'infini. Le musée occidental, en revanche, le traite comme une œuvre autographique. Il l'extirpe du système qui permet ses activations multiples pour le sacrifier en tant qu'original unique et irremplaçable, dont la valeur réside désormais dans son ancienneté, sa provenance et ses qualités esthétiques. La dépossession ontologique est précisément ce passage forcé d'un mode d'être à un autre : on retire à l'objet sa nature de script pour une performance pour le figer en relique d'une histoire.

L'hypothèse centrale de cette recherche est donc la suivante : en comprenant la logique de l'art performance — pratique allographique par excellence — nous pouvons développer une grille d'analyse plus juste pour l'art tibétain. Ultimement, les stratégies développées par les musées pour documenter, archiver et exposer la performance — un art qui, par définition, résiste à l'objet — pourraient offrir des pistes de solution pour une nouvelle éthique de l'exposition des objets sacrés. Ces stratégies, qui privilégient la documentation (vidéos, photographies), la notation (les instructions, les scripts), la transmission orale et parfois la réactivation, nous obligent à déplacer le focus de l'objet-fétiche vers le processus, le savoir et l'expérience. Pour construire ce cadre analytique, il est d'abord nécessaire de passer en revue la littérature qui nous permettra de définir précisément les concepts clés de cette recherche.

### 3.1 Revue de la littérature

#### 3.1.1 Études sur le Tibet

L'objet de cette revue est de cartographier les paradigmes théoriques et les pratiques curatoriales qui ont historiquement structuré la présentation de l'art tibétain, afin de situer les enjeux de la dépossession ontologique au sein des débats contemporains sur la décolonisation des musées. Le champ de recherche sur les études muséales de l'art tibétain est un terrain en pleine expansion et trouve écho dans les tendances actuelles qui cherchent à renverser un discours hérité du colonialisme. Une historienne comme Clare E. Harris (2012) a magistralement documenté, comme nous l'avons vu, la trajectoire coloniale de ces collections, révélant comment le pillage militaire et une vision ethnographique hiérarchisante ont façonné les musées. Elle commente notamment le cadre de l'exposition *Wisdom and Compassion* (1991-1992) où le conservateur Robert Thurman aurait cherché à éviter que des images comme le *yab-yum* (l'union sexuelle de divinités) soient mal interprétées comme de l'« art érotique » ou une preuve du caractère « primitif » du bouddhisme tibétain (Harris, 2012, p. 19). Pour ce faire, elle critique la position du commissaire qui y propose une lecture à travers la « psychologie des profondeurs », et suggérant que ces images agissent comme une thérapie pour le spectateur. L'art tibétain devient ainsi une sorte de manuel de développement personnel, que Harris décrit comme en des termes « d'exposition thérapeutique », et où les œuvres sont convertis en « supports pour l'esprit occidental » (Harris, 2012, p. 20). Elle présente aussi un second modèle, diamétralement opposé, plus « esthétique », illustré par l'exposition *Himalayas: An Aesthetic Adventure* (2003) de Pratapaditya Pal. Ici, l'approche est inverse : le visiteur est encouragé à « regarder et à apprécier la beauté des objets » (*ibid.*). L'auteur souligne l'ironie de cette approche, qui encourage une « aventure esthétique » sans mentionner que l'essor de ce marché dans les années 1960 coïncide précisément avec la création de la diaspora tibétaine et l'exode massif de

ce même patrimoine (*ibid.*). D'autres autrices, comme Louise Tythacott et Chiara Bellini dans *Deity and Display: Meanings, Transformations, and Exhibitions of Tibetan Buddhist Objects* (2020), ou plus spécifiquement, Imogen Clark dans *Exhibiting the Exotic, Simulating the Sacred: Tibetan Shrines at British and American Museums* (2016), discutent aussi d'un troisième modèle d'exposition : le dispositif-autel. Cette approche consiste à créer des « sanctuaires » (*shrines*) dans les espaces d'exposition des musées, une tendance inverse à celle observée dans la région himalayenne où des salles de sanctuaires sont parfois converties en musées (Tythacott et Bellini, 2020, p. 17-18).

La perspective du chercheur et praticien tibétain Dr. Thupten Kelsang offre une contribution supplémentaire essentielle, car elle articule une critique « de l'intérieur » tout en proposant des méthodologies concrètes. Nous nommerons ce quatrième modèle : le musée collaboratif. Dans son article *Object Lessons from Tibet & the Himalayas* (2017), Kelsang analyse le séminaire du même nom, qui vise à créer un réseau de recherche européen pour dépasser les héritages coloniaux. Il y critique l'effacement des voix tibétaines dans les histoires d'objets, où les Tibétains sont souvent réduits au rôle de simples facilitateurs pour les collectionneurs occidentaux. En s'appuyant sur des concepts comme l'« itinéraire de l'objet<sup>38</sup> », proposé par Emma Martin (2017), et en dénonçant les mesures symboliques et exploiteuses (comme la simple présentation hors contexte de mandalas de sable), il plaide pour un engagement plus profond. Son travail est fondamental pour notre recherche car il incarne le passage de la critique à l'action : son projet *Reanimating Tibetan Heritage* et ses expositions collaboratives comme *Tibetan Objects in Transition* (2018-2019) sont des exemples concrets des pistes de solution que nous cherchons à esquisser. Il représente la voix du praticien-chercheur qui valide, par ses propres initiatives, la nécessité d'une muséologie décoloniale et participative.

### 3.1.2 Études autochtones

Cependant, il subsiste un angle mort dans leurs recherches respectives et c'est précisément ce vide que ce mémoire se propose de combler. Mon originalité par rapport à ces chercheuses est théorique : je ne me contenterai pas de documenter le problème; je proposerai un modèle pour expliquer le

---

<sup>38</sup> Le concept d'« itinéraire de l'objet », développé par des chercheuses comme Emma Martin (2017) dans le contexte de l'art himalayen, propose une alternative à la notion de « provenance ». Alors que la provenance se concentre sur la chaîne de possession légale, l'« itinéraire » adopte une approche biographique, traçant les différentes vies et transformations de statut d'un objet — de son rôle d'agent rituel dans sa communauté; de son statut de butin lors d'un pillage; de sa transformation en marchandise sur le marché de l'art; de son acquisition en tant qu'objet de prestige par un collectionneur; puis finalement, de sa re-classification en œuvre d'art ou artefact ethnographique dans un musée.

mécanisme conceptuel de la transformation de l'objet. La problématique que je soulève concernant le traitement de l'art tibétain fait directement écho aux luttes menées depuis des décennies dans le champ de l'art autochtone, notamment ici au Canada. Des penseur.ses comme Ruth B. Phillips (*Museum Piece : The Double Life of North American Indian Artefacts* (1998) popularise le concept de « biographie de l'objet<sup>39</sup> » ou des conservateurs autochtones comme Gerald McMaster (1999) ont largement analysé la transformation de l'objet vivant en « spécimen » ethnographique puis en « œuvre d'art »<sup>40</sup>. Mais avant eux tous, il y a aussi eu Alfred Gell, qui, dans son livre *L'Art et ses Agents* (publié en 1998 après sa mort), traite de la question de l'agentivité de l'art d'un point de vue anthropologique. Il est impossible d'écrire sur ce sujet sans s'y confronter. Gell propose une théorie complexe de « l'agentivité secondaire », où l'art agit comme un indice d'une intentionnalité au sein d'un réseau de relations sociales. Or, face à Gell, mon intention se situe dans la précision de ce mécanisme en contexte tibétain.

Si Ruth B. Phillips théorise la biographie de l'objet et Gerald McMaster incarne la souveraineté commissariale, Laurent Jérôme, professeur au département des sciences des religions de l'UQAM, est, quant à lui, un spécialiste de ces questions de collaboration avec les communautés autochtones sur la re-signification de leur patrimoine dans les musées. Il se concentre sur le processus même de la collaboration. Son travail analyse avec une grande finesse les mécanismes, les succès, mais aussi les tensions et les échecs des projets de co-création de sens (*shared authority*) entre musées et communautés. Il s'intéresse à la manière dont un objet, une fois mis en contact avec sa communauté d'origine, peut être « ré-activé » et retrouver une partie de son agentivité, et comment ce processus transforme à la fois la communauté et l'institution. Dans *Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées* (2014), il analyse le statut conflictuel des

---

<sup>39</sup> Le concept de « biographie de l'objet », popularisé par l'historienne de l'art Ruth B. Phillips, propose d'analyser les objets non pas comme des artefacts statiques, mais comme des entités qui ont une « vie sociale ». Cette approche consiste à tracer le parcours d'un objet à travers ses différents contextes de production, d'usage rituel, d'échange, de collecte et d'exposition. Chaque étape de ce parcours transforme sa signification et son statut, le faisant passer, par exemple, d'un agent rituel vivant dans sa communauté à une œuvre d'art ou un spécimen ethnographique dans un musée. Nous avons, en quelque sorte, reproduit au chapitre 1 et 2, cette même démarche que proposait déjà Phillips.

<sup>40</sup> Gerald McMaster est une figure centrale de la muséologie décoloniale. C'est un conservateur, un artiste et un intellectuel Cri des Plaines qui a été l'un des premiers conservateurs autochtones à diriger des expositions et des départements dans de grandes institutions nationales, comme le Musée canadien des civilisations (aujourd'hui Musée canadien de l'histoire) et le National Museum of the American Indian du Smithsonian. La contribution fondamentale de Gerald McMaster est le passage d'une critique externe du musée à une pratique commissariale autochtone menée de l'intérieur. Son travail vise à substituer au regard ethnographique occidental une souveraineté narrative, où les communautés se représentent elles-mêmes selon leurs propres épistémologies. Il défend une muséologie qui privilégie la relation vivante à l'objet et la continuité des savoirs, faisant du co-commissariat non pas une option éthique, mais une nécessité épistémologique (McMaster, 2008).

objets sacrés qui sont forcés de coexister sous trois identités distinctes : objet de culte (pour la communauté), objet de musée (pour l'institution) et sujet de droit (pour le système légal). C'est un parallèle direct à mon analyse du choc ontologique. En citant James Clifford, Jérôme définit le musée non comme un lieu neutre, mais comme une « zone de contact » où différentes visions du monde se confrontent. Il illustre cela avec l'exemple de la censure de l'exposition *The Spirit Signs* (1988) par les Cris, qui a forcé les institutions canadiennes à repenser leur relation avec les Premières Nations et a mené au rapport fondateur *Tourner la page*. En ce sens, et en s'appuyant sur Benoît de L'Estoile, il distingue deux types d'institutions : les « musées des Autres » (musées nationaux occidentaux) qui exposent des cultures qui ne sont pas les leurs; et les « musées de Soi » (centres culturels autochtones, Te Papa Museum), où les communautés se représentent elles-mêmes, en se réappropriant les concepts occidentaux de « musée » et de « collection ». Jérôme insiste sur la nécessité de documenter et de valoriser la part d'immatériel des objets (les relations, les sons, les odeurs, les protocoles) qui est menacée par la muséification. Il pose des questions centrales : comment (re)créer une vie sociale à l'objet en dehors de son contexte?; Comment les musées tiennent-ils compte des particularités des objets et des voix autochtones?". Il lie cette immatérialité à l'agentivité des objets, en citant justement Alfred Gell. Les propos de Jérôme m'inspirent et résonnent avec ma recherche. Son article montre que notre interrogation sur la perte de l'indice (Peirce), de l'aura (Benjamin) et de la performance (Goodman) — auteurs qui seront détaillés dans le cadre conceptuel — est au cœur des débats actuels en anthropologie muséale. Enfin, pour ancrer notre analyse dans les débats contemporains sur la muséologie décoloniale, son article, « Représentations de soi et décolonisation dans les musées » (2014), co-écrit avec Élisabeth Kaine, offre une étude de cas détaillée et critique du processus de collaboration pour l'exposition *C'est notre histoire* au Musée de la civilisation. Ce texte est d'une pertinence capitale pour ce mémoire, car il analyse de l'intérieur les tensions entre les intentions collaboratives d'une institution et les résultats concrets. Jérôme y documente le décalage entre la parole des participants autochtones — qui demandent à ce que les objets soient présentés comme des êtres vivants, dans leur contexte d'usage et liés à des savoirs immatériels — et les choix finaux du musée, qui peinent à intégrer ces logiques. Son analyse révèle la difficulté pour une institution, même progressiste, à véritablement céder son autorité. Son apport, ainsi que celui des auteurs s'inscrivant dans cette continuité, est de participer à la description des forces et faiblesses du modèle du musée collaboratif.

### 3.1.3 Question de recherche

L'analyse de la littérature académique a permis de dégager quatre grands modèles qui ont historiquement régi l'exposition de l'art tibétain : thérapeutique, esthétique, dispositif autel et collaboratif.

Cette revue a mis en lumière la tension fondamentale qui oppose la logique muséale occidentale — qui transforme l'objet en spécimen ou en œuvre d'art — à l'ontologie des objets sacrés, conçus comme des agents vivants et performatifs. Les travaux de Jérôme, en particulier, posent les questions cruciales de la réactivation des objets et de la difficile conciliation des voix autochtones au sein de l'institution. C'est pour répondre à cette question que la conférence *Presenting Tibet: A Curators' Roundtable Discussion* (2021) s'avère une source de premier plan. Ce document ne s'inscrit pas dans la littérature comme une nouvelle théorie, mais comme un témoignage direct du terrain, une photographie de l'état de la pratique dans certaines des plus grandes institutions nord-américaines (le Metropolitan Museum of Art, le Rubin Museum, l'Asian Art Museum). Réunissant des figures clés de la conservation de l'art himalayen, cette discussion offre un aperçu rare des stratégies, des défis et des compromis qui définissent le travail curatorial contemporain.

À la lumière de la problématique exposée et de la revue de la littérature, qui a permis de situer notre approche performative et ontologique par rapport aux cadres théoriques existants, il est maintenant possible de formuler la question de recherche centrale qui animera la suite de ce mémoire : **en quoi la transformation de la pratique performative et allographique de l'objet sacré tibétain en objet autographique par les institutions occidentales constitue-t-elle un acte de dépossession ontologique, et comment une analyse critique de ce processus peut-elle nourrir une nouvelle éthique de l'exposition?** Cette question est double. Elle cherche d'abord à qualifier la nature de la transformation subie par l'objet sacré. En utilisant les outils de la philosophie de l'art et de la théorie de la performance, nous chercherons à démontrer que le passage au statut d'œuvre d'art muséale n'est pas une simple réinterprétation, mais une altération fondamentale de son être et de sa structure relationnelle. Ensuite, la question se tourne vers l'avenir : elle vise à explorer des pistes de solution concrètes. En postulant que les stratégies développées pour l'art performance peuvent servir de modèle, cette recherche cherchera à esquisser les contours d'une nouvelle éthique commissariale, plus respectueuse de l'ontologie des objets qu'elle présente.

### 3.2 Cadre conceptuel

Pour répondre à notre question de recherche et pour opérationnaliser l'hypothèse d'une parenté entre l'objet sacré et l'art performance, il est indispensable de se doter d'outils conceptuels précis,

capables de décrire la nature même, ou l'ontologie, des œuvres que nous comparons. La distinction fondamentale établie par le philosophe Nelson Goodman entre les arts autographiques et allographiques constitue la première pierre de cet édifice théorique. Ce cadre est d'autant plus pertinent que l'art performance est l'archétype même d'une pratique allographique : une œuvre définie par un script ou des instructions, dont l'identité n'est pas liée à un objet unique mais à la multiplicité de ses exécutions.

### 3.2.1 Goodman et le concept d'allographie

L'autographie désigne une œuvre d'art qui est une œuvre unique, souvent considérée comme originale. Goodman définit la notion d'art autographique comme suit : *“Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine (Goodman, 1968, cité dans Levinson, 1980, p. 368)”*. Dans ce cas, l'œuvre est directement liée à son créateur. Par exemple, un tableau peint à la main par un artiste est une autographie. Sa valeur réside dans sa singularité et son caractère spécifique, et il est impossible de reproduire l'œuvre sans perte de cette originalité. L'autographie implique une relation directe entre l'artiste et l'œuvre, où le processus de création est inséparable de l'objet final. Levinson apporte cependant certaines nuances en précisant pourquoi certaine œuvre pourtant reproductible serait tout de même catégorisée comme autographique. Il propose trois modifications à la définition de Goodman.

Premièrement, il introduit le concept d'archéforme (*archform*), un objet physique unique et essentiel au moyen de production. Ainsi, un duplicata d'un bronze ou d'une gravure ne peut être considéré authentique sans l'emploi de l'archéforme qu'est le moule ou la matrice d'origine (Levinson, 1980, p. 368). L'œuvre originale s'incarnerait, dans ce contexte, plutôt du côté de cette matrice dans l'exemple. Deuxièmement, il précise qu'un objet d'art est aussi autographique si sa transcription directe, c'est-à-dire usant des mêmes outils et matériaux, n'est pas considérée authentique (*ibid.*, p. 369). En ce sens, la transcription d'une peinture ne donne jamais un original, et ce même un usant des mêmes pinceaux et pigments, mais la transcription d'une sonate sur un piano le serait. Troisièmement, un objet serait autographique si l'un de ses duplicatas est considéré authentique sans que les mêmes moyens de production soient employés (*ibid.*, p. 370). Par exemple, la reprographie numérotée d'une peinture serait autographique, et ce, même s'il ne s'agit pas du même médium employé. La valeur d'originalité réside ici dans ce que l'objet est reproduit à un nombre précis d'exemplaires.

En revanche, l'allographie fait référence à des œuvres qui peuvent être reproduites ou représentées de manière interchangeable sans perdre leur signification. Un bon exemple d'allographie est la musique : une partition peut être interprétée par différents musiciens, et chaque performance est une instance de la même œuvre. Selon Goodman, pour que la copie d'un sonnet ou d'une symphonie soit considérée authentique, elle doit être identique dans sa notation (cité dans Levinson, 1980, p. 372). L'allographie concernerait donc les œuvres dont l'authenticité repose entièrement dans l'exactitude de leur reproduction à l'intérieur de leur système de notation respectif. Ici, l'œuvre est définie par ses spécifications et ses instructions, plutôt que par la matérialité de sa première incarnation. Ceci permet une multiplication et une variation des représentations, ouvrant la porte à des interprétations diverses tout en maintenant une continuité dans son sens. Le concept d'allographie influence également la manière dont le public perçoit l'art. Les auditeurs peuvent apprécier une œuvre non seulement pour sa version originale, mais aussi pour la richesse des interprétations et des performances qui en découlent

L'application du cadre de Goodman à l'art sacré tibétain est d'une clarté saisissante et révèle la nature profonde de la dépossession. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, l'objet tibétain est, dans son essence, allographique. Son authenticité ne découle pas d'un geste créateur unique ou de la main d'un artiste spécifique, mais bien d'un processus collectif où l'artiste n'est qu'un des nombreux acteurs nécessaires à sa pleine réalisation. Cette finalité partagée n'est pas sans rappeler la relation entre le compositeur, le luthier et le musicien : l'œuvre ne prend véritablement vie que lorsque l'instrument (la statue), fabriqué selon des règles précises, est activé par un interprète qualifié (le *lama*) qui suit fidèlement la partition (le *sādhana*). L'identité de l'œuvre réside dans la conformité à ce système de notation extraordinairement précis : le canon iconométrique pour sa forme, et le *sādhana* pour son activation rituelle. Le *sādhana* est la véritable « partition » ; le rituel est la « performance ». Une statue ou un *thangka* est donc une instance d'une œuvre, une exécution qui peut être reproduite à l'infini tant que la notation est respectée. Dans cette logique, une statue nouvellement créée mais rituellement parfaite est plus « authentique » — c'est-à-dire plus efficace en tant qu'agent — qu'un original ancien mais endommagé, devenu inapte à la performance. La notion de « faux » n'est pas liée à l'histoire de l'objet, mais à son infidélité au script. La violence du geste muséal, analysée au chapitre 2, réside précisément dans le fait qu'il inverse cette ontologie. Le musée est une institution fondamentalement autographique : il fétichise l'objet unique, l'original, et sa valeur est indexée sur son histoire matérielle — son âge, sa provenance, la rareté de son style. En intégrant l'objet tibétain, le musée ignore délibérément sa « partition » (le *sādhana* est rarement exposé à côté) et se concentre exclusivement sur les qualités autographiques de l'artefact.

Une copie moderne, même si elle est rituellement consacrée et donc « authentique » dans son système d'origine, sera qualifiée de « faux » ou de « reproduction » par le musée. L'objet ancien, pillé et désactivé, devient l'« original » sacré. Le musée ne se contente pas de déplacer l'objet; il le force à changer de nature.

On pourrait objecter, en suivant la nuance de Levinson, qu'une sculpture en bronze, issue d'un moule (*archform*), est par nature autographique. Cependant, même ici, la logique est inversée. Dans la tradition occidentale, la matrice est ce qui se rapproche de l'original. Dans le contexte tibétain, le moule n'est qu'un outil technique pour reproduire fidèlement la forme divine prescrite par le script allographique. Le moule n'a aucune valeur sacrée en soi; c'est l'image correctement instanciée et activée qui compte. Le musée, lui, pourrait être tenté de valoriser le moule comme une relique du processus de création, une preuve de l'historicité de l'objet, ce qui est une préoccupation purement autographique. La perte n'est donc pas seulement contextuelle — une perte de fonction. Elle est ontologique. L'objet allographique, dont l'être réside dans sa capacité à être performé, est transformé en un objet autographique dont l'être réside dans son passé. Le musée préserve le corps (*sku*) de l'objet, mais il jette son âme : le script qui lui permet de vivre et d'agir. C'est le cœur de la dépossession.

### 3.2.2 Benjamin sur l'aura, la valeur et la réception de l'image

La pensée de Walter Benjamin, et plus spécifiquement son concept d'« aura » développé dans *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique* (1935), offre un second outil essentiel pour analyser la transformation de l'objet sacré. Pour Benjamin, l'aura est l'autorité qui émane de l'unicité d'une œuvre, de son *hic* et *nunc* (son ici et maintenant) qui la lie à une histoire et une tradition uniques. Cependant, pour affiner cette notion, nous nous appuyerons sur l'analyse qu'en fait le philosophe Fabien Vallos, qui distingue une aura double. D'une part, l'« aura de l'œuvre », qui est liée à l'objet lui-même, à sa matérialité, sa rareté et son histoire (une qualité autographique). D'autre part, l'« aura de l'épreuve », qui renvoie à l'expérience unique, subjective et *in situ* de la rencontre entre le spectateur et l'œuvre (une qualité performative). Cette distinction est cruciale, car elle nous permettra de questionner si le musée, en cherchant à créer l'aura de l'œuvre, ne détruit pas paradoxalement l'aura de l'épreuve rituelle qui était au cœur de l'objet tibétain.

Dans le contexte d'un objet de type *sku rten*, l'« aura » d'un objet sacré n'est pas une qualité unique et monolithique, mais une synergie complexe entre deux dimensions distinctes mais interdépendantes : une aura de l'épreuve, qui est dominante et de nature performative, et une aura de

l'œuvre, plus rare et de nature matérielle. La source première et fondamentale de la puissance d'un objet réside dans l'aura de l'épreuve. Cette aura est générée, et non inhérente; elle est la manifestation éphémère et tangible de la présence divine lors de la performance rituelle. De nature allographique, elle ne dépend pas de l'âge ou de l'originalité historique de l'artefact, mais de la correction de son exécution selon le « script » qu'est le *sādhana*. C'est une aura qui naît de l'interaction collective : elle est activée par la consécration (*rab gnas*), réalisée par le praticien qualifié (*lama*), et vécue par la communauté. Son but est la transformation des consciences, une expérience spirituelle *in situ* qui engage tous les sens. C'est une aura de présence vivante. Cependant, il existe bien une aura de l'œuvre, une qualité autographique qui confère à un objet une unicité irremplaçable. Mais contrairement à la conception occidentale, elle n'est pas liée au geste de l'artiste ou à des critères esthétiques. Elle découle exclusivement de la matérialité de son contenu sacré : la présence de reliques (*ringse*) uniques, comme un fragment d'os d'un grand maître, un morceau de son vêtement, ou des cendres de crémation<sup>41</sup>. Ces reliques ancrent l'objet dans une histoire et une lignée physique, lui donnant une connexion corporelle directe avec le passé éveillé. La subtilité du système d'un *sku rten* réside dans le fait que ces deux auras ne sont pas en compétition, mais en synergie. L'aura autographique de l'œuvre (la relique) n'a pas pour finalité d'être contemplée pour sa valeur historique; sa fonction est d'agir comme un catalyseur pour amplifier l'aura allographique de l'épreuve. La présence de la relique rend la performance rituelle plus puissante, la connexion à la lignée plus directe et la bénédiction plus intense. L'aura tibétaine authentique est donc cet alliage dynamique entre une ancre matérielle unique et une performance spirituelle reproductible, le tout orienté vers une efficacité rituelle.

La distinction entre l'aura de l'œuvre et l'aura de l'épreuve est profondément liée à la spatialisation de l'objet, c'est-à-dire à la manière dont un lieu institutionnel met en scène une œuvre pour en construire la puissance. L'exemple de la Chapelle Sixtine au Vatican est à ce titre éclairant. Les fresques de Michel-Ange ne sont pas de simples peintures; elles sont intégrées à une architecture sacrée, un lieu chargé d'une histoire et d'une fonction liturgique précises. L'expérience du spectateur — l'« aura de l'épreuve » — est inséparable de ce contexte : la dimension de l'espace, la lumière, l'atmosphère solennelle et le savoir que l'on se trouve au cœur de la chrétienté. Les reproductions, même parfaites, ne peuvent restituer cette

---

<sup>41</sup> L'importance des reliques comme source de puissance et d'authenticité a déjà été établie dans notre analyse. Nous avons vu que leur présence peut activer des « bénédictions transférables » dans la tradition Theravāda (voir section 1.1.1), qu'elles constituent un élément essentiel inséré dans les statues lors des rituels de consécration Vajrayāna (*rab gnas*) (voir section 1.2.3), et que les fragments d'œuvres plus anciennes ou les cendres de crémation sont utilisés pour lier une nouvelle image à une lignée sacrée, la ranimant ainsi d'une présence spirituelle historique (voir section 1.4).

synergie entre l'œuvre et son lieu. Ce mécanisme d'institutionnalisation, qui confère une puissance révélatrice aux objets, s'apparente à un rituel. Dans le contexte du musée, Dino Formaggio (1962) (cité par Vallos, 2019, p. 5) nomme ce processus un rituel d'« artistisation<sup>42</sup> »; « rituel » par lequel une institution confère à un objet le statut d'œuvre d'art. Ce même mécanisme de « sacralisation » par l'espace est à l'œuvre dans le temple bouddhiste tibétain. Le temple n'est pas un simple contenant, mais un dispositif performatif qui construit et soutient activement l'aura de l'objet. Comme nous l'avons vu, le temple est souvent conçu comme un mandala en trois dimensions, un cosmogramme que le fidèle habite physiquement (voir section 1.3.1). L'objet sacré n'y est jamais exposé de manière isolée; il est intégré dans un décorum précis qui amplifie sa présence. Il trône sur un autel à plusieurs niveaux, est entouré d'offrandes, et baigne dans l'atmosphère multi-sensorielle des rituels (voir section 1.2.2). Cette mise en scène n'est pas décorative; elle est la condition même de l'aura de l'épreuve. Elle structure l'expérience du dévot et active l'objet en tant qu'agent au sein d'un écosystème sacré. La puissance de l'objet est donc inextricablement liée à son *hic* et *nunc* architectural et rituel. Or, cette synergie fondamentale entre l'objet et son espace a été doublement rompue. La première rupture fut celle du pillage colonial, notamment lors de la mission Younghusband de 1904, qui a arraché des objets à leurs temples pour les transformer en trophées puis en spécimens de musée. La seconde rupture, plus cataclysmique encore, fut la destruction systématique de milliers de monastères lors de la Révolution culturelle chinoise. Les objets qui ont survécu à cette période l'ont fait parce qu'ils ont été cachés ou, le plus souvent, emportés dans l'exode par des réfugiés tibétains. Dans les deux cas, le résultat est le même : les artefacts qui arrivent en Occident sont des orphelins, des survivants dont le contexte spatial et institutionnel a été soit laissé derrière, soit physiquement annihilé.

L'ouverture des statues consacrées en Occident est peut-être la manifestation la plus littérale et la plus violente de la dépossession ontologique. Cette pratique, menée au nom de la curiosité scientifique, illustre le conflit irréconciliable entre la logique muséale et la nature de l'objet sacré. Le cas fondateur du Los Angeles County Museum of Art (LACMA) en 1991, où la conservatrice Chandra Reedy a ouvert une série de statues tibétaines pour en analyser le contenu, sert ici d'exemple paradigmatique (voir Reedy,

---

<sup>42</sup> Le concept d'« artistisation », développé par le philosophe italien Dino Formaggio dans son ouvrage *L'idea di artisticità* (1962), décrit le processus social et institutionnel par lequel un objet quelconque est transformé en œuvre d'art. Selon Formaggio, rien n'est art par nature ; un objet devient art lorsque des institutions (comme le musée), des discours (la critique d'art) et des rituels (le vernissage, la mise en vitrine) le sélectionnent et le présentent comme tel. C'est l'acte de "mettre en évidence" et de "proposer à la contemplation" qui confère à l'objet son statut artistique. Ce concept est crucial pour comprendre que le musée ne fait pas que montrer de l'art : il le produit.

1991). Cet acte, loin d'être anodin, représente le moment où le regard autographique du musée dissèque physiquement un être allographique. La statue tibétaine, une fois scellée par le rituel du *rab gnas*, est une entité allographique complète. Son identité et sa puissance ne résident pas dans ses composantes matérielles prises séparément, mais dans l'intégrité de l'ensemble, orchestré selon le « script » rituel. L'acte d'ouverture par la conservatrice est une intervention autographique par excellence : il ignore l'œuvre-processus pour se focaliser sur l'histoire de la production de l'objet et sa composition matérielle. En retirant la plaque de base, elle brise le sceau qui garantit l'intégrité de la « performance » interne de l'objet. Les contenus sacrés — rouleaux de mantras, herbes, reliques — cessent de fonctionner comme les organes d'un agent vivant pour devenir une collection de spécimens. Cette intervention peut également être lue à travers le prisme de l'aura. La statue consacrée et scellée possède une double aura : une aura de l'œuvre, localisée dans les reliques uniques qu'elle contient, et une aura de l'épreuve, qui est la présence vivante générée par l'union de ces reliques avec les mantras et la forme sacrée. L'acte de la conservation muséale, en voulant documenter l'origine matérielle de l'aura de l'œuvre (les reliques), détruit irrémédiablement l'aura de l'épreuve. C'est le sacrifice de l'expérience sacrée au profit de la connaissance factuelle. La déclaration de Karma Gelek Yuthok, affirmant que l'ouverture « tue son essence même (cité par Reedy, 1991, p. 20) », n'est pas une métaphore : elle décrit la fin de cette aura vivante. La tentative de re-consécration organisée par le musée est une reconnaissance de cette transgression, un effort pour recréer artificiellement une aura de l'épreuve après que l'originale a été anéantie. L'enquête menée par Reedy auprès des maîtres tibétains révèle la complexité de la réception de cet acte. Les réponses nuancées, allant de l'acceptation conditionnelle (Aye Tulku Lobsang Nyima) au pragmatisme rituel (Sakya Trizin), montrent une tentative de composer avec une logique occidentale perçue comme étrangère et invasive. Cependant, le consensus qui se dégage est que l'acte est, au minimum, une profanation qui détruit les bénédictions de la statue (Reedy, 1991, p. 32). La conclusion de Reedy elle-même est sans appel : les statues ne devraient jamais être ouvertes, et l'information doit être obtenue par des moyens non-invasifs. Cette recommandation est un aveu implicite que la méthodologie scientifique du musée, lorsqu'elle est appliquée sans discernement, entre en conflit direct avec le respect de l'intégrité ontologique de l'objet qu'elle prétend étudier.

Pour comprendre la profondeur du choc ontologique que subit l'objet tibétain au musée, il faut analyser le régime de perception que l'institution lui impose. Le musée occidental n'est pas un espace neutre, mais l'aboutissement d'une longue histoire qui a progressivement forgé un mode de réception

spécifique<sup>43</sup>. Pour le définir, il est essentiel de s'appuyer sur la distinction fondamentale que Walter Benjamin opère entre deux modes de perception : l'un optique, lié à la contemplation, et l'autre haptique, lié à l'expérience. La perception contemplative est optique : elle est distante, concentrée, et absorbe l'œuvre dans sa totalité. C'est le régime de l'aura traditionnelle, que Benjamin analyse dans sa dimension culturelle et son unicité historique (chap. II-IV). À l'inverse, la perception haptique est une appropriation plus proche, plus tactile, qui se fait souvent dans un état de « distraction<sup>44</sup> » (chap. XV).

Le XX<sup>e</sup> siècle a validé la prophétie de Walter Benjamin sur la puissance politique des images reproductibles, mais il en a tragiquement inversé la polarité. La « distraction » collective que Benjamin espérait voir devenir, par son effet de choc, un outil d'éveil critique pour les masses, a été instrumentalisée pour devenir le moteur de ce que Guy Debord a nommé *La Société du Spectacle* (1967) dans l'ouvrage du même nom. Si Benjamin voyait dans la reproduction une chance de briser l'aura rituelle de l'art, Debord a constaté que le capitalisme tardif avait créé un nouveau type d'aura, infiniment plus puissant : celui de la marchandise spectaculaire. Pour Debord, le Spectacle n'est pas un simple « ensemble d'images », mais un « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (voir Debord, 1967, thèse 4). Dans

---

<sup>43</sup> Cette notion de « mode de réception spécifique » n'est pas purement théorique; elle est le fruit de mes propres observations, nourries par une quinzaine d'années à naviguer dans les différents écosystèmes du monde de l'art, de la boutique d'objets népalais aux musées, en passant par les galeries et les centres d'artistes. Il me semble que ce regard muséal, forgé par l'histoire de l'art occidental, se décline principalement en trois paradigmes d'attente chez le spectateur. Le premier est un regard classique ou académique, celui qui cherche la reconnaissance du Beau, la virtuosité technique et la confirmation du canon à travers les « grands maîtres ». Le second est un regard moderne, qui, héritier du romantisme et des avant-gardes, cherche dans l'œuvre l'expression d'une subjectivité, une émotion esthétique, la trace du génie d'un Picasso ou d'un Kandinsky. Enfin, le troisième est le regard contemporain, plus conceptuel, qui maîtrise les codes de l'histoire de l'art, apprécie les médiums non conventionnels et cherche dans l'œuvre un discours critique ou une interrogation sur l'art lui-même. Ces attentes sont automatiquement générées dès qu'un visiteur de musée entre dans l'institution correspondante (musée des Beaux-Arts, musée d'art moderne, musée d'art contemporain), et ce, de la même manière que le formalise Formaggio (1962) avec le concept « artistisation ».

<sup>44</sup> La notion de « distraction » (*Zerstreuung*) chez Walter Benjamin n'est pas à confondre avec une simple inattention; il s'agit d'un concept technique qui s'oppose à la « concentration » (*Sammlung*). La concentration est le mode de réception traditionnel et bourgeois : un expert s'absorbe dans la contemplation silencieuse et individuelle d'une œuvre unique, comme un tableau. La distraction, en revanche, est le mode de réception moderne des masses, typifié par le cinéma. Dans ce mode, ce n'est plus le spectateur qui est absorbé par l'œuvre, mais l'œuvre, par sa succession rapide d'images et de « chocs », qui absorbe le collectif. Benjamin compare cela à l'architecture : on la contemple de loin (concentration), mais on se l'approprie véritablement par l'usage et l'habitude, de manière haptique et distraite. Pour Benjamin, cette nouvelle réception collective a un potentiel révolutionnaire : en brisant l'immersion contemplative de l'élite, elle permet aux masses de développer une conscience critique face aux images qu'elles reçoivent, sans « narratif » préconçu. C'est en ce sens qu'elle remplace la « concentration de l'expert » et « ouvre un potentiel critique ». Benjamin développe cette idée dans les derniers chapitres de son essai, notamment le chapitre XV et l'épilogue)

cette logique, l'image n'est plus un outil pour critiquer ou représenter le réel; elle le remplace. Le vécu authentique est supplanté par sa représentation, et la vie elle-même devient une accumulation de spectacles. La « distraction » n'est plus un choc qui éveille, mais une anesthésie qui maintient le spectateur dans un état de contemplation passive et aliénée face à sa propre existence, désormais vécue par procuration. Cette inversion est totale. Là où Benjamin voyait un potentiel d'engagement collectif, Debord diagnostique une séparation généralisée. Le travailleur est non seulement séparé du produit de son travail, mais il est aussi séparé de son propre temps libre, désormais colonisé par la consommation passive d'images. Comme l'écrit Debord, « l'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir<sup>45</sup> » (Debord, 1967, thèse 30). La réception haptique et collective, qui chez Benjamin pouvait mener à une prise de conscience, devient dans le Spectacle le mécanisme même de l'asservissement volontaire à l'ordre marchand.

Le musée contemporain, bien qu'il semble adopter des formes « haptiques » et « distrayantes » à travers des expositions immersives ou des installations vidéo, ne le fait que très rarement dans une optique benjaminienne d'émancipation. Mon constat, nourri par des années d'observation de l'intérieur de ces institutions, est que cette évolution relève le plus souvent d'une logique de marché purement debordienne. La motivation première, dans une perspective matérialiste, demeure la génération de revenus pour assurer la subsistance de l'entreprise muséale. Les expositions spectaculaires, qui attirent un large public et flattent le goût des « grands donateurs » dont dépend structurellement l'institution, sont privilégiées. Dans ce contexte, le potentiel politique et critique de l'art est souvent neutralisé au profit d'un divertissement qui ne remet pas en cause l'ordre établi. L'analyse que fait Laurent Jérôme (2014) du projet d'exposition collaboratif *C'est notre histoire* au Musée de la civilisation de Québec illustre parfaitement cette tension. Le projet, bien qu'animé par une volonté sincère de décolonisation et de *shared authority*, s'est heurté à la logique institutionnelle du musée. Jérôme documente le décalage entre la parole des participants autochtones et le résultat final. Les collaborateurs autochtones ont insisté pour que les objets soient présentés non pas comme des spécimens isolés, mais comme des entités vivantes, intégrées dans un cycle de relations, de savoir-faire et d'histoires personnelles. Pour eux, « une botte de neige est un poème »; elle est inséparable des outils qui l'ont fabriquée, de la personne qui l'a portée et

---

<sup>45</sup> Ce besoin de se reconnaître dans l'image fait écho à notre analyse du paradoxe de Shangri-La (voir chapitre 2.2). En effet, la quête de spiritualité qui animait la contre-culture des années 1960 peut être interprétée comme une manifestation de ce désir occidental de projeter ses propres aspirations sur la figuration tibétaine.

des chants qu'elle inspire. Ils demandaient une muséographie qui reflète cette vie relationnelle. Or, comme le constate Jérôme, le musée a peiné à intégrer ces logiques. Au final, très peu des textes issus des concertations ont été retenus, et aucun objet n'était présenté par son nom d'origine en langue vernaculaire (Jérôme, 2014). Ce cas d'étude révèle que même lorsqu'un musée tente de « ré-activer » un objet et de lui redonner une voix, sa propre structure tend à reprendre le dessus. Le musée reste un « musée des Autres » qui expose une culture qui n'est pas la sienne, et son approche, même thématique comme celle du MCQ, peine à se défaire de l'objet-témoin qu'elle place au service d'un grand récit. De manière similaire, Thupten Kelsang (2017) critique l'utilisation des mandalas de sable dans les musées occidentaux. En apparence, il s'agit d'une pratique performative et haptique. En réalité, présentée comme un spectacle esthétique et coupée de son contexte rituel profond, cette performance est « exploiteuse » (Kelsang, 2017). Elle devient une représentation d'un rituel, offerte à la consommation d'un public occidental. Ces deux exemples démontrent que le musée, par ses contraintes structurelles et sa finalité spectaculaire, tend à transformer la « distraction » potentiellement critique de Benjamin en un simple divertissement. Il offre le simulacre d'une expérience haptique, tout en neutralisant la charge politique et ontologique de l'objet.

Cette critique du Spectacle nous permet de jeter un regard neuf sur le musée contemporain et de formuler la nature de la dépossession finale de l'objet tibétain. Lorsque le musée adopte les formes de la « distraction » — expositions immersives, projections spectaculaires, mandalas performés — il ne le fait pas pour créer le choc critique espéré par Benjamin, mais pour participer à la logique marchande décrite par Debord. Dans ce contexte, l'objet n'est plus un agent rituel, ni même une relique historique; il devient une image spectaculaire, une expérience esthétique à consommer. L'ironie est donc totale. Le musée, en feignant d'adopter un mode de réception « haptique » et « participatif », accomplit précisément le contraire de ce que Benjamin espérait. Il ne libère pas l'objet de sa prison contemplative, il le plonge dans une prison encore plus profonde : celle du divertissement marchand, où toute sa complexité doctrinale et sa charge politique (liée à l'histoire de la destruction de sa culture) sont dissoutes dans le plaisir esthétique. L'objet tibétain devient alors le parfait produit du Spectacle : une image qui fascine et qui occulte, mais qui n'agit plus. Toute entreprise commissariale doit donc composer avec cette réalité : l'institution muséale est, par nature, en tension entre une volonté de médiation (la distraction benjaminienne) et la logique de subsistance qui l'inscrit inévitablement dans le Spectacle.

### 3.2.3 Peirce et l'analyse sémiotique de la dépossession

Si Walter Benjamin nous a permis de qualifier l'expérience de l'objet sacré à travers les concepts d'aura et de réception haptique, la sémiotique du philosophe et logicien Charles Sanders Peirce nous offre les outils pour en analyser le mécanisme sous-jacent. La question qui se pose est la suivante : comment un objet physique en vient-il à posséder une agentivité, à générer une présence vivante et une aura de l'épreuve? Peirce répond à cette question en définissant le signe comme une triade dynamique entre le « signe » lui-même, « l'objet » qu'il désigne, et « l'interprétant » (l'effet mental produit chez l'observateur) (voir Peirce, 2017, p. 78). C'est en décomposant cette relation tripartite que nous pourrions comprendre avec précision la nature du signe sacré tibétain et, par conséquent, la nature de la réduction qu'il subit au musée.

Pour analyser ce mécanisme, Peirce propose deux typologies complémentaires. La plus célèbre distingue le signe selon sa relation à l'objet (voir Peirce, 2017, p. 56). Premièrement, « l'icône » fonctionne par ressemblance; le signe partage une qualité avec son objet. Une photographie ou un portrait réaliste est une icône car il ressemble à la personne qu'il représente. Deuxièmement, « l'indice » fonctionne par connexion physique ou causale; il est une trace ou un effet de son objet. Une empreinte de pas dans le sable est un indice du passage d'une personne, tout comme la fumée est l'indice d'un feu. Troisièmement, le « symbole » fonctionne par une loi, une règle ou une convention apprise. Le mot « chien » est un symbole qui ne ressemble en rien à un chien et n'est pas causé par lui, mais nous le comprenons par convention linguistique. Peirce note que ces modes sont souvent interconnectés (Peirce, 2017, p. 53-54). Par exemple, un portrait peint de Napoléon est à la fois une icône (il ressemble à l'empereur), un indice (il est la trace physique du travail du peintre à un moment de l'histoire) et un symbole (son uniforme et sa posture sont des symboles conventionnels du pouvoir). Parallèlement, Peirce classe aussi le signe selon sa nature propre (voir Peirce, 2017, p. 123-124). Un « *qualisign* » est une qualité qui agit comme un signe, comme la couleur rouge en soi, qui a le potentiel de signifier le danger ou la passion. Un « *sinsign* » est une chose ou un événement singulier et existant : ce n'est pas la rougeur en général, mais cette tache de vin rouge spécifique sur la nappe, qui agit comme un signe (un indice de l'accident). Enfin, un « *legisign* » est une loi ou une convention qui agit comme un signe, comme le code de la route qui stipule qu'un panneau stop octogonal rouge signifie « arrêt ». Cette double grille nous permet non seulement de savoir comment un signe renvoie à son objet, mais aussi comment ce signe existe dans le monde, nous donnant ainsi tous les outils nécessaires pour l'analyse qui suit.

Un *sku rten*, dans son contexte d'origine, fonctionne comme un signe complexe et vivant qui active simultanément les deux typologies de Peirce. Il est d'abord une icône qui opère à travers des *qualisigns* : sa ressemblance avec une déité est assurée par le respect des proportions canoniques, des qualités qui le rendent reconnaissable. Il est aussi un symbole : le lotus qu'il tient en main signifie la pureté par une convention apprise au sein de la communauté bouddhiste. Cependant, le cœur de son agentivité — ce que l'anthropologue Alfred Gell (1998) nommait l'« agentivité secondaire », dans le contexte de l'art — ne réside ni dans sa ressemblance, ni dans sa convention. Sa puissance découle de sa nature d'indice, et pour comprendre comment cet indice opère, il faut d'abord résoudre une contradiction apparente. Comment un objet peut-il être à la fois allographique, comme nous l'avons argumenté, et un *sinsign*, c'est-à-dire une chose singulière et existante? La typologie de Peirce nous offre la solution. Le canon iconographique lui-même — la description textuelle de la déité, ses proportions, ses attributs — est un *legisign*. C'est une « loi » ou une convention qui existe de manière abstraite; c'est le « script » allographique par excellence. Cependant, chaque statue ou thanka physique, en tant qu'objet matériel qui existe *hic* et *nunc*, est une instance singulière de ce *legisign*. L'objet est ainsi un *sinsign*. L'analogie avec la musique est éclairante : la partition de la 5e Symphonie de Beethoven est un *legisign*, mais la performance de cette symphonie par l'orchestre, mardi soir, est un *sinsign*, un événement unique. De la même manière, l'idée de Tārā est un *legisign*, mais cette statue précise de Tārā, consacrée dans tel temple, est un *sinsign*. C'est le corps physique et singulier qui ancre la performance rituelle dans le monde. L'agentivité de cet objet naît précisément de la manière dont ce *sinsign* fonctionne comme un indice. Gell postule que les objets d'art sont des indices de l'agentivité de personnes au sein d'un réseau social (Gell, 1998, p. 20). Or, la sémiotique de Peirce nous permet de préciser que l'objet sacré tibétain est l'indice d'une agentivité qui n'est pas humaine, mais divine. Ce lien physique et causal est forgé par deux actes que nous avons analysés : le rituel de consécration (*rab gnas*), qui établit une connexion causale avec la présence de la déité, et l'insertion de reliques, trace corporelle d'un maître éveillé. L'« aura de l'épreuve » de l'objet est donc le produit direct de sa fonction d'indice-*sinsign*. C'est ce mécanisme qui lui permet d'agir, non pas comme un simple substitut dans un réseau social, mais comme une manifestation directe d'une agentivité transcendante.

En nous armant de ces outils, nous pouvons maintenant qualifier la dépossession ontologique comme une réduction sémiotique. Le musée ne se contente pas de décontextualiser l'objet; il simplifie et altère sa nature même en tant que signe, en privilégiant les dimensions qu'il peut comprendre et en neutralisant celle qui lui échappe. Le musée occidental est parfaitement équipé pour gérer les dimensions

iconique et symbolique du signe, car elles correspondent à son mode de fonctionnement contemplatif. Il préserve et valorise l'icône pour ses qualités esthétiques, la ressemblance devenant un critère de beauté et de maîtrise artistique. Parallèlement, il explique le symbole par le biais du cartel, transformant une convention vivante (un *legisign*) en une donnée ethnographique à déchiffrer intellectuellement. Le visiteur apprend que le lotus signifie la pureté, mais cette connaissance reste une information désincarnée, un fait culturel à observer à distance. Le cœur de la réduction réside dans l'incapacité du musée à préserver la fonction indicielle, source de l'agentivité. En coupant l'objet du rituel et en ignorant la fonction des reliques, il brise le lien physique et causal qui le connecte au divin. Comme l'analyse de Laurent Jérôme (2014) pour les objets autochtones le démontre, le musée force l'objet à abandonner son identité d'« objet de culte » pour n'être plus qu'un « objet de musée ». La conséquence de cette rupture est que le musée reformule le *sinsign*. L'objet, en tant que chose singulière et existante, ne pointe plus vers une présence divine actuelle; son unicité atteste désormais d'un fait historique passé. Il devient l'indice d'autre chose : « cet objet est du XIII<sup>e</sup> siècle », « cet objet a été pillé en 1904 ». La transformation est donc complète. Un signe complexe, dont la puissance émanait de sa fonction d'indice-*sinsign*, est réduit à un statut d'icône-symbole. Le musée neutralise ainsi l'agentivité de l'objet, car il sectionne le lien qui lui permettait d'agir. C'est le passage d'un signe qui agit, à une image qui ne fait que représenter.

Cette réduction sémiotique, qui transforme un agent indiciel en une image iconique, n'est pas un simple accident de traduction culturelle; elle est une condition de possibilité pour l'entrée de l'objet dans ce que Guy Debord nomme la Société du Spectacle. La logique fondamentale du Spectacle est de remplacer le vécu par sa représentation. Comme l'écrit Debord dans sa première thèse, « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation (Debord, 1967, thèse 1) ». Or, l'indice de Peirce est, par définition, le contraire d'une représentation pure. C'est un signe qui maintient une connexion physique, causale et brute avec le réel. Une cicatrice n'est pas une image d'une blessure; elle en est la trace. De même, une relique n'est pas une image d'un saint; elle est un fragment de son corps. L'indice est donc une poche de résistance au Spectacle, un éclat d'authenticité non-médiatisée qui ramène de force le réel dans le monde des signes. Pour que l'objet sacré puisse être pleinement intégré au flux des images marchandes et consommables du musée, son agentivité imprévisible (ou compliqué) et sa connexion au réel doivent donc être neutralisées. La rupture du lien indiciel n'est alors plus une conséquence malheureuse de la muséification; elle est une opération idéologique nécessaire. Cette neutralisation est particulièrement visible dans le cas de l'art tibétain. L'agentivité imprévisible d'un *thangka* ou d'une statue du XIV<sup>e</sup> siècle est sa capacité à fonctionner aujourd'hui comme un indice de la souveraineté historique du

Tibet. L'objet est la preuve matérielle d'une civilisation distincte qui existait bien avant les revendications de la République Populaire de Chine. Pour une institution occidentale soucieuse de ses relations diplomatiques et de ses partenariats avec la Chine, ce témoignage muet est source d'un profond malaise géopolitique. La stratégie de neutralisation consiste donc à opérer une dépolitisation par la réduction sémiotique.

La principale stratégie du musée pour masquer la rupture du lien indicial est la survalorisation de l'icône. Le Spectacle, pour fonctionner, a besoin d'images captivantes qui saturent le regard et anesthésient l'esprit critique. Dans le musée, cette image est l'œuvre en tant que pur objet esthétique, c'est-à-dire en tant qu'icône. En se concentrant de manière quasi exclusive sur les qualités formelles de l'objet — la beauté de ses lignes, la finesse de sa ciselure, l'harmonie de ses couleurs — le musée déploie un discours de l'admiration. Le visiteur est invité à une contemplation esthétique qui le fascine et l'absorbe. Cette fascination pour la perfection iconique de l'objet agit comme un puissant anesthésiant. Elle occulte les questions gênantes : D'où vient cet objet? Comment est-il arrivé ici? Quelle était sa fonction? À qui manque-t-il? La beauté de l'icône sert à faire oublier la violence faite à l'indice. On est tellement occupé à admirer le chef-d'œuvre qu'on ne perçoit plus l'absence de l'agent vivant. L'esthétisation n'est donc pas une fin en soi; elle est un instrument de neutralisation politique et ontologique au service du Spectacle.

Enfin, cette neutralisation s'achève par la réappropriation du *sinsign* — l'objet en tant que chose singulière et existante. Une fois son lien indicial brisé et son pouvoir critique anesthésié par la fascination pour l'icône, l'objet ne reste pas vide de sens. Au contraire, le musée lui assigne un nouveau rôle : son existence matérielle devient la « preuve » d'une narration historique choisie — d'un choix commissariat —, un récit qui s'intègre parfaitement au Spectacle. L'unicité de l'objet ne pointe plus vers une présence divine actuelle, mais vers un passé reconfiguré pour être consommable. Selon les besoins de l'institution, le *sinsign* devient ainsi le témoin silencieux du « mystérieux Shangri-La », la relique d'un « âge d'or de l'art tibétain », ou encore le trophée de la « grande aventure coloniale ». Dans tous les cas, ce récit, bien qu'ancré dans la matérialité de l'objet, est une représentation spectaculaire. Elle masque la violence de la collecte et la complexité de la vie rituelle sous une histoire simplifiée, esthétisante et, surtout, inoffensive. L'objet n'est plus seulement décontextualisé; il est activement ré-inscrit dans un nouveau script qui sert la logique marchande et idéologique du musée.

### 3.2.4 Descola et le choc ontologique

Si la sémiotique de Peirce nous a fourni la « grammaire » pour décrire comment le signe sacré est brisé, l'anthropologie de Philippe Descola nous offre les outils pour comprendre pourquoi ce bris est si profond et apparemment inévitable. La question n'est plus seulement de décrire la transformation de l'agent vivant du chapitre 1 en artefact muséal, ni de tracer sa trajectoire dans le regard colonial puis romantique du chapitre 2. Il s'agit de comprendre la racine de l'incompatibilité fondamentale qui rend la dépossession ontologique (Goodman), expérientielle (Benjamin) et sémiotique (Peirce) inéluctable. C'est pour analyser ce choc des mondes que nous nous appuyerons sur le cadre théorique développé par Descola, d'abord dans son œuvre fondatrice, *Par-delà nature et culture* (2005), où il identifie les quatre grandes ontologies, puis dans *Les formes du visible* (2021), où il applique spécifiquement ce modèle à la production et à la signification des images.

Pour analyser ce conflit, il faut définir les deux visions du monde qui s'affrontent. Le cadre de Descola repose sur la manière dont une culture identifie ou différencie les intériorités (l'esprit) et les physicalités (le corps) des humains et des non-humains. Le Naturalisme, l'ontologie de l'Occident moderne, postule une continuité des physicalités mais une rupture des intériorités : tous les êtres sont soumis aux mêmes lois de la nature, mais seuls les humains possèdent une culture (voir Descola, 2005, p. 177). Le musée occidental, tel qu'analysé au chapitre 2, est l'institution par excellence de ce grand partage, séparant radicalement les objets de la collection (Nature) des sujets humains qui les contemplent (Culture). À l'inverse, l'Analogisme est fondé sur une discontinuité généralisée : le monde est une myriade d'éléments uniques, différents en corps et en esprit, mais unifiés par un réseau de correspondances (voir Descola, 2005, p. 325). Ce tissage de relations est précisément ce qui sous-tend la cosmologie du chapitre 1, où le rituel du *rab gnas* et la doctrine du *Trikāya* ont pour fonction de manifester concrètement ces analogies, rendant l'objet vivant et agissant.

L'un des apports fondamentaux de Descola, particulièrement dans *Les formes du visible*, est son choix stratégique d'utiliser le terme « figuration » plutôt qu'« art ». Il ne s'agit pas d'une simple préférence sémantique, mais d'une démarche méthodologique profonde visant à décentrer la perspective occidentale. Pour Descola, l'« art » est une catégorie historique et culturelle propre à l'ontologie naturaliste de l'Occident, définie par l'autonomie esthétique, la figure de l'artiste et un cadre institutionnel spécifique (le musée, le marché) (Descola, 2021, p. 32). Pour analyser les images issues d'autres ontologies sans imposer ces critères spécifiques, Descola propose le terme plus large et plus neutre de « figuration ». Il la définit

comme l'ensemble des pratiques par lesquelles une société donne forme à des êtres, des propriétés et des relations dans le monde (Descola, 2021, p. 19). Comme il l'écrit, « figurer, c'est ainsi donner à voir l'ossature ontologique du réel » (Descola, 2021, p. 52). La figuration est donc une activité humaine universelle, tandis que l'« art » n'est qu'une de ses manifestations locales et historiques.

L'adoption de ce terme est cruciale pour notre analyse. Elle nous permet de sortir de la logique de l'« appréciation de l'art » lorsque nous évaluons un *sku rten*. Au lieu de demander « Est-ce du bon art? », nous pouvons poser la question plus fondamentale : « Quel type de monde cette figuration rend-elle visible? ». Cette approche nous rappelle que l'« art » occidental, avec son accent sur l'esthétique et l'artiste, n'est pas l'étalon universel, mais simplement une forme de figuration parmi d'autres, celle que pratique le monde naturaliste. La figuration tibétaine, en tant qu'expression de l'ontologie analogiste, rend visibles ces relations par plusieurs stratégies identifiées par Descola (2021). La première est l'hypostase, une figuration qui consiste à « coaguler » en une seule figure la cause et ses multiples effets pour en montrer la hiérarchie (Descola, 2021, p. 325). Une déité courroucée comme Mahakala en est un exemple parfait : elle n'est pas une allégorie de la colère, mais l'hypostase de l'énergie compassionnelle nécessaire pour anéantir les obstacles à l'éveil. À cette logique de condensation s'ajoute aussi celle de l'agrégation, qui crée un dispositif puissant en « assemblant physiquement une collection d'objets » pour les faire « entrer en résonance » (*ibid.*, p. 343). L'autel bouddhiste que nous avons décrit (voir section 1.2.2) est l'archétype de l'agrégation : il rassemble le corps du Bouddha (le *sku rten*), sa parole (les textes) et son esprit (le *stūpa*) en un microcosme où les offrandes et les prières amplifient et concentrent les influences bénéfiques.

La troisième stratégie, la détermination expressive, est peut-être la plus subtile. Elle opère lorsqu'un ensemble d'êtres, bien que distincts, sont tous issus d'une essence commune qui les transcende et leur imprime un « air de famille » reconnaissable. Le panthéon du bouddhisme Vajrayāna est une illustration parfaite de ce principe. Le mandala en est l'expression la plus structurée : la déité centrale est l'essence, et toutes les figures de sa suite ne sont que des émanations dont la forme est entièrement déterminée par leur relation au centre. Cette logique se retrouve dans les cinq familles de Bouddhas, où tous les membres partagent des traits iconographiques (couleur, attributs) qui expriment visiblement leur fonction commune, comme la transmutation d'un poison mental spécifique (voir section 1.1.2.3). Enfin, le concept s'incarne dans les manifestations paisibles et courroucées d'un même principe : la forme terrifiante

de Mahakala est entièrement déterminée par l'essence de compassion d'Avalokiteśvara, adaptée à une action puissante.

Enfin, ces stratégies de figuration s'épanouissent dans une syntaxe visuelle qui confirme l'ontologie analogiste. La figuration tibétaine est marquée, de la même manière, par une obsession de la bidimensionnalité et de la frontalité (Descola, 2021, p. 402), un polycentrisme qui multiplie les points d'intérêt (*ibid.*, p. 404), et l'utilisation d'une surface conceptuelle plutôt qu'un espace tridimensionnel et illusionniste (*ibid.*, p. 414). Son but, comme le précise Descola sur l'Analogisme, n'est jamais de créer une « fenêtre sur le monde » (*ibid.*, p. 409), illusion parfaite pour un spectateur extérieur comme le ferait le naturalisme. Au contraire, elle fonctionne similairement, comme une « carte » (« *Maps of Enlightenment*<sup>46</sup> ») du réseau invisible des correspondances, un diagramme où des fragments de réel sont agencés pour en montrer les connexions (*ibid.*, p. 414). Cette syntaxe confirme de manière irréfutable l'appartenance de la figuration tibétaine à l'ontologie analogiste. Elle justifie ainsi notre affirmation finale : sa réduction au statut d'objet naturaliste — une simple « œuvre d'art » à contempler pour sa beauté formelle — n'est pas une simple réinterprétation, mais une erreur ontologique fondamentale. Cette distinction ontologique permet de formuler la nature du conflit.

Le musée occidental est l'institution par excellence du naturalisme. Il opère une séparation stricte entre les objets de la collection, relevant de la Nature ou de l'Histoire, et les sujets humains qui les regardent, relevant de la Culture. Dans ce cadre, une statue n'est qu'un objet matériel ; son « agentivité » ou son « esprit » ne peut être interprété que comme une « croyance » projetée sur elle, une métaphore culturelle qui n'affecte pas son statut fondamental de chose inerte. À l'inverse, le *sku rten* est le produit de l'analogisme. Il n'est pas une simple matière. Son intériorité divine et sa physicalité de statue sont inextricablement liées par le rituel, qui tisse les liens de correspondance entre le visible et l'invisible. L'objet n'est pas une représentation passive, mais un nœud actif dans le grand réseau de relations qui constitue le monde. Le choc ontologique est donc inévitable. Le musée naturaliste, par sa structure même (son mécanisme d'« artistisation », tel que le formule Formaggio), est incapable de percevoir l'intériorité de l'objet analogiste. Il le réduit donc inévitablement à sa seule physicalité, le transformant en un simple

---

<sup>46</sup> Ce sont les mêmes mots utilisés par Jeff Watt, en 2005. Voir <https://tricycle.org/magazine/tantric-art-maps-enlightenment/>

objet d'étude (spécimen) ou d'art (chef-d'œuvre). Ce faisant, il brise le réseau de relations qui le rendait vivant et opérant, accomplissant ainsi la dépossession ontologique.

L'apport de Descola nous permet de relire les trois modèles d'exposition identifiés dans notre revue de la littérature (Harris, 2012; Tythacott et Bellini, 2020; Clark, 2016) comme étant trois tentatives différentes, mais toutes fondamentalement naturalistes, de gérer le malaise provoqué par un objet analogiste. Le modèle « esthétique » de Pratapaditya Pal est l'expression la plus pure du naturalisme : il réduit l'objet à sa physicalité, à sa « beauté », en niant son intériorité. Le modèle « thérapeutique » du commissaire Robert Thurman est une tentative de *traduire* l'intériorité de l'objet dans un langage naturaliste (la psychologie), la rendant utile au sujet humain occidental. Enfin, le modèle « dispositif-autel » est la tentative la plus complexe : il simule le contexte analogiste (l'autel) à l'intérieur de l'institution naturaliste (le musée), un compromis qui risque de basculer dans le Spectacle débordien en offrant une représentation exotique du rituel plutôt que de reconnaître son efficacité. De même, l'ontologie de Descola permet de préciser la nature de l'agentivité que l'anthropologue Alfred Gell a théorisée. Pour Gell, l'objet d'art possède une « agentivité secondaire », agissant comme un indice au sein d'un réseau de relations sociales, en tant que substitut d'un agent humain (artiste, commanditaire). Or, le cadre de l'analogisme nous montre que dans le contexte tibétain, ce réseau n'est pas seulement social, mais cosmologique. Il inclut une myriade d'agents non-humains (détités, esprits, forces). Par conséquent, l'agentivité du *sku rten* n'est pas seulement « secondaire » ; elle peut être considérée comme primaire, car l'objet est la manifestation directe, l'indice, d'un agent non-humain. L'ontologie de Descola explique ainsi pourquoi l'objet est perçu comme si puissant : il n'est pas un simple pion dans un jeu social, mais un acteur à part entière dans un drame cosmique. Enfin, le cadre de Descola offre une clé de lecture fondamentale pour comprendre les enjeux de la muséologie décoloniale et les revendications portées par des figures comme Gerald McMaster, Laurent Jérôme et Thupten Kelsang. Leur travail n'est pas seulement une critique politique ou une demande de meilleure représentation ; c'est une affirmation ontologique. Lorsque les collaborateurs de Laurent Jérôme (2014) demandent à ce que les objets soient présentés comme des êtres vivants, intégrés dans un réseau de relations, ils formulent une exigence analogiste au cœur d'une institution naturaliste. De même, lorsque Gerald McMaster (1998) analyse la transformation de l'objet vivant en « spécimen », il décrit le passage d'un monde à l'autre. La critique de Thupten Kelsang (2017) sur les rituels performés au musée dénonce une pratique naturaliste qui représente une action analogiste comme un spectacle esthétique, au lieu de reconnaître son efficacité. La pensée de Descola nous permet donc de comprendre que le « musée collaboratif » n'est pas une simple question de

méthodologie, mais une tentative de créer une « zone de contact » entre des ontologies différentes, un espace où le naturalisme est forcé de reconnaître qu'il n'est qu'une manière parmi d'autres de « donner à voir l'ossature ontologique du réel ».

Le cadre théorique de Philippe Descola ne se contente pas de nous offrir un diagnostic puissant du choc ontologique; il nous fournit également une feuille de route pour une nouvelle éthique de l'exposition. En nommant la racine du conflit — l'imposition d'un regard naturaliste sur un objet analogiste —, Descola déplace le problème. La question n'est plus simplement « comment mieux contextualiser l'objet? », mais bien « comment pouvons-nous, au sein d'une institution naturaliste, suggérer le monde analogiste dans lequel cet objet agit? ». Cette nouvelle question change radicalement la perspective commissariale. L'objectif n'est plus de présenter un objet isolé, mais de tenter une traduction ontologique. Il s'agit de rendre visible et sensible le réseau de relations et de correspondances que le musée, par sa nature même, a brisé. Si, dans le monde analogiste, la puissance de l'objet découle de ses liens avec les rituels, les praticiens, les textes et le cosmos, alors une exposition plus éthique serait celle qui s'attacherait à rendre palpables ces connexions absentes.

Ainsi, nous disposons désormais d'un cadre conceptuel complet et multi-couches pour analyser la dépossession ontologique de l'objet sacré tibétain. Chacun des penseurs mobilisés nous a fourni une lentille d'analyse complémentaire, nous permettant de passer de la description de la transformation à la compréhension de ses mécanismes profonds. Nelson Goodman nous a permis de qualifier le changement de statut de l'œuvre : une entité allographique, définie par un script, est violemment convertie en une entité autographique, définie par son unicité matérielle. Walter Benjamin, quant à lui, nous a permis de saisir la conséquence expérientielle de cette transformation : l'aura de l'épreuve, vivante et haptique, est sacrifiée au profit d'une aura de l'œuvre, contemplative et historique. Par la suite, Charles Sanders Peirce a révélé le mécanisme sémiotique sous-jacent : le musée brise le lien indicial de l'objet, sa connexion causale au sacré, pour n'en conserver que les dimensions iconique et symbolique. Enfin, Philippe Descola nous a fourni la clé de voûte de l'édifice en expliquant le pourquoi de ce conflit : il est le résultat inévitable du choc entre deux mondes, l'ontologie naturaliste du musée, qui sépare la nature et la culture, et l'ontologie analogiste de l'objet, qui tisse des liens de correspondance entre tous les êtres. Armés de ce modèle théorique complet, qui nous permet d'analyser la dépossession à la fois sur le plan structurel, phénoménologique, sémiotique et ontologique, nous pouvons maintenant procéder à l'analyse de nos cas d'étude.

### 3.3 Méthode et corpus

Notre méthode s'articulera en deux temps, qui formeront la matière de notre chapitre d'analyse. Dans un premier temps, nous appliquerons notre cadre conceptuel à un corpus de trois études de cas. Celles-ci ne sont pas le fruit d'une sélection théorique a priori, mais sont issues d'expériences de terrain menées de manière fortuite au fil de mes voyages personnels entre 2022 et 2024. C'est la confrontation répétée à des mises en scène à la fois fascinantes et problématiques qui a fait émerger ce corpus de manière organique, chaque institution révélant une facette différente du dilemme qui est au cœur de cette recherche. Notre première étude de cas (2022) portera sur l'exposition de longue durée *Encountering the Buddha* et sa pièce maîtresse, la « Tibetan Buddhist Shrine Room », présentée au Smithsonian Museum of Asian Art, à Washington D.C. (2017-2023). Ce choix est pertinent car cette installation est l'exemple le plus célèbre et le plus acclamé par la critique du modèle « dispositif-autel », analysé dans notre revue de la littérature (Clark, 2016). La deuxième analyse (2024) se concentrera sur la présentation des collections himalayennes au Musée Guimet, à Paris. Cette institution représente le modèle du grand musée national des arts asiatiques, dont l'approche s'inscrit dans une tradition d'histoire de l'art plus classique. Enfin, notre troisième cas d'étude est le Humboldt Forum à Berlin (2024). Son choix s'impose car il s'agit d'une institution du XXI<sup>e</sup> siècle, née au cœur des débats postcoloniaux que nous avons abordés au chapitre 2. Son positionnement en fait un cas d'étude crucial pour évaluer la persistance des logiques anciennes dans un cadre qui se veut résolument moderne.

Pour chaque cas d'étude, notre démarche suivra une approche systématique en quatre temps. Nous commencerons par une analyse contextuelle visant à identifier le positionnement de l'institution et l'intention commissariale derrière chaque exposition. Ensuite, une analyse du dispositif muséal nous permettra de décrire et d'examiner les choix concrets de mise en scène, de la scénographie, du parcours du visiteur au discours des cartels. La troisième étape consistera en l'application de notre cadre conceptuel afin de qualifier la nature précise de la dépossession ontologique. Nous analyserons si l'objet est traité comme allographique ou autographique (Goodman), quelle aura est produite (Benjamin), si son statut d'indice est reconnu ou brisé (Peirce), et comment le choc entre les ontologies naturaliste et analogiste se manifeste (Descola). Enfin, nous évaluerons les conséquences de ces choix, en montrant comment chaque exposition, à sa manière, participe à la transformation de l'agent sacré en artefact muséal.

Dans un second temps, nous analyserons le discours des conservateurs lors de la table ronde *Presenting Tibet: A Curators' Roundtable Discussion* (2021). Cette analyse servira de contrepoint et de test

de la réalité. En examinant les stratégies, les intentions et les contraintes exprimées par ces praticiens, nous confronterons nos observations de terrain à leur discours. L'objectif est de mettre en lumière les décalages entre la pratique et les intentions, et de comprendre si les écueils que nous avons identifiés relèvent de choix individuels ou de contraintes structurelles propres à l'institution muséale elle-même.

## CHAPITRE 4

### ANALYSES ET RÉSULTAT

#### 4.1 Smithsonian Museum of Asian Art, Washington D.C.

L'exposition de longue durée *Encountering the Buddha: Art and Practice across Asia*<sup>47</sup>, présentée au National Museum of Asian Art du Smithsonian (2017-2023), constitue notre premier cas d'étude. Dirigé par la commissaire Debra Diamond, ce projet a été salué quasi unanimement par la critique comme une réalisation muséologique immersive majeure, semblant redéfinir les potentialités du musée dans la contextualisation de l'art sacré (Kennicott, 2017; Cotter, 2018). La pièce maîtresse de cette démarche, la « Tibetan Buddhist Shrine Room », incarnait l'ambition de dépasser l'approche purement esthétique pour présenter les œuvres comme des éléments actifs des pratiques bouddhistes.



Figure 7 : Détail de l'autel

<sup>47</sup> <https://asia.si.edu/whats-on/exhibitions/encountering-the-buddha-art-and-practice-across-asia/>

Cette intention est clairement articulée par la commissaire elle-même. Dans plusieurs entrevues, Debra Diamond insiste sur sa volonté de créer une exposition sur « l'art et la pratique », afin de répondre à des questions fondamentales : « Pourquoi ces objets ont-ils été créés? Comment les bouddhistes interagissaient-ils avec eux? Et qu'est-ce que cela signifie pour eux de se retrouver aujourd'hui dans un musée (cité dans Tricycle, 2017)? ». Pour ce faire, sa stratégie visait à faire entrer le « bouddhisme vivant » dans l'institution, notamment en présentant les objets dans un environnement « liturgiquement correct » pour aider les visiteurs à « ralentir » et à s'engager avec les œuvres d'une manière plus profonde (Diamond, 2018; Diamond, cité dans Wu, 2017). Cependant, une analyse approfondie à travers notre grille de lecture révèle que, malgré ses intentions louables, cette exposition représente une manifestation particulièrement sophistiquée de la dépossession ontologique, transformant le dilemme en un spectacle magnifique.

Lors de ma visite le 18 mars 2022, trouver la « Tibetan Buddhist Shrine Room » relevait presque du pèlerinage. Il fallait descendre dans les niveaux inférieurs du musée, traverser des salles d'art chinois, pour enfin découvrir une entrée discrète menant à la pièce. Le contraste fut immédiat et saisissant. En franchissant le seuil, l'atmosphère feutrée du musée s'est dissipée pour laisser place à une pénombre chaude, illuminée par la lueur vacillante de ce qui semblait être des centaines de lampes à beurre. Le regard est immédiatement capté par l'abondance et la densité des objets. Plus de deux cents œuvres — *thangkas*, statues en bronze doré, objets rituels — étaient agencées du sol au plafond, non pas comme des pièces isolées dans des vitrines, mais comme les composantes d'un tout vibrant et cohérent. Des statues de Bouddhas et de bodhisattvas, de tailles variées, étaient disposées sur des autels à plusieurs niveaux, entourées d'offrandes. Les murs étaient recouverts de *thangkas* aux couleurs riches, créant une impression de profusion qui submergeait le regard. En fond sonore, une trame de chants de gorge graves et continus, identifiée comme les chants des moines Gyuto, ajoutait une dimension sonore et quasi corporelle à l'expérience, le son semblant faire vibrer l'air de la pièce. L'effet est indéniable : on est transporté. Le silence respectueux des autres visiteurs témoignait de la puissance de cette immersion. On oublie un instant le cartel à l'entrée pour se laisser absorber par une atmosphère de dévotion et de sérénité. Pourtant, malgré la beauté de la reconstitution, un sentiment de malaise subsistait. La perfection même de la scène, la qualité muséale de chaque objet, le son en boucle, tout rappelait qu'il s'agissait d'une simulation magistrale. L'expérience était celle d'un sanctuaire, mais un sanctuaire sous verre, une

performance sans praticiens où les agents sacrés, magnifiquement éclairés, restaient profondément silencieux.

L'installation de la « Tibetan Buddhist Shrine Room » est un dispositif scénographique d'une efficacité redoutable, mais qui relève davantage de la fabrication d'une atmosphère que de la restitution d'une pratique. La disposition hiérarchique des objets, l'éclairage dramatique simulant des lampes à beurre, et la trame sonore envoûtante des chants tantriques sont les éléments d'un rituel muséal parfaitement orchestré. En appliquant la pensée de Walter Benjamin, on comprend que l'aura de l'épreuve originelle, celle qui naît d'une interaction rituelle vivante, est ici remplacée par une aura d'exposition artificielle. Le but n'est pas de faciliter une pratique religieuse, mais de provoquer une «réception contemplative, un sentiment de sérénité exotique. Cette transformation de l'espace sacré en expérience immersive et esthétisante est précisément ce que Guy Debord nomme le Spectacle : on ne participe pas à un rituel, on contemple sa représentation magnifique, une image qui fascine et qui occulte la complexité et la réalité de la pratique qu'elle prétend montrer.



Figure 8 : Petit autel avec représentation de Citipati

Cette tension entre l'intention affichée de montrer « l'art en action » et le résultat contemplatif est au cœur de notre critique. Une analyse à travers le prisme sémiotique de Peirce révèle une neutralisation complète de l'agentivité de l'objet. L'exposition est une vitrine magistrale pour les dimensions iconique (la beauté formelle des objets) et symbolique (les cartels expliquent qui est Avalokiteśvara). Cependant, la dimension indicielle — ce lien physique et causal qui fait de l'objet un agent vivant — est totalement absente. Les objets sont inertes; les chants enregistrés sont une « trame sonore », pas un rituel qui les

active. L'exposition ne montre donc pas l'art en action, elle montre une représentation de l'action. En appliquant la théorie de Goodman, on constate que l'installation transforme une pratique allographique (le rituel reproductible) en une scène autographique figée, un « tableau vivant » unique à contempler, dont la perfection même trahit la perte de sa fonction performative.

Enfin, cette reconstitution atmosphérique se fait au prix d'un silence politique et historique assourdissant. À aucun moment la question de la provenance n'est abordée. Pour des objets datant jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, cette absence occulte les histoires de pillage et de destruction analysées au chapitre 2, présentant une collection apaisée et déconnectée des violences qui l'ont en partie constituée. Ce silence s'étend à un malaise géopolitique : le fait que la collection provienne du « Tibet, de la Chine et de la Mongolie » et que le parcours muséal puisse contraindre le visiteur à passer par les salles d'art chinois pour y accéder, matérialise une narration qui subsume le Tibet à la Chine. En conclusion, l'exposition du Smithsonian, bien que saluée par la critique, représente une forme de « prison idéologique » dorée. Elle ne résout pas le choc ontologique; elle en fait un spectacle magnifique, remplaçant l'agentivité par une atmosphère, l'honnêteté historique par un silence esthétique, et le dialogue communautaire par une autorité commissariale experte.

#### 4.2 Musée Guimet, Paris

Institution de référence en Europe, le Musée national des arts asiatiques Guimet à Paris représente notre deuxième cas d'étude. Contrairement à l'approche immersive du Smithsonian, le Guimet incarne le grand musée d'histoire de l'art dont la démarche, observée lors de ma visite le 12 février 2024, est plus classique : chronologique, stylistique et iconographique. L'intention commissariale est ici de présenter les objets comme des chefs-d'œuvre et des témoins historiques, valorisés pour leur qualité esthétique et leur place dans l'évolution des formes. Cependant, nous argumenterons que sous ce vernis d'érudition se cache une autre forme de dépossession, qui réduit l'objet à un document visuel à déchiffrer et perpétue un récit centré sur l'appropriation occidentale.

L'approche du Musée Guimet, contrairement à celle du Smithsonian, s'inscrit dans une tradition d'histoire de l'art plus classique, où l'objet est avant tout valorisé comme un chef-d'œuvre et un témoin historique. L'intention institutionnelle, telle qu'elle transparaît sur son site web, n'est pas de recréer une

expérience immersive, mais d'offrir un « fascinant panorama de la diversité thématique et esthétique<sup>48</sup> » des arts himalayens. Le discours met l'accent sur la qualité artistique, la richesse iconographique et l'histoire des collections, en soulignant l'apport crucial de grands collectionneurs et explorateurs comme Jacques Bacot, qui ont constitué le fonds du musée. Cette posture est encore plus claire dans les grandes expositions temporaires.

Cette posture savante du Musée Guimet, qui consiste à expliquer et contextualiser l'art himalayan, se manifeste clairement dans ses grandes expositions temporaires. Pour « Rituels tibétains : Visions secrètes du Ve Dalai-Lama<sup>49</sup> » (2002), le catalogue, dirigé par la conservatrice Nathalie Bazin, révèle une intention profondément érudite (Bazin, 2002). L'objectif était d'utiliser un manuscrit exceptionnel pour explorer la complexité des rituels, en se concentrant sur le contexte historique et l'iconographie. Cette même approche, axée sur le savoir et l'histoire de l'art, se poursuit et s'amplifie dans l'exposition « Le Sceptre et la Foudre – Arts sacrés du bouddhisme tantrique »<sup>50</sup> (2016). Dirigée par le conservateur Thierry Zéphir, cette exposition ne cherchait pas non plus à faire « vivre » un rituel, mais à en dévoiler la logique et la beauté à un public occidental. En présentant des chefs-d'œuvre de l'art tantrique, l'intention était de retracer le parcours du pratiquant sur la « Voie du Diamant » (Vajrayāna), expliquant la fonction de chaque objet et la signification de chaque figure dans cette quête de l'Éveil. L'approche reste celle du spécialiste qui décrypte un art « ésotérique » pour le rendre intelligible, confirmant la posture du musée comme une autorité savante.

Le cas du Musée Guimet est, à cet égard, symptomatique. La décision récente de renommer les galeries tibétaines sous l'étiquette « Monde himalayan » ne relève pas d'une simple précision géographique, mais d'une concession idéologique majeure. En diluant la spécificité tibétaine dans un ensemble transfrontalier, le musée participe activement à l'effacement du pays d'origine des œuvres. Cette pratique fait écho aux pressions du gouvernement chinois pour l'usage du terme « Xizang », visant à présenter le Tibet non plus comme une entité culturelle et historique propre, mais comme une province administrative intégrée et renommée. L'image sacrée, autrefois *sku rten*, subit ici une ultime réduction

---

<sup>48</sup> <https://www.guimet.fr/fr/collections/monde-himalayan>

<sup>49</sup> <https://archive.org/details/rituelstibetains0000unse/page/210/mode/2up>

<sup>50</sup> [https://www.guimet.fr/wp-content/uploads/2016/09/dp\\_sceptrefoudre.pdf](https://www.guimet.fr/wp-content/uploads/2016/09/dp_sceptrefoudre.pdf)

sémiotique : elle n'est plus l'indice d'une nation ou d'un rite, mais un artefact « himalayen » anonymisé, au service d'un lissage diplomatique<sup>51</sup>.

Lors de ma visite au Musée Guimet, l'expérience fut radicalement différente de celle du Smithsonian. En montant au dernier étage, où sont nichées les collections himalayennes, on ne pénètre pas dans une reconstitution, mais dans une série de galeries sobres et lumineuses dignes d'un grand musée des Beaux-Arts. L'impression immédiate est celle d'une confrontation avec des chefs-d'œuvre. La qualité des bronzes, la finesse des *thangkas* et la rareté des objets rituels sont indéniables, et le parcours, organisé de manière chronologique et stylistique, invite à une appréciation savante. Le regard est constamment guidé par les cartels, riches en informations iconographiques qui permettent d'identifier chaque déité, de comprendre chaque attribut, de situer chaque œuvre dans une lignée artistique. L'expérience est avant tout intellectuelle : on déchiffre, on compare, on admire la virtuosité. Pourtant, cette érudition a un effet paradoxal. En se concentrant sur le « quoi » et le « comment », le discours du musée occulte le « pourquoi ». La fonction vivante, l'agentivité de ces objets, semble s'effacer derrière les dates et les descriptions. Un sentiment de distance s'installe, renforcé par la mise en avant récurrente des noms des collectionneurs occidentaux sur les étiquettes. L'histoire que l'on retient n'est plus celle du rituel, mais celle, plus policée, de l'histoire de l'art et de l'histoire de la collection. Les objets sont magnifiques, mais ils sont devenus des documents, des spécimens exemplaires d'un art désormais silencieux.

La scénographie du Musée Guimet est sobre, presque austère, privilégiant des murs clairs et un éclairage qui met en valeur chaque objet comme un chef-d'œuvre isolé. Contrairement à l'immersion sensorielle du Smithsonian, le dispositif du Guimet renforce la réception contemplative que critiquait Walter Benjamin. Le visiteur est positionné en étudiant, en connaisseur, invité à une appréciation distante et intellectuelle de l'art. Dans ce cadre, l'autorité ne vient pas de l'expérience, mais du cartel. L'étiquette devient l'acteur principal du dispositif : elle identifie, date, classe et décode l'iconographie. Le savoir

---

<sup>51</sup> Cette dépossession ontologique s'inscrit dans une actualité géopolitique marquée par la stratégie de sinisation du Tibet. Depuis octobre 2023, le gouvernement chinois impose systématiquement le terme mandarin « Xizang » dans ses communications internationales pour remplacer le nom « Tibet ». Cette pression idéologique s'est manifestée en France à l'été 2024, lorsque le Musée du Quai Branly et le Musée Guimet ont été critiqués pour avoir substitué le terme « Tibet » par « Xizang » ou « Monde himalayen ». Ce glissement sémantique a été dénoncé par l'Administration Centrale Tibétaine et un collectif de chercheurs dans une tribune publiée par *Le Monde* comme une tentative d'effacement de l'identité nationale et culturelle tibétaine (Farfan, 2024; Le Monde, 2024).

proposé est purement analytique, transformant l'objet sacré en un texte visuel à déchiffrer, un document pour l'histoire de l'art.

L'approche du Guimet est une réduction sémiotique exemplaire. En se concentrant quasi exclusivement sur l'iconographie, le discours du musée privilégie l'icône (la ressemblance de la statue avec la déité) et le symbole (la signification conventionnelle de ses attributs). Le cartel explique ce que l'image représente. Or, cette lecture savante occulte totalement la dimension indicielle de l'objet — le lien causal qui le connecte au sacré et qui fonde son agentivité. En appliquant la théorie de Goodman, cette démarche solidifie le statut de l'objet comme purement autographique : c'est son histoire, son style et sa rareté qui sont valorisés, et non sa nature allographique de « script » pour une performance rituelle. L'objet est ainsi transformé en un document historique et esthétique parfait, mais il cesse d'être un agent.

Enfin, la critique la plus acerbe de l'approche du Guimet réside dans sa glorification quasi systématique du collectionneur occidental. Sur de nombreux cartels, le nom du donateur ou du légataire est mis en évidence, leur conférant une forme de paternité sur les œuvres. Dans une tradition qui, comme nous l'avons vu (voir section 1.4), préserve souvent l'anonymat de l'artiste au profit de la fonction sacrée de l'œuvre, cette mise en avant de l'acquéreur est profondément problématique. Elle substitue une histoire de la possession occidentale à l'histoire de la création et de l'usage rituel. En célébrant le collectionneur, le musée perpétue une narration issue de l'héritage colonial, où le prestige revient à celui qui a collecté, et non à la culture qui a produit. L'érudition de l'histoire de l'art, bien qu'en apparence neutre, sert ici à légitimer une histoire de l'appropriation, renforçant la posture du sujet naturaliste occidental qui classe et possède les objets du monde.

#### 4.3 Humboldt Forum, Berlin

Le Humboldt Forum de Berlin, inauguré au début des années 2020, représente l'un des projets muséaux les plus ambitieux et controversés d'Europe au XXI<sup>e</sup> siècle, et constitue notre troisième cas d'étude. Son existence même est un paradoxe : un musée des cultures du monde installé dans le cadre historiquement chargé du Palais de Berlin, ancienne résidence des rois de Prusse et des empereurs allemands, reconstruite à l'identique. L'intention commissariale, née au cœur des débats postcoloniaux, est de rompre avec le passé en présentant les collections non-européennes dans un esprit de dialogue et de contextualisation globale. Cependant, comme nous le verrons à travers l'analyse de ses salles himalayennes, visitées le 13 novembre 2024, cette institution révèle une profonde ambivalence, où les

intentions progressistes se heurtent constamment aux structures narratives et aux réflexes hérités du musée ethnologique du XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle prétend dépasser.

Contrairement à un musée plus ancien, l'intention n'est pas simplement esthétique ou historique; elle est explicitement critique et contextuelle. L'intention première, martelée dans toute la communication du musée, est de faire face à l'histoire complexe et souvent violente de ses collections. Le Humboldt Forum se présente comme une institution qui prend au sérieux la recherche de provenance et qui cherche à rendre transparents les contextes d'acquisition coloniale<sup>52</sup>. L'objectif n'est pas de présenter les objets comme de simples trésors, mais d'engager un dialogue critique sur leur biographie. La stratégie commissariale principale pour les collections asiatiques est de rompre avec l'idée de cultures isolées et « pures ». Pour la section himalayenne, cela se traduit par une présentation des objets dans le cadre plus large de la Route de la Soie. L'intention est de montrer que la figuration tibétaine et népalaise n'est pas un phénomène exotique et clos sur lui-même, mais le produit de siècles d'échanges commerciaux, religieux et artistiques avec l'Inde, la Chine et l'Asie centrale. Enfin, l'institution insiste sur sa vocation à être un « Forum », un lieu de débat et de perspectives multiples. L'intention affichée est d'inviter des voix des communautés d'origine et des artistes contemporains à dialoguer avec les collections historiques, afin de briser l'autorité unique du conservateur occidental. En résumé, l'intention commissariale du Humboldt Forum est de se positionner comme un musée post-ethnographique, qui ne se contente pas d'exposer des objets, mais qui problématise l'histoire de sa propre collection en la réinscrivant dans des réseaux d'échanges globaux et des débats postcoloniaux.

Lors de ma visite au Humboldt Forum le 13 novembre 2024, l'expérience fut dominée par la conscience d'entrer dans un lieu chargé de controverses. L'ambition postcoloniale de l'institution est palpable dès les premiers instants, notamment dans la section sur la Route de la Soie, qui réussit brillamment à présenter l'art himalayen comme un carrefour d'échanges et non comme une curiosité isolée. L'intention intellectuelle est forte et convaincante. Pourtant, cette force conceptuelle se heurte rapidement à l'expérience physique de l'espace. La collection tibétaine est spatialement marginalisée, reléguée au fond d'une section, sur une mezzanine qui n'est pas indiquée clairement dans les plans du musée, ce qui communique une hiérarchie involontaire. Le sentiment de malaise s'intensifie en découvrant l'outil numérique le plus innovant — une projection interactive d'un mandala — non pas dans

---

<sup>52</sup> Voir <https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/1815/4469/5645/Unmittelbarer-Umgang-mit-menschlichen-berresten-in-Museen-und-Universittssammlungen.pdf> (disponible uniquement en allemand)

la salle himalayenne, mais dans la section chinoise précédente, où il sert de spectacle esthétique détaché de son contexte. Le parcours est ainsi une suite de contradictions : les cartels, bien que riches, restent largement iconographiques, et la mention récurrente des collectionneurs allemands du XIX<sup>e</sup> siècle semble célébrer l'histoire coloniale que le musée prétend déconstruire. On quitte le Humboldt Forum avec un sentiment d'ambivalence : celui d'avoir visité une institution qui possède les outils intellectuels de la décolonisation, mais qui peine encore à les appliquer pleinement, son corps de musée du XIX<sup>e</sup> siècle résistant aux nouvelles idées qui tentent de l'animer.

Le dispositif du Humboldt Forum est marqué par une contradiction fondamentale entre une contextualisation historique réussie et des choix scénographiques qui en sapent la portée. L'exemple le plus flagrant est celui de l'outil numérique interactif. En soi, il s'agit d'une tentative innovante d'évoquer la nature performative d'un mandala. Cependant, en le déplaçant dans la section chinoise et en le réduisant à un effet esthétique, le musée le transforme en un pur produit du Spectacle débordien. Il offre au visiteur une interaction ludique, tout en le coupant de la substance spirituelle de l'objet. Cette spectacularisation n'est pas neutre; elle construit une narration géopolitique insidieuse. En associant l'élément le plus dynamique et « vivant » du bouddhisme tantrique à la Chine, le musée suggère que cette tradition religieuse trouve sa vitalité contemporaine dans l'espace chinois. Par contraste, la section tibétaine, avec son emphase sur les objets collectés par les explorateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, est présentée comme le vestige d'un monde disparu. Le Tibet est ainsi figé dans un rôle passif et historique, celui d'une source de traces matérielles, d'un « trésor » dont la valeur est révélée par les collectionneurs occidentaux. Le dispositif laisse ainsi le visiteur avec une impression implicite mais puissante : le bouddhisme est une grande tradition (associée à la Chine), tandis que le Tibet est un champ d'exploration historique, dont les objets sont les butins.

Sur le plan conceptuel, le Humboldt Forum incarne l'ambivalence d'une institution prise entre un savoir postcolonial et des réflexes muséologiques traditionnels. D'une part, son discours sur la Route de la Soie reconnaît la nature allographique (Goodman) de l'objet, en le présentant non pas comme une création isolée, mais comme un nœud dans un vaste réseau de relations et d'échanges. D'autre part, sa présentation en vitrine et ses cartels iconographiques le traitent comme une œuvre autographique, valorisée pour son style et son histoire matérielle. Cette ambivalence révèle une lutte au sein même du regard naturaliste (Descola). Le musée sait que l'objet provient d'un monde analogiste, mais il ne peut le présenter qu'en tant qu'information historique. L'analyse sémiotique de Peirce confirme ce constat : le

cartel explique les dimensions iconique et symbolique de l'objet, mais sa fonction indicielle est neutralisée. Le Humboldt Forum démontre ainsi qu'une institution peut posséder les outils intellectuels de la décolonisation tout en restant prisonnière des gestes et des structures qui continuent d'opérer la dépossession ontologique.

La critique finale du Humboldt Forum réside dans sa glorification ambivalente de ses collectionneurs. En mettant en avant les noms des explorateurs et des ethnologues allemands de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le musée brouille la frontière entre la transparence historique et la célébration. Dans une tradition qui, comme nous l'avons vu, valorise la fonction sacrée au détriment de l'identité du créateur, célébrer le collectionneur occidental revient à substituer une histoire de la possession à l'histoire de la création. Cette pratique perpétue une narration coloniale où le prestige revient au collecteur plutôt qu'à la culture productrice. En conclusion, le Humboldt Forum est le cas d'étude fascinant d'une institution prise dans ses propres contradictions. Il possède le discours et les outils intellectuels de la décolonisation, mais son corps — l'architecture impériale reconstruite, l'histoire de ses collections, ses réflexes scénographiques — reste profondément ancré dans le XIX<sup>e</sup> siècle. L'ambition de créer un « Forum » postcolonial se heurte ainsi à la réalité d'un « Palais » qui continue de communiquer une hiérarchie. Le Humboldt Forum ne répond donc pas à la question de savoir si la décolonisation du musée est possible; au contraire, il en expose de manière flagrante toute la complexité et, peut-être, l'impossible achèvement lorsque les structures mêmes de l'institution sont le produit de l'histoire qu'elle prétend critiquer.

#### 4.4 Table ronde : Presenting Tibet: A Curators' Roundtable Discussion

Pour confronter ces analyses de terrain à la parole des praticiens, il est maintenant essentiel de se tourner vers le discours que les conservateurs tiennent sur leur propre travail. La table ronde *Presenting Tibet: A Curators' Roundtable Discussion* (2021) a réuni quatre figures majeures de la conservation de l'art himalayen dans de grandes institutions nord-américaines. La discussion a bénéficié de la double perspective du Rubin Museum of Art de New York, un musée spécialisé, représenté par ses deux conservateurs principaux, Karl Debreczeny et Elena Pakhoutova. À leurs côtés se trouvait Kurt Behrendt, conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York, offrant le point de vue d'un grand musée encyclopédique où l'art tibétain s'inscrit dans une collection mondiale. Enfin, Jeff Durham, conservateur à l'Asian Art Museum de San Francisco, a apporté la perspective d'une institution de la côte ouest, particulièrement consciente des enjeux liés à la diaspora asiatique et aux débats sur la restitution. Cette discussion a mis en lumière plusieurs enjeux fondamentaux qui traversent la pratique commissariale de

l'art himalayen aujourd'hui. Le premier est le défi de la traduction culturelle, c'est-à-dire la difficulté de rendre une cosmologie aussi complexe que le bouddhisme Vajrayāna accessible à un public non initié sans la simplifier à l'excès. Face à ce défi, la transition numérique est perçue comme une opportunité majeure, les musées investissant dans des bases de données en ligne et des publications numériques pour élargir l'accès au savoir. À ces questions de médiation s'ajoute un impératif éthique et décolonial de plus en plus pressant. Les conservateurs expriment une volonté claire de transparence sur la provenance des objets et de collaboration avec les communautés d'origine pour inclure les voix autochtones, tout en soulignant la grande difficulté de ce travail pour les collections anciennes. Enfin, loin des grands débats théoriques, la discussion a rappelé les contraintes matérielles et pragmatiques du métier, des coûts prohibitifs de la réinstallation des galeries aux limites de la scénographie.

Le Metropolitan Museum of Art de New York, où officie Kurt Behrendt, est un musée encyclopédique, un « musée du Tout-monde » dont la mission est de présenter un panorama de la création humaine à travers les âges et les civilisations. Dans ce contexte institutionnel, les galeries d'art himalayen ne constituent qu'une petite section au sein d'un parcours immense. Cette position structurelle est fondamentale : elle conditionne à la fois la manière dont la collection est découverte par le public et la stratégie que le conservateur doit adopter pour la rendre intelligible. L'objet tibétain n'est pas ici dans un espace spécialisé qui présuppose un intérêt ou une connaissance préalable, mais dans un flux de visiteurs global, passant des antiquités égyptiennes à la peinture européenne.

L'enjeu principal, tel que le formule Kurt Behrendt lui-même lors de la table ronde, est celui du visiteur « par hasard ». Il explique que la grande majorité des personnes qui entrent dans ses galeries ne sont pas venues spécifiquement pour l'art tibétain et n'ont, le plus souvent, aucune connaissance du bouddhisme. Le défi qu'il identifie est donc immense : comment expliquer les fondements d'une cosmologie aussi complexe que le Vajrayāna à un public non préparé? Notre analyse suggère que ce défi n'est pas seulement informationnel, mais ontologique. Le visiteur arrive avec un regard naturaliste (Descola) et une attente de réception contemplative (Benjamin); il est soudainement confronté à des objets analogistes dont la nature est performative. Le fossé à combler est donc celui qui sépare deux visions du monde.

Face à ce défi, la position adoptée par Behrendt est nécessairement didactique et pragmatique. Telle qu'il la présente, sa priorité n'est pas de tenter une restitution complète de l'aura de l'épreuve, mais

de fournir des clés de lecture fondamentales. Notre analyse de cette posture est qu'elle privilégie inévitablement les dimensions du signe les plus faciles à « traduire » : l'icône (la beauté de l'objet) et le symbole (le sens de ses attributs), au détriment de l'indice (sa puissance d'agir). L'approche de Behrendt est donc une stratégie de traduction culturelle à grande échelle, une tentative de rendre l'inconnu familier en le reliant à des catégories compréhensibles pour le grand public. C'est une démarche qui reconnaît les limites de l'institution et choisit l'accessibilité plutôt que l'exhaustivité, acceptant implicitement de laisser une partie de la complexité ontologique de l'objet dans l'ombre.

En tant qu'institution spécialisée, le Rubin Museum of Art de New York, représenté par ses conservateurs principaux Karl Debreczeny et Elena Pakhoutova, se positionne différemment du MET. Il ne s'adresse pas à un visiteur « par hasard », mais à un public déjà intéressé, ce qui lui permet de développer une approche plus approfondie. Cependant, son histoire et son contexte spécifiques lui imposent un ensemble de défis tout aussi complexes, qui définissent la posture de ses conservateurs.

Le Rubin fait face à deux enjeux majeurs. Le premier, comme l'a souligné Karl Debreczeny, est un enjeu de perception. Bien qu'il s'agisse d'un musée public à but non lucratif, il est souvent perçu comme la collection privée de ses fondateurs, ce qui l'oblige à constamment réaffirmer sa mission de service public. Le second enjeu, plus profond, est celui de la provenance. Une grande partie de sa collection a été constituée via le marché de l'art new-yorkais des dernières décennies, ce qui, comme l'admettent les conservateurs, rend la traçabilité de nombreux objets extrêmement difficile. Notre analyse est que ce contexte place le Rubin au cœur des débats sur le trafic illicite et la restitution, l'obligeant à développer une expertise non seulement sur l'art, mais aussi sur l'histoire complexe et souvent opaque de sa circulation.

Face à ces défis, la position de Debreczeny et Pakhoutova est axée sur l'approfondissement de la recherche et l'innovation numérique. Ils présentent le Rubin non pas comme un simple lieu d'exposition, mais comme un centre de savoir qui cherche activement à connecter les objets, les publications et les expositions en un écosystème de connaissance. Leur projet phare, *Project Himalayan Art*, qui combine une plateforme numérique, des publications et des expositions itinérantes, incarne cette volonté de contextualiser les œuvres au-delà des murs du musée. Notre analyse est que cette approche est une réponse stratégique à leurs enjeux. En se positionnant comme un leader de la recherche et de la diffusion numérique, le Rubin cherche à la fois à légitimer sa collection en produisant un savoir rigoureux sur elle,

et à dépasser son image de collection privée en partageant ce savoir le plus largement possible. C'est une démarche qui investit dans l'autorité académique et l'accessibilité numérique pour naviguer les complexités de son héritage.

L'Asian Art Museum de San Francisco, où travaille Jeff Durham, présente un troisième modèle. En tant que grande institution de la côte ouest américaine, son identité est profondément liée à son dialogue avec les importantes diasporas asiatiques de la région. Ce contexte ancre le musée dans des enjeux de représentation communautaire et de justice sociale qui sont peut-être plus saillants que dans des institutions plus anciennes ou plus universelles. Notre analyse est que cette proximité avec les communautés d'origine influence directement une approche commissariale plus explicitement engagée dans les débats décoloniaux.

Jeff Durham articule sa pratique autour de deux grands enjeux qui semblent, à première vue, contradictoires. Le premier, qu'il met fortement de l'avant, est un impératif éthique. Il est le conservateur le plus vocal de la table ronde sur la nécessité d'une démarche décoloniale proactive. Il insiste sur l'importance de mettre en avant les voix autochtones dans l'interprétation des œuvres et sur une politique de restitution active pour les objets à la provenance documentée. Parallèlement, il expose avec franchise les contraintes matérielles qui pèsent sur son institution : le musée est situé dans une zone sismique, ce qui rend toute modification de la scénographie et des socles un projet d'une complexité et d'un coût extrêmes. Notre analyse est que Durham est ainsi pris dans une tension constante entre une vision commissariale très progressiste et l'inertie d'une infrastructure physique et budgétaire qui freine l'innovation.

Face à ces enjeux, la position de Jeff Durham est la plus politique et militante du groupe. Son approche vise à décentrer l'autorité du musée et à la partager avec les communautés d'origine. Notre analyse est que sa volonté d'inclure les « voix autochtones » est une tentative directe de répondre à la dépossession ontologique. En redonnant la parole aux communautés, il cherche à réintroduire le réseau de relations qui rendait l'objet vivant, une tentative de suggérer l'ontologie analogiste (Descola) au sein de l'institution naturaliste. Pour lui, la technologie numérique n'est pas seulement un outil de diffusion, mais un moyen de collaboration et de partage du savoir. Durham incarne ainsi la figure du conservateur-activiste, dont la démarche illustre à la fois les potentialités et les immenses difficultés du « musée collaboratif » que nous avons identifié dans la littérature.

#### 4.5 Constat

L'analyse de nos trois études de cas, confrontée au discours des praticiens, mène à un diagnostic unifié. Qu'il s'agisse du spectacle immersif du Smithsonian, de l'érudition historico-artistique du Guimet ou de l'ambivalence postcoloniale du Humboldt Forum, chaque institution, à sa manière, échoue à résoudre le dilemme ontologique. Nos observations de terrain ont révélé une série de stratégies — la fabrication d'une aura spectaculaire, la réduction sémiotique, la narration géopolitique — qui, malgré des apparences différentes, aboutissent au même résultat : la transformation de l'agent sacré en un artefact silencieux. Cette conclusion est d'autant plus troublante qu'elle ne semble pas résulter d'un manque de vision de la part des acteurs du milieu. L'analyse de la table ronde des conservateurs a au contraire révélé un « bon-vouloir » indéniable : une conscience aiguë des enjeux décoloniaux, un désir sincère de collaboration et une volonté d'innover. Le décalage entre ce discours progressiste et les résultats observés dans les galeries suggère que le problème n'est pas individuel, mais structurel. Les conservateurs les mieux intentionnés se heurtent à des contraintes systémiques qui semblent plus fortes que leurs intentions. Ces contraintes sont de deux ordres. La première est ontologique : comme l'a révélé l'analyse de Descola, le musée est une institution fondamentalement naturaliste, structurellement incapable de percevoir et de présenter un objet analogiste pour ce qu'il est. La seconde est économique et idéologique : le musée contemporain, comme l'a montré la critique de Debord, est inscrit dans la logique du Spectacle. Il est incité à produire des expériences fascinantes et consommables qui attirent le public et les mécènes, plutôt que des rencontres critiques et potentiellement dérangeantes. Le diagnostic est donc sans appel. Les modèles d'exposition actuels, y compris les plus innovants, ne sont que des ajustements au sein d'une prison paradigmatique. Pour répondre véritablement à la dépossession ontologique de l'objet, une simple amélioration des méthodes existantes ne suffit pas. C'est un changement de paradigme qui est requis.

Puisque les modèles existants se révèlent inadéquats, un changement de paradigme est nécessaire. L'hypothèse que nous avançons est que les pistes de solution se trouvent dans un domaine qui, par nature, a toujours défié le musée : l'art performance. En s'inspirant des stratégies développées pour exposer un art allographique, processuel et immatériel, il devient possible d'esquisser les contours d'une nouvelle éthique commissariale. Celle-ci repose sur quatre stratégies complémentaires, visant non pas à recréer une authenticité perdue, mais à rendre palpables les dimensions de l'objet que le musée a effacées.

La première stratégie est celle de la documentation, qui viserait à évoquer l'« aura de l'épreuve » (Benjamin). Si le rituel vivant ne peut être transposé dans le musée, sa trace peut l'être. L'intégration de

dispositifs audiovisuels — une vidéo montrant l'objet en usage lors d'une cérémonie, un paysage sonore de chants et de cloches enregistrés dans un monastère, des photographies de l'objet dans son contexte originel — permet de réintroduire une dimension temporelle, sensorielle et haptique. La documentation ne remplace pas l'expérience, mais elle fonctionne comme une trace indicielle (Peirce) de cette expérience perdue. Elle brise le silence contemplatif du musée et rappelle au visiteur que l'objet devant lui n'a pas toujours été un artefact muet, mais l'acteur central d'un événement vibrant.

La deuxième stratégie est celle de la notation, qui cherche à révéler le « script » allographique (Goodman) de l'œuvre. L'objet sacré tibétain, avons-nous argumenté, est une instance d'un legisign, une « performance » d'une « partition ». Une exposition plus honnête consisterait donc à présenter cette partition, si possible. Concrètement, cela signifie exposer, si possible, le texte rituel, le *sādhana*, à côté de la statue. Le *sādhana* ne serait plus traité comme un simple document contextuel, mais comme une composante essentielle de l'œuvre elle-même. Ce geste simple changerait radicalement le statut de l'objet aux yeux du visiteur : il ne serait plus un chef-d'œuvre autographique autosuffisant, mais un instrument attendant son activation par un script.

La troisième stratégie est celle de la transmission orale, qui a pour but de redonner une voix à l'objet et de réintroduire la figure de l'interprétant (Peirce). Le cartel, écrit par l'autorité commissariale, impose une lecture unique et naturaliste. Pour briser ce monopole, il faut intégrer des témoignages de praticiens tibétains, de membres de la diaspora ou de maîtres de lignée. À travers des capsules audio ou vidéo, ces voix pourraient raconter la « vie » de l'objet, sa fonction, sa signification au sein de la communauté, et le sentiment de sa perte. Cette polyphonie permettrait de présenter l'objet non pas comme un fait historique clos, mais comme le centre d'un réseau de relations et de significations vivantes, et parfois conflictuelles.

Enfin, la quatrième stratégie est celle d'une agrégation contextuelle, qui viserait à suggérer le réseau analogiste (Descola) sans tomber dans le piège du faux autel. Plutôt qu'une reconstitution spectaculaire, critiquée pour son exotisme, l'approche pourrait s'inspirer de modèles comme celui du Musée de Cluny à Paris<sup>53</sup>. Des dispositifs numériques discrets pourraient situer virtuellement une peinture

---

<sup>53</sup> Cette idée s'inspire directement d'une expérience de terrain menée au Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge à Paris, le 13 février 2024. Au sein de ses collections, le musée présente deux répliques en plâtre des célèbres statues d'Adam et Ève, dont les originaux en marbre ont été gravement endommagés par le temps. À côté des

sur son autel d'origine ou une sculpture dans l'architecture de son temple. Une autre forme d'agrégation consisterait à présenter l'objet principal non pas de manière isolée, mais entouré des autres instruments (cloches, vajra, etc.) qui participent à son activation rituelle. L'objectif n'est pas de recréer l'écosystème, mais de fournir au visiteur les éléments pour en imaginer la complexité et les relations.

---

répliques se trouvait un écran interactif qui permettait de visualiser leur emplacement originel sur la façade de la cathédrale Notre-Dame, avant leur démantèlement. Plus encore, une barre de défilement chronologique offrait au visiteur la possibilité de suivre la « biographie » des œuvres originales : leur déplacement, les accidents subis (comme la perte d'un bras), et les tentatives de restauration. Ce dispositif est un exemple particulièrement réussi de la manière dont la technologie numérique peut restituer virtuellement un contexte spatial et historique anéanti, offrant une compréhension profonde de la vie de l'objet sans avoir recours à une reconstitution physique spectaculaire.

## CONCLUSION

Ce mémoire est né d'une rencontre, presque fortuite, dans la pénombre d'une boutique du Vieux-Montréal. C'est là, parmi les *thangkas* destinés aux touristes et les objets rituels gardés sous vitrine, que s'est d'abord manifesté un malaise diffus, l'intuition d'un déchirement. Je voyais des objets menant une double vie, tiraillés entre leur fonction d'agents sacrés pour la propriétaire des lieux et leur statut de marchandise exotique pour le visiteur de passage. Cette expérience initiale, celle d'une puissance désactivée, d'une signification mise en vente, a planté la graine d'une interrogation qui n'a cessé de croître au fil de mon parcours. Cette intuition dormante n'aurait pu prendre forme sans l'écho qu'elle trouvait dans ma propre pratique d'artiste visuel. Ayant toujours été plus fasciné par la démarche et le processus de création que par l'œuvre comme produit fini, j'ai reconnu dans le traitement de ces objets himalayens une frustration qui m'était familière. Pour moi, l'art est avant tout une expérience et non un objet ; une somme de relations, d'intentions et d'actions qui se perdent trop souvent lorsque l'œuvre est figée, institutionnalisée et commercialisée. En naviguant à l'interstice des musées, des galeries et des centres d'artistes, j'ai vu cette même logique à l'œuvre, appauvrissant non seulement les pratiques performatives contemporaines, mais aussi et surtout ces objets dits « ethnographiques » ou du « Tout-monde ». Ce mémoire n'a donc jamais eu la prétention d'une objectivité distante. Il est, au contraire, une tentative engagée de donner des mots à cette indignation, de qualifier avec des outils académiques la nature précise de cette perte de sens. L'objectif n'était pas seulement d'apprendre sur un sujet, mais de construire un cadre pour comprendre un phénomène qui me touchait intimement. Il s'agissait de tracer le parcours de cette dépossession, depuis le temple vibrant jusqu'à la vitrine silencieuse, afin de nommer ce que j'ai fini par identifier comme le cœur du problème : le choc ontologique que subit un *sku rten* lorsqu'il est contraint de devenir une œuvre d'art.

Pour qualifier cette perte, il fallait d'abord en retracer le parcours. Notre enquête a donc débuté dans le monde d'origine de l'objet, là où le *sku rten* n'est pas une « œuvre d'art », mais un agent vivant. Le premier chapitre a cherché à établir ce statut fondamental : celui d'un outil performatif, un réceptacle corporel dont la puissance est activée par des rituels précis et dont la signification est indissociable d'une cosmologie complexe. Nous y avons vu un objet conçu non pas pour être contemplé, mais pour agir, interagir et transformer. Puis, nous avons suivi sa trajectoire en Occident, une seconde vie marquée par une suite de métamorphoses radicales. Le deuxième chapitre a ainsi mené une archéologie du regard occidental, montrant comment l'objet fut d'abord transformé en spécimen ethnographique et en curiosité

macabre par le prisme colonial, avant d'être réhabilité par le regard romantique du XX<sup>e</sup> siècle en chef-d'œuvre spirituel, symbole d'un Shangri-La fantasmé. C'est de cette surcharge de significations contradictoires, de cet artefact devenu à la fois idole barbare et relique sacrée, qu'émerge le problème central qui anime ce mémoire : un dilemme commissarial qui semble insoluble, car la nature même de l'objet exposé entre en conflit direct avec les fondements de l'institution qui l'accueille. Face à ce dilemme, une simple description historique ne suffisait plus. Pour comprendre la nature de cette transformation, il fallait se doter d'outils capables de disséquer le mécanisme même de la dépossession. L'objectif central de ce mémoire fut donc de construire une « boîte à outils conceptuelle » pour qualifier ce choc ontologique. La démarche adoptée a consisté à mobiliser de manière complémentaire quatre cadres théoriques : celui de Nelson Goodman (1968) nous a permis de définir le changement de statut de l'objet, qui passe d'une logique allographique (un script à performer) à une logique autographique (une œuvre unique); la pensée de Walter Benjamin (1935) a qualifié la conséquence expérientielle de cette rupture, où l'aura de l'épreuve rituelle est sacrifiée à l'aura de l'œuvre historique; la sémiotique de Charles S. Peirce (1998) a révélé le bris mécanique du signe, dont la fonction d'indice (son lien causal au sacré) est neutralisée au profit de ses seules dimensions d'icône et de symbole; enfin, l'anthropologie de Philippe Descola (2005, 2021) a fourni la clé de voûte en expliquant le conflit comme l'affrontement inévitable entre l'ontologie analogiste de l'objet et l'ontologie naturaliste du musée. Armé de ce cadre d'analyse, nous avons ensuite appliqué cette grille de lecture à notre corpus, examinant les mises en scène du Smithsonian, du Musée Guimet et du Humboldt Forum, avant de les confronter au discours des praticiens eux-mêmes.

L'application de notre grille de lecture aux trois cas d'étude conduit à un constat unifié et troublant. Qu'il prenne le visage du spectacle immersif qui fabrique une atmosphère au détriment de l'agentivité (Smithsonian), celui de l'érudition historico-artistique qui réduit l'objet à un document et glorifie le collectionneur (Guimet), ou celui de l'ambivalence postcoloniale où un discours progressiste se heurte à des gestes muséologiques hérités (Humboldt Forum), le résultat demeure fondamentalement le même : la dépossession ontologique s'opère. Chaque institution, malgré des stratégies en apparence opposées, finit par neutraliser le statut d'agent vivant de l'objet pour le transformer en un artefact silencieux, soumis au regard distant et naturaliste du visiteur. Ce diagnostic, loin d'être isolé, rejoint et prolonge les critiques formulées par plusieurs chercheurs qui ont déjà souligné les limites des modèles d'exposition « thérapeutique », « esthétique » ou du « dispositif-autel » (Harris, 2012; Tythacott et Bellini, 2020; Clark, 2016). Cependant, là où notre analyse se propose d'apporter une contribution, c'est en dépassant le simple

constat de l'échec pour en disséquer le mécanisme. En mobilisant notre cadre conceptuel, nous avons pu démontrer que ces écueils ne sont pas de simples erreurs de contextualisation, mais la conséquence inévitable du choc ontologique que subit un signe indiciel et allographique lorsqu'il est traité comme une pure image autographique. Cette conclusion pourrait sembler sévère si elle ne tenait pas compte de la parole des praticiens eux-mêmes. L'analyse de la table ronde des conservateurs (2021) a en effet révélé un décalage frappant entre un discours progressiste, conscient des enjeux décoloniaux et désireux d'innover, et les résultats que nous avons observés dans les galeries. Ce « bon-vouloir » indéniable, cette volonté de mieux faire, se heurte à une réalité plus forte. Le problème n'est donc pas individuel, mais bien structurel. Comme l'a montré notre cadre théorique, le musée est une institution fondamentalement naturaliste, héritière d'un grand partage qui sépare les objets inertes des sujets pensants et qui est, par essence, incapable de percevoir un agent analogiste pour ce qu'il est. De plus, il est de plus en plus inscrit dans la logique de la Société du Spectacle, incité à produire des expériences esthétiques et consommables plutôt que des rencontres critiques. Pris dans cet étau, le musée agit comme une prison paradigmatique qui contraint même les acteurs les mieux intentionnés à reproduire, souvent malgré eux, les gestes de la dépossession qu'ils cherchent à déconstruire.

Le diagnostic de cette dépossession structurelle ne doit cependant pas mener à une impasse, mais plutôt à l'élaboration de ce que nous avons nommé, dès l'introduction, une éthique commissariale de l'agentivité. Cette éthique, nourrie par l'analogie avec l'art performance, propose de substituer au paradigme de la possession matérielle celui de la restitution des processus. Elle impose d'abord une reconnaissance du statut allographique de l'objet, où la présentation du script rituel — le *sādhana* — devient une exigence fondamentale pour rendre à l'image sa fonction d'instrument en attente d'activation, plutôt que de la figer dans une unicité autographique trompeuse. Cette posture éthique exige également de restaurer la dimension indicielle de l'œuvre par une politique de la trace sensorielle et de la polyphonie narrative. En intégrant les voix des praticiens et les témoignages de la diaspora, le commissaire renonce à son monopole interprétatif pour permettre à l'objet de redevenir un nœud actif de relations, ancré dans un vécu haptique plutôt que dans une contemplation distante.

Cependant, la force d'un tel diagnostic doit aussi être tempérée par la reconnaissance des limites de notre propre démarche. L'utilisation d'un cadre théorique large, mobilisant les grandes ontologies de Descola ou les catégories de Goodman et Peirce, implique nécessairement une part de généralisation. Chaque institution que nous avons étudiée possède une histoire, des contraintes et une culture qui lui

sont propres; le contexte du Smithsonian n'est pas celui du Guimet, qui diffère encore de celui du Humboldt Forum. Notre but n'a jamais été d'aplatir ces spécificités sous un modèle unificateur, mais plutôt de révéler une logique structurelle sous-jacente qui les traverse toutes, malgré leurs différences. Ces outils conceptuels doivent donc être vus pour ce qu'ils sont : des lentilles qui permettent de mettre en lumière une tension paradigmatique, et non des étiquettes définitives qui figeraient la complexité du réel. La limite la plus importante à souligner concerne sans doute l'analogie avec l'art performance, qui a servi de fil conducteur à cette recherche. Elle fut le déclencheur, la boîte à outils conceptuelle qui m'a permis de sortir de l'impasse et de penser l'objet sacré en dehors des catégories traditionnelles de l'histoire de l'art. Il serait toutefois une erreur de voir dans cette comparaison une affirmation d'identité. L'art performance, même dans sa critique la plus radicale de l'objet, demeure une construction issue du monde naturaliste occidental. Il est une interrogation sur l'art menée de l'intérieur de ce même paradigme. Le *sku rten*, à l'inverse, est la manifestation d'une ontologie analogiste qui ne s'est jamais posé ces questions dans les mêmes termes, car pour elle, l'agentivité de la figuration n'a jamais fait débat. Il ne s'agit donc pas d'une identité, mais d'une affinité : une affinité profonde dans leur logique processuelle, dans leur nature allographique, et dans leur résistance commune à être réduits à un simple objet. L'art performance a servi ici de pont conceptuel, un moyen de suggérer une autre manière d'être de l'objet, mais il ne saurait en être la traduction parfaite. Si cette tension ne peut être résolue de l'intérieur, et si les solutions proposées par les commissaires restent contraintes par la structure même du musée, alors qui détient la clé? La conclusion la plus importante de ce travail est donc d'ordre éthique : les véritables pistes d'avenir, si elles existent, ne doivent pas être formulées par moi, ni par d'autres chercheurs occidentaux. Notre rôle, tel que je le conçois, est d'utiliser les outils critiques à notre disposition – ceux de la philosophie, de l'anthropologie et de la théorie de l'art – pour déconstruire les mécanismes de la dépossession. Il s'agit de défricher le terrain, de mettre en lumière les angles morts d'un discours institutionnel dominant afin de créer un espace où d'autres voix peuvent se faire entendre. Cette position rejoint les revendications de nombreux praticiens et chercheurs qui plaident pour la restitution complète de l'agentivité narrative, spirituelle et politique aux communautés d'origine (Jérôme, 2014; Kelsang, 2017). Toutefois, cet appel à l'agentivité communautaire resterait purement théorique s'il ne se heurtait pas à la dure réalité des obstacles. L'ironie tragique est que ce patrimoine, bien qu'appartenant spirituellement et culturellement aux communautés himalayennes, ne leur appartient plus d'un point de vue légal. La mainmise des grandes institutions et, surtout, des collectionneurs privés qui les alimentent, constitue un mur juridique et financier qui rend toute discussion sur la restitution ou le co-commissariat extraordinairement complexe. Cette contrainte systémique trouve un écho, à une échelle bien plus modeste, dans les limites mêmes de

cette recherche. Le manque de moyens financiers a restreint la possibilité d'effectuer plus de visites de terrain, et l'absence d'entrevues formelles avec les commissaires de chaque exposition nous a limité à une analyse de leurs discours publics et de leurs réalisations, sans pouvoir sonder plus profondément leurs intentions et les contraintes auxquelles ils font face. Ces limites matérielles rappellent que toute recherche est, elle aussi, soumise à des conditions qui modèlent son envergure et sa portée.

Au terme de ce parcours, alors que je discutais de cette recherche avec une amie artiste de la performance et metteuse en scène, je lui confiais mon sentiment d'impasse, cette idée que le musée idéal était une utopie et que ma critique menait à une aporie. C'est elle qui, en m'écoutant, a évoqué un autre modèle, un espace que je connaissais mal : le centre d'interprétation du patrimoine. Elle m'a décrit un type d'institution qui, précisément, ne dépend pas d'une collection constituée. Son objectif n'est pas de montrer des objets, mais de mettre en valeur et de faciliter la compréhension d'un patrimoine singulier – un lieu, une mémoire, un savoir-faire – impossible à réunir physiquement. Pour y parvenir, il ne recourt pas à l'exposition d'artefacts, mais de préférence aux émotions et à l'expérience directe du visiteur. Cette conversation a agi comme une révélation. Ce modèle, en déplaçant le centre de gravité de la collection vers la médiation, offre une sortie potentielle de la prison paradigmatique que nous avons décrite. Un centre d'interprétation du bouddhisme himalayen n'aurait pas besoin de posséder un seul *sku rten*. Il pourrait, à travers des dispositifs immersifs, des documents, des témoignages et des reconstructions virtuelles, se concentrer sur la restitution de l'essentiel : le monde analogiste qui rend l'objet vivant. Il pourrait faire entendre les chants réels, montrer les rituels en action, expliquer la doctrine et transmettre le sens de la pratique, sans jamais commettre l'acte de possession qui est à la racine de la dépossession ontologique. Cette piste suggère que la réponse ne se trouve peut-être pas dans une réforme du musée, mais dans son dépassement. Et si la manière la plus respectueuse de rendre hommage à ces agents sacrés n'était pas de mieux les exposer, mais d'apprendre, enfin, à se passer de leurs corps (*sku*) pour ne plus se concentrer que sur la transmission de leur esprit – c'est-à-dire l'ensemble des rituels, des savoirs et des relations qui leur donnaient vie ?

## BIBLIOGRAPHIE

Académie Française. (n.d.). Art. Dans *Dictionnaire de l'Académie Française*. Consulté le 15 novembre 2022, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2681>

Barragán, Paco (2014). The Arts Curator as Storyteller and Curating as a Sophisticated Communication Process: the Curatorial Communication Process (CCP) Diagram. *ARTPULSE*, 5, 19, p. 20

Bellini, Chiara. (2019). Metal Statues from the 'Phags pa's Patronage: A Reassessment of the Historical and Material Evidence. Éditions Serindia Publications, p. 242–257

Benjamin, Walter (2000). *Oeuvres*. Éditions Gallimard.

Bentor, Yael. (1996). *Consecration of Images and Stūpas in Indo-Tibetan Tantric Buddhism*. Éditions Brill.

Béguin, Gilles (1997). *L'art indien*. Éditions Flammarion, 80 p.

Bloom, Phillip E. (2016). Ghosts in the Mists: The Visual and the Visualized in Chinese Buddhist Art, ca. 1178. *The Art Bulletin*, 98(3), p. 297-320

Beer, Robert (2003). *Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Éditions Serindia Publications, 368 p.

Berzin, Alexander (1997). *Introduction to Kalachakra Initiation*. Éditions Snow Lion, 289 p.

Clark, Imogen. (2016). Exhibiting the Exotic, Simulating the Sacred: Tibetan Shrines at British and American Museums. *Atelier d'anthropologie*, 43, 26 p.

Cohn, Bernard (2015). The transformation of Objects into Artefacts, Antiquities and Art in 19<sup>th</sup>-Century India. Dans *No Touching, no Spitting, no Praying* (24 p.). Éditions Routledge

Coomaraswamy, Ananda K. (1994). La transformation de la nature en art, les théories de l'art en Inde, en Chine et dans l'Europe médiévale: l'iconographie, la représentation idéale, la perspective et les relations dans l'espace. Éditions L'Âge d'Homme-Delphica, 216 p.

Cüppers, Christoph, et al. (2012). *The Technique of Tibetan Thangka Painting: A Text from the Library of the 6th Shamarpa*. Éditions Vajra Publications.

Dachille, Rae E. (2022). *Searching for the Body. A Contemporary Perspective on Tibetan Buddhist Tantra*. Éditions Columbia University Press, 320 p.

Dayab Rinpoche (1995). *Buddhist Symbols in Tibetan Culture*. Éditions Wisdom Publications, 160 p.

Dalai Lama XVI et Hopkins (1987). *Deity Yoga: In Action and Performance Tantra*. Éditions Snow Lion, 276 p.

Dalton, Jacob P. (2005). A Crisis of Doxography: How Tibetans Organized Tantra During the 8th-12th Centuries. *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, 28, 1, pp. 115-181.

Dalton, Jacob P. (2011). *Taming of the Demons: Violence and Liberation in Tibetan Buddhism*. New Haven: Yale University Press, 328 p.

Das, Lama Surya (1970). *A Tibetan-English Dictionary (with Sanskrit Synonyms)*. Éditions Motilal Banarsidass, 1398 p.

Davidson, Ronald M. (2005). *Tibetan Renaissance: Tantric Buddhism in the Rebirth of Tibetan Culture*. New York: Columbia University Press, 596 p.

Debord, Guy (1967). *La Société du spectacle*. Éditions Buchet-Chastel, 129 p.

Debreczeny, Karl (2012). *The Black Hat Eccentric: Artistic Visions of the Tenth Karmapa*. Rubin Museum of Art, 320 p.

Descola, Philippe (2021). *Les Formes du visible*. Éditions Seuil, 848 p.

Descola, Philippe (2013). *L'anthropologie de la nature : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 29 mars 2001*. Éditions Collège de France, 36 p.

Descola, Philippe (2006). La fabrique des images. *Anthropologie et Sociétés*, 30, 3, p. 167-182

Descola, Philippe (2005). *Par delà nature et culture*. Éditions Gallimard, 640 p.

De Jong, Jan Willem (1974). A Brief History of Buddhist Studies in Europe and America. *The Eastern Buddhist*. 7, (1), p. 55-106

Di Wu. (1988). *"Tibetan Images". An Impression of Tibetan Buddhist and Philosophy in Painting and Drawing* (Publication No. 11750) [Mémoire, New South Wales Institute of the Arts]. UNSW Library. <https://doi.org/10.26190/unsworks/11750>

Didi-Huberman, Georges (2008). *La peinture incarnée*. Éditions de Minuit, 172 p.

Dimitrova, Diana. (2020). *Rethinking the Body in South Asian Traditions*. Éditions Routledge. 138 p.

Douglas, Nik (1971). *Tantra Yoga*. Éditions Munshiram Manoharlal, 125 p.

Dorje, Gyurme. (2001). *An Encyclopaedic Study of Mysticism*. Éditions Munshiram Manoharlal Publishers

Duteil, Jean-Pierre (2009). *La Chine, de 1949 à nos jours* [Fiche de lecture]. Clio.  
[https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/pdf/pdf\\_la\\_chine\\_de\\_1949\\_a\\_nos\\_jours.pdf](https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/pdf/pdf_la_chine_de_1949_a_nos_jours.pdf)

Elford, Christopher. (2008). *Sit Like a Bell: Sound and the Body in Tibetan Buddhism* (Publication No. 59) [Projet de recherche, Northwestern University]. Independent Study Project (ISP).  
[https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/59](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/59)

Elschinger, Vincent (2008). La philosophie religieuse des théoriciens bouddhistes de la connaissance. *Annuaire de l'EPHE*, 115, p. 67-72

Ethridge, Lindsay L. (2014). *The Subtle Body in the Esoteric Buddhist Art of the Himalayas: Practice and Representation* (Publication No. 9949334490702959) [Mémoire, University of Georgia]. Esploro.  
<https://esploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/9949334490702959>

Faure, Bernard (1998). The Buddhist Icon and the Modern Gaze, *Critical Inquiry*, 24, 3, p. 768-813

Formaggio, Dino (1962). *L'idea di artisticità*. Éditions Ceschins

Gethin, Rupert. (1998). *The Foundations of Buddhism*. Éditions Oxford University Press

Gell, Alfred (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Éditions Clarendon Press, 296 p.

Gyatso, Janet. (1986). Image as Presence: The Place of Art in Tibetan Religious Thinking. Dans *Catalogue of The Newark Museum*. Éditions Newark Museum, p. 170-181

Gyatso, Janet. (1987). Down with the Demoness: Reflections on a Feminine Ground in Tibet. Dans *The Tibet Journal*, 12(4), p. 38-53.

Harris, Clare E. (2012). *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet*, Éditions University of Chicago Press, 314 p.

Harvey, Peter. (2013). *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices* (2nd ed.). Éditions Cambridge University Press.

Hébert, Louis (2011). Opération de transformation dans l'iconographie du bouddhisme tibétain. *Protée*, 39(2), p. 81-94

Heinich, Nathalie. (2014). *Le Paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Éditions Gallimard, 373 p.

Heller, Amy. (avril-mai 2022). *The Arts of Tibet and the Himalayas*. Séminaire Tung Lin Kok Yuen, Hong Kong, Chine

Tethong, Kasur Tenzin N. (2 juin 2005). *The Art and Politics of Tibet*. Conférence, Asian Art Museum San Francisco, États-Unis

Heller, Amy (1999,2006). *Tibetan Art: Tracing the Development of Spiritual Ideas and Art in Tibet 600-2000 A.D.* Éditions Acc Us Distribution Book Title, 240 p.

Huntington, Bangdel et Thurman (2003). *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*. Éditions Serindia Pubns, 560 p.

Huntington, John C. (1968). *The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting*, Éditions University of California, 410 p.

Huntington, Susan L. (1990). Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism. *Art Journal*, 49(4), p. 401-408

Irénées. (2006). *L'invasion chinoise au Tibet, 1949- 2006: revendications identitaires et enjeux culturels*. [Fiche de lecture/synthèse]. Ressource en ligne pour la paix. [https://www.irenees.net/bdf\\_fiche-analyse-646\\_fr.html](https://www.irenees.net/bdf_fiche-analyse-646_fr.html)

Jackson, David. (1996). *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Traditions*. *Beiträge zur Kultur-und Geistesgeschichte Asiens*, 15, 450 p.

Jackson, David (2010). *The Nepalese Legacy in Tibetan Painting*. Éditions Rubin Museum of Art, 239 p.

Jackson, David (2016). *A Revolutionary Artist of Tibet: Khyentse Chenmo of Gonkar*. Éditions Rubin Museum of Art, 362 p.

Jackson et Jackson (1988). *Tibetan Thangka Painting:Methods & Materials*. Éditions Shambhala, 186 p.

Jérôme, Laurent (2014). Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 15 p.

Jérôme, Laurent (2014). Représentations de soi et décolonisation dans les musées Quelles voix pour les objets de l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXIe siècle* (Québec)? *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 22 p.

Jie-la, Wu (2002). *Tibetan Thangka*. Éditions China Intercontinental Press.

Kalantari, Christiane (2017). The Art of Khorchag and Khartse in the Fabric of Western Himalayan Buddhist Art (10th–14th Centuries). Dans *Interaction in the Himalayas and Central Asia*, p. 191-226

Karp, Ivan (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Éditions Smithsonian Books, 480 p.

Kelényi, Béla (2016). From the Michelangelo of Lhasa to the Problem of Tibetan Identity. *Ethnologia Polona*, 37, p. 83-100

Khetsun Sangpo Rinpoche (2000). *Tantric Practice in Nying-ma*. Éditions Snow Lion, 240 p.

Kinnard, Jacob N (1999). *Imaging Wisdom: Seeing and Knowing in the Art of Indian Buddhism*. Éditions Routledge, 238 p.

Konchog Lhadrepa et Davis (2017). *The Art of Awakening: A User Guide to Tibetan Buddhist Art and Practice*. Éditions Shambhala Publications, 464 p.

Koroleva, Tatiana A. (2014). *(Un)Disciplined Bodies: Ascetic Transformation in Performance Art* (Publication No. 979034) [Thèse, Université Concordia]. Spectrum.  
<https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/979034/>

Kossak et Singer (2013). *Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet*. Édition Metropolitan Museum of Art, 240 p.

Krishan et Tadikonda (1996). *The Buddha Image: Its Origin and Development*. Éditions Bharatiya Vidya Bhavan, 247 p.

Lacombe, Oliver (2014). *L'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique en France : vers une compréhension intentionnelle des faits artistiques* (Publication No. 6340) [Mémoire, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/6340>

Lancaster, Clay. (1952). Keys to the understanding of Indian and Chinese Painting: The "Six Limbs" of Yasodhara and the "Six Principles" of Hsieh Ho. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [Oriental Art and Aesthetics], 11(2), p. 95-104

Landraw et Weber (1993). *Images of Enlightenment: Tibetan Art in Practice*. Éditions Snow Lion Publications, 272 p.

Lauf, Detlef I. (1976). *Tibetan Sacred Art: The Heritage of Tantra*. Éditions Shambhala, 228 p.

Lessing et Wayman (2008). *Introduction to the Buddhist Tantric Systems*. Éditions Motilal Banarsidass Pub, 382 p.

Linrothe, Robert N. (1999). *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*. UK: Serindia Publications, 354 p.

- Linrothe et Watt (2004). *Demonic Divine: Himalayan Art and Beyond*. Éditions Serindia Publications, 321 p.
- Linrothe, Rob (1993). Inquiries into the Origin of the Buddha Image: A Review. *East and West*, 43(1/4), p. 241-256
- Lo Bue, Ernesto (2007). Art and Architecture in Ladakh. Dans *Brill's Tibetan Studies Library*, vol. 35, 438 p.
- Lo Bue, Erberto. (2008). Aesthetics and Art in Tibet. Dans *The Buddhist Heritage*. Éditions The Institute of Buddhist Studies, p. 687-705
- Lopez Jr., Donald S. (1998). *Prisoners of Shangri-La: Tibetan Buddhism and the West*. Éditions University of Chicago Press.
- Martin, Emma (2012). Charles Bell's Collection of 'Curios': Acquisitions and Encounters during a Himalayan Journey. *Narrating Objects, Collecting Stories: Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*. Éditions Routledge, p. 167-183
- Martin, Emma (2017). Collecting Tibet: Dreams & Realities. *Journal of Museum Ethnography*. vol. 30, p. 59-78
- Martin, Emma (2019). Tibetan Materiality versus British 'Ornamentalism': Diplomacy, Objects and Resistance in the Imperial Archive. *Objects and Frontiers in Modern Asia: Between the Mekong and the Indus*. Éditions Routledge, p. 68-89
- Mcmaster, Gerald (1999). *Reservation X: The Power of Place in Aboriginal Contemporary Art*. Éditions University of Washington Press, 168 p.
- Mcmaster, Gerald (2008). Museums and the Native Voice. Dans *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*. Éditions Wiley-Blackwell, p 70-79
- Meno, Michelle E. (2014). *The Transformation of Tibetan Artists' Identities from 1959-Present Day* (Publication No. 368) [Mémoire, Cleveland State University]. ETD Archive. <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/368>
- Meulenbeld, Ben (2001). *Le symbolisme du bouddhisme dans les thangkas tibétaines. Peintures népalaises modernes de thangkas tibétaines*. Éditions Blinkey Kok Publications BV, 100 p.
- Minabahadura Sakya (2000). *Sacred Art of Nepal: Nepalese Paubha Paintings: Past and Present*. Éditions Handicraft Association of Nepal, 162 p.
- Morgan, David (2012). *The Embodied Eye: Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*. Éditions University of California, 280 p.

Padoux, André (2008). Geoffrey Samuel, *The Origins of Yoga and Tantra. Indic Religions to the Thirteenth Century*. Cambridge University Press, 422 p.

Padoux, André. (2011). *Tantra*. Éditions Fayard.

Pal et Heller (2003). *Himalayas: An Aesthetic Adventure*. Éditions University of California, 308 p.

Peirce, Charles S. (2017). *Écrits sur le signe*. Éditions Points, 335 p.

Peng, Jia (2013). *An Exploration of Tibetan Tantric Buddhism and its Art: a Potential Resource for Contemporary Spiritual and Art Practice* (Publication No. 1417088) [Thèse, University College London]. UCL Discovery. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1417088>

Powers, John (2007). *Introduction to Tibetan Buddhism*. Éditions Snow Lion, 592 p.

Pruyser, Paul W. (1976). Lessons from Art Theory for the Psychology of Religion. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 15, p. 1-14

Pouivet, Roger (2006). *Le réalisme esthétique*. Éditions Presses Universitaires de France, 128 p.

Proux, Daniel (2010). Art visuel, imagination et spiritualité : pour une topographie spirituelle guidée par l'imagination. *Théologiques*, 18(2), p. 143-162

Reedy, Chandra L. (1991). The Opening of Consecrated Tibetan Bronzes. *Journal of the American Institute for Conservation (JAIC)*, 30(1), p. 13-34

Régimbeau, Gérard (2013). Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs. *Hermès*, 66, p. 58-65

Rhie et Thurman (1991) *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*. Royal Academy of Arts, London, Asian Art Museum of San Francisco and Tibet House, New York, 488 p.

Ryan, Mary R. (2016). *The Iconography of Tibetan Contemporary Art: Deconstruction, Reconstruction and Iconoclasm* (Publication No. 23749) [Thèse, University of Tasmania]. University of Tasmania Student Repository. <https://eprints.utas.edu.au/23749/>

Samuel, Geoffrey (1993). *Civilized Shamans: Buddhism in Tibetan Societies*. Éditions Smithsonian Institution Press.

Samuel, Geoffrey (2012). *Introducing Tibetan Buddhism*. Éditions Routledge.

Schaik, Sam Van (2011). *Tibet: A History*. New Haven and London: Yale University Press, 352 p.

Scott et Sims (2022). Transformation of Buddhist Mandalas into a Virtual Reality Installation. *Leonardo*, 55, 3, <https://direct.mit.edu/leon/article/55/3/219/106884/Transformation-of-Buddhist-Mandalas-into-a-Virtual>

Shaftel, Ann (1986). Notes on the Technique of Tibetan Thangkas. *Journal of the American Institute for Conservation*, 25 (2), p. 97-103

Shaftel, Ann. (septembre 2008). *The Continuously Evolving Form of Thangka*. Conférence ICOM-CC 15th Triennial, New Delhi, India

Snellgrove, David (2003). *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists & Their Tibetan Successors*. Éditions Shambhala, 656 p.

Snook, Kathryn (2009). *The Mandalas of Tibetan Buddhism and Western Psychotherapy* (Publication No. 79691688) [Mémoire, Concordia University]. Library and Archive Canada. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/796916888>

Panchen, Soam Dragma (1996). *Overview of Buddhist Tantra*. Éditions Library of Tibetan Works and Archives, 159 p.

Tsemo, Sonam (2012). *The Yogini's Eye: Comprehensive Introduction to Buddhist Tantra. Volume 1: Systemization and Interpretation*. Éditions Xlibris, 592 p.

Ngulphu, Sonam Tsering (2009). Rab gnas: Shift in Religious and Soteriological Significance in Tibetan Tradition. *The Tibet Journal*, 34(2), p. 35-51.

Sullivan, Bruce M. (2015). *Sacred Objects in Secular Spaces. Exhibiting Asian Religions in Museum*. Éditions Bloomsbury Academic, 216 p.

Swearer, Donald K. (2004). *Becoming the Buddha: The Ritual of Image Consecration in Thailand*. Princeton University Press, 352 p.

Tanaka, Kimiaki (2018). *An Illustrated History of the Mandala: From its Genesis to the Kalacakratantra*. Éditions Wisdom Publications, 368 p.

Tanaka, Kimiaki (1996). The Usefulness of Buddhist Iconography in Analyzing Style in Tibetan Art. *Tibet Journal*, 21(2), p. 6-9

Thomas, Katia (2022). *Le musée de l'institut de tibétologie à Gangtok (Sikkim, Inde), vers de nouvelles perspectives pour le patrimoine himalayen?* [Billet de communication, document non publié]. Université Sorbonne, École Doctorale Histoire de l'Art et Archéologie. <https://124revue.hypotheses.org/tag/collection-himalayenne>

Tisseghem, Anahi A. (2020). *When Masters Become Deities: Line Drawings in a Buddhist Ritual Manual from Nepal* (Publication No. 2630955) [Mémoire, Leiden University]. Leiden University Student Repository. <https://hdl.handle.net/1887/85544>

Toffin, Gérard (2009). Exposer/voir. L'image divine dans la religion et l'art néwar (Himalaya). *L'Homme*, 189, 1, p. 139-164

Tokarska-Bakir, Joanna (2000). Naive Sensualism, *Docta Ignorantia*. Tibetan Liberation through the Senses. *Numen*, 47(1), p. 69-112

Tourangeau, Sylvie (2018). Le 7<sup>e</sup> sens. Éditions SAGAMIE, 392 p.

Travers, Alice (2009). Chronologie de l'histoire du Tibet. *Outre-terre*, 21(1), p. 109-128

Troughton, Thomas (2008). *Tibetan Mind Training: Tradition and Genre* (Publication No. 810525045) [Mémoire, Université McGill]. Library and Archives Canada. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/810525045>

Tsering Shakya. (1999). *The Dragon in the Land of Snows: A History of Modern Tibet Since 1947*. Éditions Columbia University Press.

Tucci, Giuseppe (1961). *The Theory and Practice of the Mandala*. Éditions Rider & Co.

Tucci, Giuseppe (1999). *Tibetan Painted Scrolls*. Éditions SDI Publications.

Kelsang, Thupten (2017). Object Lessons from Tibet & the Himalayas. *HIMALAYA*, 37(2), 3 p.

Tythacott et Bellini (2020). Deity and Display: Meaning, Transformations, and Exhibitions of Tibetan Buddhist Objects. *Religions*, 11(106), 25 p.

Urban, Hugh B. (2003). *Tantra: Sex, Secrecy, Politics, and Power in the Study of Religion*. University of California Press, 390 p.

Uzel, Jean-Philippe. (2001). L'impermanence de l'oeuvre d'art. *Religiologiques*, 23, p. 171-191.

Vallos, Fabien (2019). Sur le concept d'*aura*. *Infra-mince*, 13, 11 p.

Vessantara (2013). *Guide to the Deities of the Tantra*. Éditions Windhorse Publications, 192 p.

Vessantara (1993). *Meeting the Buddhas: A Guide to Buddhas, Bodhisattvas, and Tantric Deities*. Éditions Windhorse Publications, 356 p.

- Walk, Richard D. (1977). La perception de l'image : une intégration empirique. *Bulletin de psychologie*, 30, 329, p. 737-738
- Watt, Jeff (2012). A Preliminary Survey of the Art and Iconography of Ling Gesar. *From the Treasury of Tibetan Pictorial Art: Painted Scrolls of the Life of Gesar*, p. 174-197
- Wein, Laura (2016). Translating the Tibetan Buddhist "Thangka". *The Tibet Journal*, 41(1), p. 9-64
- Wheeler, J. Talboys (1874). The History of India from the Earliest Ages. Éditions N. Trübner & co., 536 p.
- White, David Gordon (2000). Tantra in Practice. Princeton University Press, 664 p.
- Wittgenstein, Ludwig (2005). Recherches philosophiques. Éditions Gallimard, 367 p.
- Williams, Paul (2008). Mahayana Buddhism: The Doctrinal Foundations. The Library of Religious Beliefs and Practices, 444 p.
- Paul et Tribes (2000). Buddhist Thought. A Complete Introduction to the Indian Tradition Éditions Routledge, 288 p.
- Weatherhead East Asian Institute. (2021, 21 mai). *Presenting Tibet: A Curators' Roundtable Discussion*. Conférence [Vidéo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=GM\\_EibzSA3A](https://www.youtube.com/watch?v=GM_EibzSA3A)
- Woodroffee, John (1978) Shakti and Shakta. Dover Publications, 762 p.
- Yangönpa, Gyalwa (2017). Secret Map of the Body, Visions of the Human Energy Structure. Éditions Shang Shung, 502 p.
- Yongey Mingyour Rinpotché. (2016). De la confusion à la clarté : Guide des pratiques du bouddhisme tibétain. Éditions Fayard, 592 p.
- Zaya, Desi (1989). A History of Tibetan Painting. Éditions Commercial Press.