

@

Pierre ROUSSEAU

L'ART DU TIBET

L'art du Tibet

à partir de :

L'ART DU TIBET

La peinture. L'architecture

par Pierre ROUSSEAU (1889-1939)

Pierre Rousseau, médecin, peintre, compositeur, est surtout connu dans le domaine musical, sous le pseudonyme de Pierre Vellones.

Revue des Arts Asiatiques, Vol. 4, No. 1 (mars 1927), pp. 21-39, et Vol. 4, No. 2 (juin 1927), pp. 83-97.

Plus encore que les planches sur l'architecture, les planches sur la peinture peuvent être de qualité incertaine. On a choisi alors de rechercher sur le site [art.rmn](http://art.rmn.fr) (Réunion des Musées Nationaux) les reproductions contemporaines des mêmes peintures. Deux ont été trouvées et ont remplacé les anciennes, même si la planche devient alors partie couleurs/partie noir et blanc.

Édition en format texte par
Pierre Palpant

www.chineancienne.fr
octobre 2017

TABLE DES MATIÈRES

Les peintures. Les peintures fixes, murales — Les peintures mobiles, oriflammes et bannières.

Exécution — Sujets représentés — Époque — Traits principaux
— Compositions — Influences —

L'architecture.

Caractères généraux — L'architecture civile — L'architecture religieuse — Le Potala.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Peintures.

[Planche VI](#) : 1. Vajradhara et Grands sorciers. — 2. Târâ aux mille têtes. — 3. Subhûti (abbé) et ses réincarnations antérieures en nagas. — 4. Le gardien du Nord, Kubera, forme de Vaïçravana .

[Planche VII](#) : 1. La descente du ciel. — 2. Le roi Sroń-bçan-gram-po. — 3. Le Mahâkâla blanc. — 4. Le dalaï-lama Myag-dbang.

Planche VIII : 1. [Le moine Bsod-nams \(Dinnaga\)](#) (1439 à 1505). — 2. [Amitabha, dans le ciel Sukhâvatî](#).

Architecture.

[Planche XVII](#) : 1. Temple de Chontain. — 2. Autre temple. — 3. Temple de Conkaling. — 4. Autre temple. — 5. Terrasse autour de la salle hypostyle. — 6. Vue intérieure du temple de Conkaling. Salle hypostyle.

[Planche XVIII](#) : Le Potala : 1. Escalier monumental. — 2. Petit temple intérieur. — 3. Vue générale.

[Planche XIX](#) : 1. Village dans la vallée du Yalong. — 2. Maison de riche paysan. — 3. Un dzong. 4. Un village. — 5. Lha-sa et le Potala. — 6. Lha-sa, la "Cathédrale".

[Plan de temple tibétain](#).

LES PEINTURES ¹

@

p.21 L'art tibétain, qui s'est révélé à nous depuis quelques années, a été fort peu étudié au point de vue artistique pur. Les nombreux travaux qu'il a inspirés étant surtout d'ordre iconographique, il nous a paru intéressant d'en fixer ici les caractères, d'en montrer les qualités et les défauts, et d'étudier quelles en sont les origines. Notre article portera sur la peinture. Malheureusement, nous manquons de points de comparaison, car le Tibet conserve pieusement et jalousement dans les lamaseries une multitude de trésors qui ne seront peut-être jamais connus. Nous ne pouvons donc étudier cet art que par les rares objets anciens qui ont passé les frontières de ce pays inaccessible. Malgré tout, les musées d'Europe : Musée Guimet (collection Jacques Bacot), Musées de Petrograd, de Londres, de Berlin, le Musée de Chicago et quelques collectionneurs particuliers en possèdent de riches exemplaires. Il a fallu pour cela le pillage de quelques lamaseries et la ruine de riches familles tibétaines, depuis les guerres récentes (expédition Younghusband en 1904, occupation chinoise de 1909 à 1911). D'autres objets d'art sont le fruit des audacieux voyages de quelques explorateurs modernes, qui les ont achetés à des soldats chinois, ou reçus de la main de quelque bienveillant lama. Malheureusement aussi, des actes de vandalisme de gouverneurs chinois impies en ont détruit beaucoup.

Il est encore impossible d'avoir une idée précise sur la date des œuvres d'art du Tibet et moins encore sur la localisation des styles dans telle ou telle province, quoique certains auteurs distinguent un style du S.-O. et un style du N.-E. Les raisons de notre ignorance à cet égard sont nombreuses : d'une part ces œuvres ne portent aucune signature, aucune date, d'autre part ce sont des œuvres essentiellement religieuses, exception faite des objets profanes souvent très artistiques. Il y a donc dans la peinture en particulier une absence

¹ Voir planches I, II et III.

L'art du Tibet

complète de documents qui nous empêche de suivre l'art du Tibet d'après son histoire. Cependant il y a parfois quelques repères précieux : ce sont les lamas célèbres dont on connaît les dates d'existence, ou quelques rois réincarnés dans une divinité, qui permettent de considérer l'œuvre d'art comme postérieure à eux. Parmi les œuvres que nous possédons en Europe ou ailleurs, il en est peu qui soient antérieures au XIV^e siècle (sculpture) ou au XV^e (peinture). Nous en reparlerons plus loin.

p.22 Quelles sont les causes de cette apparition tardive ? La plus simple de toutes est que le Tibet moderne, comme le dit M. Jacques Bacot, est au même degré de civilisation que nous étions au XV^e siècle. Une autre cause plus importante est que le bouddhisme n'y fut introduit qu'au VII^e siècle après J.-C. et que, pendant deux siècles des luttes violentes avec la religion Bon-po, qui existait avant lui, l'ont empêché de s'épanouir. Avant son apparition, le Tibet était en pleine barbarie. Un tiers de la population était représenté par des nomades pacifiques, un autre par des brigands de grand chemin et des sorciers, tandis que le dernier tiers composait l'armée des princes régnants. Ceux-ci étaient animés de l'esprit de conquête, étendant leur puissance en Turkestan et en Mongolie. En outre ils avaient fort à faire avec la Chine, qui voulait s'emparer de leur pays. Le Tibet connut même des heures de gloire quand, deux fois victorieuses, ses armées infligèrent aux empereurs T'ang de sanglantes défaites près du lac de Koko-noor (dans la deuxième bataille qui eut lieu en 678 l'armée de Kao-tsong (649 à 684) ne se composait pas moins que de 180.000 hommes). L'influence intellectuelle de la Chine a commencé malgré ces luttes à se faire sentir au Tibet au VII^e siècle après J.-C. Le plus grand des empereurs chinois T'ai-Tsong (627 à 649), si bon, si ouvert à la culture intellectuelle et aux idées nouvelles, n'a pas été sans influencer le roi tibétain Sroñ-bçan-sgam-po, et sans ouvrir la voie au bouddhisme. D'ailleurs, après sa conversion, ce monarque eut l'audace de demander à son ennemi l'empereur Jaune sa propre fille en mariage, mais celui-ci, nullement froissé, ne lui donna qu'une princesse apanagée. Sroñ-bçan, insatiable,

L'art du Tibet

demanda encore une autre femme au roi du Népal Amçubarman, fondateur de la dynastie des Thâkouri, qui lui envoya sa pieuse fille. Les deux reines sont considérées comme des formes de Târâ, la Népalaise, Târâ verte et la Chinoise, Târâ blanche, qui toutes deux, sur un trône de lotus, esquissent d'une main féminine le geste de la charité, et tiennent deux fleurs de lotus. Ces deux sœurs jumelles, inséparables sur les peintures, ont le charme langoureux des divinités hindoues, et font penser aux fresques de Bâgh et d'Ajantâ.

Après les quelques conciles qui se sont succédé dans l'Inde septentrionale, et qui ont donné corps au bouddhisme du Nord, nous voyons celui-ci s'étendre vers l'Ouest et gagner le Gandhâra où sa rencontre avec les artistes grecs, ou plutôt gréco-indiens, lui donne un grand épanouissement. Puis des missionnaires indiens, pendant plusieurs siècles, s'infiltrèrent en Asie, en tournant les frontières occidentales du Tibet, se fixent en Asie centrale où leur trace est jalonnée par l'art bouddhique régional, et remontent enfin jusque dans la Chine du Nord porter aux empereurs chinois les saintes doctrines du Mahâyâna.

Il y a deux sortes de peintures tibétaines, les unes fixes, peintures murales, les autres mobiles, oriflammes et bannières.

I. Dans les peintures fixes il faut citer les peintures purement décoratives de quelques maisons riches, et de quelques lamaseries. Les unes sont intérieures et rehaussent les motifs sculpturaux de bois ou de pierre, les chapiteaux de colonnes chargés en rouge et en or. D'autres, pour la décoration extérieure, sont assez spéciales et se présentent souvent sous la forme de frises à la partie haute des murs, presque sous le toit en terrasse. Elles sont de couleurs voyantes, et, dans un récent et audacieux voyage à Lha-sa, M. Montgomery Mac-Govern nous décrit la splendeur du Potala (palais du dalai-lama) avec ses plans en terrasses superposées, et la partie supérieure des bâtiments les plus élevés, d'un rouge resplendissant. Ces frises sont

L'art du Tibet

décorées presque toutes de motifs religieux en série (roue de la loi, svastika) ou de riches motifs floraux.

Les fresques sont d'un intérêt artistique plus grand, et n'ont pu être que très rarement photographiées (nous espérons en publier au chapitre de ce travail ayant trait à l'architecture). Ce sont des peintures très importantes, revêtant les murs de quelques bibliothèques, salles de réception, temples des lamaseries. Elles représentent des divinités de grande taille, souvent même plus grandes que nature, et sont d'une décoration très compliquée, presque trop riche, avec des couleurs vives et beaucoup d'or.

II. Les peintures mobiles sont surtout des bannières. Nous ne dirons qu'un mot, pour mémoire, de certains objets décorés par les artistes tels que les masques de théâtre ou de danse, les immenses trompes dont les pavillons traînent jusque par terre, et les oriflammes qui flottent sur le toit des maisons tibétaines, et dont chaque claquement sous le vent envoie au ciel une prière de la part du maître de la maison. Elles sont peintes, ou bien portent une inscription religieuse, ou bien encore simplement bénies, et, dans les fêtes, comme des drapeaux, on en voit un grand nombre.

Les bannières constituent à elles seules la majeure partie de la peinture tibétaine. Leur intérêt iconographique, leur composition décorative, la finesse de leurs couleurs et de leurs détails méritent que nous nous y arrêtions longuement.

Nous étudierons successivement leurs caractères généraux, leur signification, leur matière, les secrets de leur exécution, leurs sujets, leur composition, pour finir par une analyse artistique de leurs qualités, puis une étude des influences étrangères qu'elles ont subies.

*

Ces bannières ont une forme généralement rectangulaire, leur taille varie beaucoup : les plus petites ayant environ 0,40 m de haut, les plus grandes atteignant parfois jusqu'à 2 mètres. Elles sont présentées à la manière de nos tableaux d'école, tenues par deux baguettes l'une en

L'art du Tibet

haut, l'autre en bas, sur lesquelles elles sont cousues sans franges. Ceci leur donne de la tenue et permet de les rouler, soit pour les conserver dans une bibliothèque, soit pour les transporter. Quelques-unes voyagent beaucoup, emportées par des lamas missionnaires, pour leur servir à propager la foi. On en rencontre souvent, paraît-il, qui en portent en grand nombre, qu'ils consentent parfois à vendre aux curieux.

p.24 L'image peinte n'est pas toute la bannière, car elle est présentée au milieu de soieries de la Chine ou des Indes : soies damassées, brochées, lamées d'or ou de papier de couleur. Ces étoffes d'une seule teinte, ou d'une polychromie discrète, sont réparties parfois avec un goût très sûr en différentes bandes concentriques, mettant bien en valeur la peinture. Très souvent un ou deux rubans rouges ou jaunes aux tons symboliques l'isolent de la marge de soie. Elles sont toujours doublées d'une toile ou d'une cotonnade naturelle, et les coutures latérales sont cachées par une discrète cordelière. Pour les isoler du monde et des regards impies, une toile de soie indienne décorée au pochoir est fixée sur la baguette supérieure, et, librement retombe sur la bannière.

Elles sont placées dans différentes pièces des lamaserias, dans les bibliothèques, les salles de réception et les sanctuaires, alignées côte à côte et souvent en grand nombre, faisant aux statues des Bodhisattvas, devant lesquels fume l'encens et brûlent les lampes à beurre, un fond bariolé, harmonieux et mystique. Au moment des fêtes religieuses, et pendant les cérémonies qui, à Lha-sa, lors de la nouvelle année, durent une vingtaine de jours, elles sortent en grand nombre et sont promenées dans les processions et dressées au milieu des statues sur les autels provisoires que les lamas érigent dans les rues.

*

Quant à leur exécution, aux matières et aux procédés employés pour les peindre, nous supposons qu'avec le respect de la tradition, si ancré dans l'âme tibétaine, les peintures anciennes qui nous intéressent furent exécutées dans les mêmes conditions que les peintures des ateliers modernes des lamaserias. Cette tradition d'ailleurs a été

L'art du Tibet

surtout fixée par des traités bouddhiques de peinture, d'ornementation, d'iconographie et d'iconométrie (çilpaçastras).

Elles sont faites sur une toile assez fine, plus rarement sur une soie ayant subi une préparation qui les rend imputrescibles. Pour les grandes peintures, avec une habileté extrême, les toiles sont cousues d'une façon invisible. Puis la surface à peindre est recouverte d'un mélange de craie et de colle patiemment poli à la corne ¹.

Les couleurs naturelles, seules employées autrefois, étaient surtout de provenance indienne ou chinoise. Le Tibet en fournissait fort peu, mais il devait fabriquer l'or en poudre (ce métal n'y est pas rare) ainsi que le noir. Les couleurs végétales comme l'indigo et le sang-dragon étaient fabriquées dans l'Inde et vendues en petits pains comprimés, le vert de Chine au contraire, provenant d'une espèce de nerprun, poussait en Cochinchine. Les couleurs minérales venaient de la Perse et du Japon, par la voie chinoise ou mongole, et se composaient de réalgar et d'orpiment. Le beau vermillon de Chine ou cinabre, employé dès la plus haute antiquité par les peintres des Pharaons, p.025 était aussi dans la palette de ceux des grands lamas. Il est probable que le blanc mélangé aux autres couleurs (car ces peintures sont des sortes de gouaches) était de la céruse, que déjà les Grecs connaissaient, et dont plus tard Pline et Vitruve ont décrit la fabrication. Ce sont les marchands chinois ou hindous qui apportaient, avec de l'opium, des cotonnades et des soieries, ces couleurs aux Tibétains, en échange de l'or, du borax, des peaux de bêtes et des turquoises.

Seul un lama pouvait peindre ces sujets suivant les règles absolument strictes. Ce devait être un saint homme, dit le Kandjur (encyclopédie lamaïque de plus de cent volumes), réservé dans ses manières, ayant de bonnes mœurs, et très initié aux écritures sacrées. La pieuse image devait être peinte dans un lieu toujours propre (chose bien étonnante au Tibet !). Le peintre était assis par terre et travaillait sur ses genoux, entouré de nombreux élèves. Parmi ceux-ci le grand

¹ [George Roerich, *Tibetan paintings*, 1925.](#)

L'art du Tibet

ancien avait l'honneur de peindre les teintes de fond, son second broyait les couleurs les mélangeant probablement à l'œuf ou au miel, et les autres, fascinés par le pinceau, gardaient un religieux silence. Ce tableau n'évoque-t-il pas la Renaissance italienne et l'atelier d'un Cimabue ou d'un Giotto ? Ici, la moindre faute iconographique étant un péché grave, le travail s'accomplissait avec lenteur. L'attention du maître et des élèves, les prières que récitait à tout moment le peintre, souvent en duo avec un autre lama qui lisait les textes sacrés, tout cet ensemble créait une atmosphère de mysticisme et de piété intenses. M. Roerich a assisté dans une lamaserie à cette coutume traditionnelle, mais il est vraisemblable que le procédé du poncif, exécuté devant lui, est d'un emploi récent. Il consiste en l'application sur la toile d'une plaque de métal, perforée comme un pochoir, que l'on suit dans tous ses contours par un tracé noir ou rouge ; ce procédé enlève évidemment de l'attrait aux peintures modernes, et semble trop industrialiser le travail, ce qui n'a jamais été le défaut des arts jeunes. Pour certaines divinités, ce tracé ne peut se faire que le 15 du mois et sa mise en couleur que le 30 ! L'étalement des teintes se fait comme dans la gouache, la couleur épaisse préparée d'avance, mais cependant il y a d'habiles dégradés, comme ceux par exemple des grosses fleurs du premier plan, où le rose tourne au blanc très pur, ou bien encore des flammes, des nuages et des ciels. Enfin, et c'est là tout le caractère original de ces peintures, de fins traits d'or enluminent à profusion le sujet, décorant les étoffes, formant les traits du visage, traçant le contour des objets figurés et venant leur donner la teinte générale de liaison qui, quoique riche et décorative, n'en est pas moins discrète et intime.

Quelle est la signification des sujets représentés ? C'est toute la religion lamaïque qui s'exteriorise aux yeux des fidèles ; c'est-à-dire le bouddhisme de l'Inde du Nord compliqué des légendes hindoues, du çivaïsme et des éléments tantriques, sur lesquels planent encore les vieilles croyances du ^{p.26} mysticisme Bon-Po. Le canon lamaïque se trouve dans le Kandjur et le Tandjur où, sous l'influence de la nouvelle

L'art du Tibet

doctrine du Mahâyâna (Grand Véhicule) les bodhisattvas, plus agissants et plus compatissants, sont plus près de l'âme humaine. Leur culte au Tibet domine tous ceux des autres dieux.

Ces peintures présentent tous les dieux du panthéon tibétain, mais parmi ceux-ci, les dieux préférés sont beaucoup plus souvent figurés. Rappelons très brièvement qu'au sommet de cet édifice il y a les cinq Dhyâni-Bouddhas, Bouddhas de méditation, puis leurs cinq fils spirituels, les Dhyâni-Bodhisattvas, ensuite les cinq émanations de ceux-ci : les Bouddhas humains (Manusi-Bouddhas), dont le premier est Çâkya-Mouni et le dernier Maitreya, le Bouddha futur. Leurs noms figurant dans plusieurs ouvrages récents, en particulier dans *L'Art tibétain* de M. Hackin ¹, nous ne parlerons que des principaux.

La grande triade, dont la filiation arrive à Çâkya-Mouni, est la plus aimée au Tibet, et l'objet d'un culte tout particulier. C'est d'abord Amitâbha, figuré en rouge sur les peintures, et surtout Avalokiteçvara. Ses multiples représentations montrent son importance, et c'est lui qui s'incarnera dans le dalai-lama. Il est tantôt assis, tantôt debout, ayant soit une tête et quatre bras (style indien), soit onze têtes et huit bras. Sa grande bonté lui fit perdre les 989 autres, car il en avait mille à sa naissance, et ceci dans les circonstances suivantes : voyant un jour combien l'enfer était peuplé, il jura qu'il sauverait les damnés ou qu'il perdrait ses têtes. Après une longue méditation, l'enfer se vida, mais en fort peu de temps se remplit de nouveaux arrivants. Le dieu compatissant fut tellement déçu que ses têtes tombèrent, et chacune d'elles se brisa en mille morceaux, parmi lesquels son père Amitâbha ne put retrouver que les éléments de onze têtes.

Après Avalokiteçvara vient Çâkya-Mouni, dieu incarné, fondateur du bouddhisme. Son histoire si poétique et si profonde a été merveilleusement illustrée par les peintres tibétains, et le Musée Guimet (coll. J. Bacot) en possède de belles œuvres.

¹ *L'Art tibétain*, J. Hackin, préface de J. Bacot.

L'art du Tibet



1.



2.



3.



4.

Planche VI

1. Vajradhara et Grands sorciers (Musée Guimet, Coll. Bacot). [art.rmn](#)
2. Târâ aux mille têtes (Coll. P. Rousseau).
3. Subhûti (abbé) et ses réincarnations antérieures en nagas (Guimet, Coll. Bacot). [Vue couleurs](#).
4. Le gardien du Nord, Kubera, forme de Vaiçravana (Coll. C^{ie} de la Chine et des Indes).

L'art du Tibet



1.



2.



3.



4.

Planche VII

1. — La descente du ciel (Musée Guimet, coll. J. Bacot).
2. — Le roi Sroñ-bçan-gram-po (Coll. W.-J.-G. Van Meurs, Amsterdam).
3. — Le Mahākāla blanc (Coll. Miss Getty).
4. — Le dalaï-lama Myag-dbang (Coll. Pfister). art.rmn

L'art du Tibet

Vajrâpâni, le deuxième bodhisattva, est aussi fréquemment représenté¹ ; tantôt il a une forme charmante de génie familier, assistant du Bouddha : tantôt il revêt un aspect effrayant, brandissant le glaive au milieu de flammes pour protéger les dieux contre les démons. Ce dédoublement aurait pris naissance dans la religion bouddhique du Gandhâra² où, pour M. A. Foucher, son assimilation avec Zeus est indiscutable.

Maitreya est le Bouddha futur, qui doit naître cinq mille ans après le Nirvâṇa de Çâkya-Mouni. Il demeure dans le ciel éblouissant des Tusîtas. Il p.27 est souvent représenté assis à l'européenne et porte sur son diadème un stûpa.

Vajradhara, considéré au Tibet comme le Bouddha suprême, père des Dhyâni-Bouddhas, est représenté sur la pl. VI, fig. 1. Il porte les bijoux, de riches bijoux, de chatoyantes écharpes, et sa peau est bleue.

Mañjuçrî est un grand bodhisattva, symbole de la Sagesse victorieuse de l'Erreur. Quelques auteurs placent son origine en Asie centrale, il est assis soit sur un lotus, soit sur un lion. Il s'apparente à Tson-kha-pa par les mêmes attributs : l'épée et le livre. Sous sa forme tantrique il devient Yamântaka, le plus bizarre de tous les dieux tibétains, ayant seize jambes, trente-quatre bras, brandissant des attributs de sorciers, et une tête de taureau. Il est bleu et enlace sa çakti dans une étreinte effrénée.

Après ces dieux viennent les divinités féminines, qui sont très aimées. Outre les Târâs, verte et blanche, il y a les compagnes des Dhyâni-Bouddhas, aux couleurs symboliques de ceux-ci (parmi elles, on range parfois nos deux charmantes Târâs), la Târâ aux mille têtes dont

¹ *Légende de Vajrapâni.* Lorsque les dieux eurent bu l'Amrta, le breuvage d'immortalité provenant du barattement de l'Océan, il confièrent le reste de la liqueur à Vajrapâni. Mais le démon Kahou, grand seigneur des Éclipses, profitant d'une inattention, la but, et la remplaça par un immonde liquide, dont le exhalaison » pouvaient empoisonner le monde entier. Pour punir Vajrapâni, les dieux le condamnèrent à boire ce liquide ! Immédiatement après ce pauvre dieu, qui était tout doré, devint noir. C'est de là que vint l'origine de sa haine contre le démon, qu'il combat avec fureur sous ses terribles formes tantriques.

² A. Foucher. *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*, tome II, 1^{er} fascicule. Paris, 1918.

L'art du Tibet

nous parlerons plus loin, puis Mâricî (assise sur un porc et ayant trois têtes), Sitâtapatrâparajita, çakti d'Avalokiteçvara, et Çrîdevi, déesse de la fortune, Lhamô ¹ et les déesses des quatre saisons sur leurs animaux familiers.

D'autres divinités sont les dieux protecteurs ou les défenseurs de la loi (Dharmapâlas), Hayagrîva protecteur des chevaux, Yama dieu des morts, ministre des affaires extérieures et intérieures, associé à Yami, sa sœur, qui enlève les vêtements des damnés, ou bien encore les Mahâkâlas, blanc ([pl. VII](#), fig. 3) et noir.

Les Lokapâlas ou gardiens des quatre points cardinaux, celui du Nord Vaiçravaṇa, roi des Yaksas et dieu de la richesse, figurent sur la [pl. VI](#), fig. 4. Il y a encore de nombreux dieux secondaires, les uns d'origine çivaïque comme Brahmâ, Indra et Samvara, puis des grands sorciers (Mahasiddas) dont quelques-uns sont sur la pl. VI, fig. 1.

Enfin une série de saints :

Padmasambhava, premier missionnaire bouddhique, appelé au Tibet par le roi Khri-sroṅg (fin du VIII^e siècle) qui lutta péniblement contre la religion Bon et dont nous avons déjà parlé ².

Milarépa, le grand poète du XI^e siècle, qui était aussi moine et magicien, et dont l'histoire pleine d'intérêt vient d'être publiée par M. J. Bacot ³. Les peintures le représentent en costume ascétique, près d'une grotte, écoutant les bruits de la nature.

¹ *Légende de Lhamô*. En punition des crimes de son époux elle tua son propre fils et but son sang, elle le dépeça entièrement et harnacha sa mule avec cette peau d'enfant. Le roi, furieux de ne pas avoir d'héritier, lui décocha une flèche qui blessa la mule à la croupe. Lhamô changea cette blessure en œil, fouetta sa monture et continua son chemin.

² *Légende de Padmasambhava*. Il fut conçu sur un lotus, miraculeusement surgi au milieu du lac de Danakhosa, aux couleurs d'arc-en-ciel. C'est un rayon de lumière émané d'Amithâba qui fit cette chose inouïe. Il fut adopté par le roi aveugle Indrabadhi d'Udyana, pays des sorciers. Sentant sa vocation, l'enfant erra dans les forêts hantées de dakinis qui, dans la grotte d'Ajnapala, l'initièrent à la magie. Il visita les monastères bouddhiques. Un jour, il eut le pressentiment que le Tibet avait besoin de lui, il y partit et le hasard lui fit rencontrer les envoyés du roi qui venaient le quêrir. Assailli par les démons, il monta au mont Magro où il fit prêter serment de fidélité à tous les dieux qu'il avait convoqués.

³ J. Bacot. *Milarépa*. Éd. Bossard, 1925.

L'art du Tibet

p.28 Tsong-kha-pa, dont nous avons déjà cité l'œuvre, couvert de son bonnet pointu à oreilles, à côté duquel se dressent deux lotus, dont l'un porte le glaive, l'autre le livre.

Il existe encore d'autres divinités, et l'iconographie lamaïque n'est pas chose aisée à assimiler. La difficulté augmente du fait que beaucoup de dieux ont plusieurs manifestations, l'une naturelle, l'autre mystique, une autre tantrique. Dans chacune de celles-ci encore, il y a des variantes, comme un nombre différent de membres, ou la présence d'une çakti que le dieu enlace (manifestation tantrique). La déesse dans certains cas représente l'élément actif, accomplissant les volontés du dieu que l'étreinte lui transmet. Parfois même un dieu est représenté sous les traits d'un être féminin (Avalokiteçvara par exemple).

Les dieux malfaisants ne figurent pas dans les images bouddhiques tibétaines. Ceux qui se présentent sous l'aspect le plus horrible sont des dieux bienfaisants qui, pour effrayer ces démons, se rendent plus monstrueux qu'eux et brandissent au milieu des flammes le gri-grug, le khatvânga et le phur-bu (armes magiques). Parfois, cependant, on voit dans les détails ces diabolins s'enfuir.

Nous voyons l'immense fécondité de la source d'inspiration des peintres tibétains, quoiqu'ils soient bridés dans celle-ci par des lois canoniques sévères. Outre la morphologie du dieu, outre les objets familiers qui le couvrent et l'entourent, il est encore une loi essentielle concernant le coloris. À tel dieu telle couleur, à telle couleur, un symbole.

*

Il est difficile d'apprécier autrement que par l'habitude l'époque de ces peintures : c'est surtout par leurs degrés d'altération, et les couches d'encens et de poussière qui les recouvrent, que l'on peut approximativement les dater. Le sujet, la qualité, le fini de la peinture et son coloris permettent de classer les plus anciennes et les plus belles. Le XV^e et le XVI^e siècles (première moitié) en ont produit, mais

L'art du Tibet

elles sont rares. On croit pouvoir faire remonter à cette époque quelques peintures sur fond noir très recherchées.

La majeure partie des peintures anciennes est du XVI^e au XVIII^e siècle. Celles de la collection Bacot au Musée Guimet, représentant les unes les épisodes de la vie du Bouddha, d'autres la série des abbés, sont remarquables par la fraîcheur de leurs couleurs, la finesse de leurs détails et le luxe de leur composition. Elles proviennent des ateliers sino-tibétains, qui se sont fondés au XVIII^e siècle dans quelques grandes lamaserias. Actuellement, les lamas font toujours des peintures, mais elles sont plus banales. Le poncif y saute aux yeux, quelques-unes mêmes sont grossières, fabriquées pour l'exportation, sur une toile à trame grenue, leurs ors sont verdâtres et mats, le trait manque de finesse, la couche de peinture mince est écaillée, les couleurs sont si peu harmonieuses, l'ensemble de si mauvais goût, que l'on peut dire qu'elles sont à la peinture ce que les potiches modernes de Canton sont à la céramique.

*

p.29 Avant d'analyser au point de vue artistique les qualités des bannières tibétaines, il faut d'abord, suivant l'usage, les critiquer ; mais ce chapitre ne sera pas long. Les règles strictes dictées par l'iconographie lamaïque aboutissent à une trop fidèle reproduction des types semblables. Il est lassant dans quelques peintures de voir un dieu représenté plusieurs fois dans la même attitude. L'emploi du poncif actuel exagère ce défaut dans les peintures des siècles derniers, et donne trop l'impression du travail en série. En outre, il semble qu'il enlève la personnalité du peintre et que l'œuvre, de ce fait, en souffre. Mais par l'analyse du détail, où l'on voit le charme et le fini de tous les petits personnages, des animaux et des arbres, qui, dans des prés fleuris, gravitent autour des divinités principales, on reconnaît bien ce qu'en style d'atelier on nomme la « patte » d'un artiste. D'autres défauts, qui se montrent sur certaines œuvres, sont la régularité un peu géométrique de la décoration et une exagération de la symétrie de l'ensemble. Enfin la représentation de divinités monstrueuses, qui sont

L'art du Tibet

quelquefois nombreuses sur une image, a le défaut de la rendre plus curieuse que belle.

Tout ceci est bien peu de chose en face des qualités charmantes et tout à fait originales de ces œuvres d'art.

Le système décoratif particulier, dénué de toute perspective, mais présentant les différentes parties par plans, à des échelles différentes, est non seulement très remarquable mais encore très habile. Il est certainement fait avec intention : ces peintures sont des prières et celui qui les regarde se sanctifie. En premier lieu il voit le personnage important, le dieu que la peinture doit spécialement faire invoquer. Il frappe le regard par sa taille, et généralement est au centre. Puis, comme attiré vers l'un ou vers l'autre dans un ordre imposé, les yeux se portent vers les autres divinités. Cette habileté à conduire nos regards est une chose magique, qui fait penser au sens obligatoire dans lequel se tournent les moulins à prières, de même qu'à ces vieux murs, que l'on voit aux abords des villes tibétaines, dont une face seule est recouverte d'invocations. Le pieux voyageur qui passe n'hésitera pas, pour lire celles-ci, à prendre le bon côté tandis que celui qui se trompe commet un sacrilège. Enfin les yeux se reposent sur les nombreux détails qui couvrent le reste de la peinture et là, se retremant aux forces vivifiantes d'une nature riante et calme, le fidèle passe graduellement de son rêve mystique à la réalité.

Le personnage principal est d'une taille assez grande, occupant même souvent presque toute la toile. Il est traité avec beaucoup de finesse, et son visage est tantôt d'une sérénité apaisante et douce, tantôt monstrueux et terrible. Le sourire figé de l'art gréco-indien ne s'y retrouve plus ; c'est une grande paix qui règne sur les traits du Bouddha ; ses yeux à demi-fermés montrent qu'un monde immense nous sépare de lui. Pour traduire cette expression si mystérieuse et si troublante du regard, les artistes tibétains se servent du procédé indien qui consiste à faire descendre le milieu de la ^{p.030} paupière supérieure vers l'inférieure, donnant à la fente oculaire l'image d'un V très ouvert.

L'art du Tibet

Le canon tibétain est très près de la réalité, il procède d'une façon exclusive de l'art hindou et les proportions du corps sont admirablement naturelles. Quelques personnages debout, cependant, semblent avoir un corps un peu court. On voit souvent dans ce cas des pieds en équerre dessinés avec gaucherie : la position du trois-quart, si juste sur les visages, est mauvaise dans l'interprétation du pied.

Quand la règle iconographique veut que le dieu ait plusieurs têtes ou plusieurs bras, les attaches sont très habilement « camouflées » et l'œil est satisfait, car il n'y a là ni gaucherie ni fausse supercherie. Le problème de la Târâ aux mille têtes ([pl. VI](#), fig. 2) a été résolu d'une façon très originale et très gracieuse, voici comment : ces têtes sont en quelque sorte montées sur un écran que la déesse porte comme un diadème immense. Sur la ligne médiane de celui-ci s'étagent, de plus en plus petites, des têtes de face, et à côté d'elles, à droite et à gauche, viennent se ranger d'autres têtes de profil, en lignes parallèles. Ajoutons à cela que leur ensemble sur l'écran est colorié en cinq grandes taches aux cinq couleurs des Dhyâni-Bouddhas, et que tout cet appareil gracieusement incliné semble léger à porter. Les mille bras, autour d'elle, forment une grande roue dont la tête est le centre, et l'on y distingue nettement les multiples lignes des bras, des avant-bras et des mains, dont chacune tient un attribut. Cette Târâ, malgré son air parfois rébarbatif et son lourd bagage, trouve encore le moyen de tenir, non sans grâce, au-dessus de sa tête inclinée, un joli parasol.

Les vêtements sont toujours traités avec un grand luxe de détails. Ce sont toujours des étoffes brochées d'or, souvent jaunes ou rouges, et les ornements qui y sont peints sont de fort jolies arabesques, évoquant l'idée des enluminures persanes. L'ensemble de ces traits d'or surajoutés masque la gaucherie avec laquelle, sur beaucoup de peintures, les plis de l'étoffe sont indiqués. Là, l'étoffe y est traitée comme si elle était mise à plat, les plis ou les motifs décoratifs tournant mal, parce que le pli n'est représenté que par une ligne. Il est facile de s'en rendre compte sur la robe de la Târâ aux mille têtes. Par contre,

L'art du Tibet

dans d'autres peintures ([pl. VII](#), fig. 1) les écharpes et les vêtements sont absolument vivants car la broderie d'or moule les plis.

Il n'y a pas de modelé véritable pour les corps. L'ébauche des ombres de la figure ou des bras que l'on voit si nettement dans les images de Touen-houang (Turkestan) ¹ ainsi que dans les peintures mongoles de l'Inde n'existe pas au Tibet. Et cependant ces deux catégories de peintures sont antérieures aux autres ; il est d'ailleurs juste de dire que les simples traits des figures tibétaines sont tout aussi charmants.

Le personnage principal est sur un trône. S'il est Bouddha, ce trône est un lotus à double rang de pétales. D'autres sont sur un animal favori, assis p.31 sur un tapis qui retombe sur les flancs de la bête, et se tiennent dans un équilibre qui ferait frémir nos plus hardis écuyers. Le dieu porte d'énormes boucles d'oreilles qui en allongent démesurément le lobe, puis d'autres bijoux, des colliers immenses qui quelquefois sont des crânes ou des têtes humaines, des bracelets et des ceintures ; tous ces objets, d'ailleurs, sont très nettement indiens et dessinés avec grande finesse. Ses mains tiennent les attributs qui le caractérisent, dans le détail desquels il serait trop long d'entrer, mais dont les plus fréquents sont la roue de la loi, le lacet, l'arc, le trident, le sceptre, le collier, l'aiguère, la foudre, les armes magiques, la petite mangouste qui crache des perles, le cintâmani, ou joyau qui comble tous les vœux et donne toutes les félicités.

Seuls, les Dhyâni-Bouddhas, ceux qui méditent très loin de ce monde et qui ne sont que pensée, et avec eux Çâkya-Mouni, sont vêtus d'une façon simple, et ne portent d'autre attribut que l'ûrnâ et l'usnîsa. Ils tiennent parfois le bol à aumônes (Çâkya-Mouni) et font les gestes rituels de la salutation, de la prédication, de l'enseignement, de la prise à témoignage et de la charité.

Devant le trône sont des offrandes, des objets précieux, et des animaux. Souvent de chaque côté se tiennent les compagnons favoris

¹ Mission Paul Pelliot en Turkestan.

L'art du Tibet

ou les premiers disciples, comme par exemple Gyal-chab et Mkhas-grub, entourant Tsong-kha-pa.

Les divinités de second plan sont traitées de la même façon, et sont soit à la même échelle, soit de tailles différentes. Leur nombre varie suivant la peinture. En haut ce sont les Dhyâni-Bouddhas et leurs Târâs, souvent groupés dans un nimbe circulaire en forme d'arc-en-ciel, aux couleurs symboliques en bas, les divinités tantriques. Mais il y a de nombreuses variantes : quelques-unes ne présentent qu'un ou deux personnages, d'autres sont asymétriques, ce qui, par contraste avec la majorité, les rend plus originales.

*

Les compositions varient à l'infini. Nous ne pouvons les exposer toutes, mais nous essayerons de les grouper en un certain nombre de types qui sont schématiquement les suivants :

I. Grande divinité centrale, roi, ou moine célèbre avec de six à douze petites divinités groupées symétriquement ou asymétriquement. Celles-ci peuvent être des moines, des arhats ou des grands sorciers ([pl. VI](#), fig. 1).

II. Série de divinités de la même taille, avec ou sans Bouddha central, nombreuses et alignées en rangs réguliers comme des images d'Épinal. On nomme ce type Panthéon tibétain.

III. Série de la vie du Bouddha. Celui-ci est en gros sur la peinture, entouré de petites scènes charmantes à nombreux personnages (voir [pl. VII](#), fig. 1).

IV. Série des abbés ([pl. VI](#), fig. 3) — des arhats — des cinq rois.

V. Série des grands sorciers (Guimet, coll. Bacot) très belle, probablement assez ancienne, où chaque personnage, finement traité, est au milieu d'une petite scène. Les proportions corporelles des sorciers sont très justes, ^{p.32} on peut d'autant mieux en juger que leur costume est fort réduit. Les membres sont aussi souples que ceux des

L'art du Tibet

danseuses cambodgiennes, et là se retrouve, comme le fait remarquer M. Hackin, le style d'Ajantâ (pl. VI, fig. 1).

VI. Nombreuses séries représentant les dieux dans leurs manifestations tantriques, enlaçant ou non leurs çaktis dans leurs bras multiples, grimaçants et terribles. Autour d'eux sont des cadavres, des têtes coupées, des crânes qu'ils portent en collier ou sur leurs têtes, des démons en fuite, des noyés, des brûlés..., visions d'horreur que Dante ne soupçonnait pas. La figure 3 de la planche VII représente le Mahâkâla blanc dans un ravissant paysage de montagnes sous un ciel d'orage et, quoique très original et très rare, nous le rangeons dans cette catégorie.

VII. Série de peintures représentant des figures géométriques concentriques, cercles ou carrés autour du mandala (cercle mystique), leur intérêt d'ailleurs est très discutable, elles sont fort peu décoratives.

VIII. Nous reproduisons planche VII, figure 4, une peinture très curieuse qui répond également à une série-type, car elle fait partie d'une collection où sont réunies quatre peintures du même genre. On y voit un personnage historique, entouré de divinités et d'arhats et les empreintes, grandeur nature, des pieds et des mains du Bouddha, au milieu desquelles on peut distinguer la roue de la loi. La photographie ne peut rendre l'impression extraordinaire que donne la peinture, on croirait sur le noir et blanc à un « sabotage » d'écolier, tandis que l'or étalé sur ces empreintes, très chaud de ton et très patiné, se mélange harmonieusement à la teinte générale très douce, et un admirable effet artistique s'en dégage. Le personnage central de cette peinture a été identifié comme le cinquième dalaï-lama Myag-dbang ; c'est lui qui réunit le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel, et qui vécut de 1617 à 1680. Les peintures sont donc vraisemblablement fin XVII^e siècle.

IX. Séries sur fond noir, dont nous avons parlé plus haut, qui sont très recherchées car elles sont rares et très originales. Le décor est fait par d'innombrables arabesques de lignes d'or, et quelques taches de couleur, rouge, vert ou bleu ciel y sont réparties discrètement.

L'art du Tibet

X. Au Musée Guimet, on peut voir une curieuse peinture sans personnages, représentant la vue générale de Lha-sa. Nous sommes donc en droit de considérer que c'est un exemplaire d'une série déjà existante, figurant probablement des lamaseries.

XI. Nous ne pouvons arrêter cette énumération, qui d'ailleurs est encore incomplète, sans dire un mot des peintures Bon-po. Celles-ci, peu décoratives et fort encombrées, ne sont certainement pas antérieures aux peintures bouddhiques ; considérons-les sous réserves comme directement influencées par celles-ci. Il existe en effet au Tibet une secte Bon-po, encore active, qui emprunte souvent au lamaïsme. La figure 2 de la planche VII nous présente sur un charmant petit cheval de bazar le roi Sron-bçan, en perruque Louis XIV, le chef surmonté de trois plumes, entouré de huit autres images de lui-même, chevauchant dans les airs et mettant en fuite de ridicules petits diabolins. ^{p.33} Le bas de la peinture ressemble aux peintures Bon-po, ce qui n'étonnera pas quand on connaît l'histoire de ce roi du VII^e siècle.

Il faut mentionner maintenant que sur ces peintures il existe, en caractère tibétain, de très discrètes inscriptions, qui servent à initier les fidèles au secret de l'image. Nous ne pouvons pas ne pas les comparer aux inscriptions verticales des peintures de Touen-houang, entourées d'un cartouche, qui sont au contraire trop voyantes et maladroites.

Les détails font incontestablement le charme de ces bannières, et c'est leur fantaisie qui vient en rompre la monotonie. Il semble que l'artiste ait là le champ plus libre, car nous voyons parfois des peintures dont les dieux sont semblables, et dont les détails diffèrent. Sans revenir sur la question déjà étudiée des bijoux, des objets et des étoffes, nous parlerons des petits personnages épisodiques, des animaux et de la nature.

Les personnages sont très nombreux, fort petits, mais admirablement peints. Ce sont des pauvres recevant l'aumône, des ascètes dans une grotte, des pèlerins, des moines dans un temple enseignant leurs élèves attentifs. De ravissantes apsâras, nymphes d'origine hindoue, qui, le torse nu, dansent dans le ciel des Tusîtas, paradis d'Amitâbha, ou volent avec leurs écharpes. D'autres, groupées

L'art du Tibet

dans les nuages, tiennent des oriflammes, des écrans ou jettent des fleurs. On les voit aussi faire de la musique en maniant avec grâce de longues trompettes.

Les animaux, bien que parfois représentés par des êtres fantastiques, sont presque toujours peints avec un très grand sens de la nature, et vraiment il est impossible de nier leur ressemblance avec ceux des miniatures persanes ou indo-persanes. C'est ainsi que l'on voit des chèvres de Mongolie ou de jolies biches broutant dans une prairie, des yaks, des daims, des antilopes aux aguets, des éléphants jouant avec leur trompe, des tigres, des serpents fantastiques (nâgas) et une foule d'oiseaux au plumage ravissant, cygnes, ibis, paons, hérons et des garûdas au bec de perroquet et aux plumes multicolores.

La nature enfin est riante et fraîche. Les fleurs à peine stylisées, du premier plan, sont tantôt des lotus, tantôt de grosses pivoines qui entourent le personnage central ; elles sont de facture charmante, les pétales bien détachés et cernés d'un léger trait, le cœur légèrement épanoui, les feuilles très fines avec leurs nervures apparentes. Puis ce sont des arbres, si minutieusement traités, pour ainsi dire feuille par feuille, qu'ils font penser à des laques japonaises. Là ce sont des pins, là des arbres fruitiers ou des saules pleureurs. Ils se dressent dans des paysages vallonnés, sillonnés de lacs et de ruisseaux, ou sur des pentes gazonnées parsemées de fleurs. Il y a des jardins clos aussi, où des pièces d'eau bordées de murs donnent asile à de jolis canards qui nagent au milieu des lotus. Parfois même il y a la mer aux eaux mouvantes, d'où émergent les torses nus des apsâras.

Les nuages ont une forme très particulière sur beaucoup de peintures. En dehors du gros tumulus qui sert souvent de char glorieux aux charmantes apsâras, il y a souvent des nuages allongés horizontalement presque en ligne ^{p.34} droite qui sont la caractéristique des nuages de haute montagne, étirés par le grand vent qui est spécial au Tibet. D'ailleurs le ciel de nos peintures est aussi un ciel de haute montagne, indigo, sombre, mais très pur. Il n'a rien d'un ciel d'Orient, mais que la lune y est belle !

L'art du Tibet

Si nous avons insisté sur ces détails, c'est que, pour l'œil artiste, ils font en grande partie le charme des peintures tibétaines et que jamais on ne se lasse de les regarder. Cette nature riante, reposante et paisible est bien loin de la description du Tibet par les explorateurs qui en font un pays aride, où l'on ne voit que plaines et vallons dénudés par le vent, glaces et rochers. Ceci est vrai pour la partie sud, que certains d'entre eux ont abordée en franchissant les cols de l'Himalaya ; le Brahmapoutre, qui traverse le pays de part en part dans la zone inviolable, ne nous a pas encore livré le secret de ses rives ; mais il y a plus au Nord et surtout au Nord-Est des régions toutes différentes et plus connues, il nous suffira de rapporter ici les pages charmantes de Jacques Bacot pour nous en convaincre. Voici ce qu'il dit d'une forêt qui borde le Yalong :

« D'abord, c'est la forêt alpestre aux grands pins droits et tristes, presque noirs, où le sentier, au soleil, sent la résine chaude et la poussière. Puis la vraie forêt tibétaine, forêt de cèdres, élégante et parfumée, soignée comme la forêt japonaise qui, sur le dos des montagnes, ressemble à un plumage. Elle est étrange et tranquille, archaïque, idéale comme les forêts des vieilles tapisseries. Elle a ces mêmes coins intimes et charmants, avec des clairières pâles aux pelouses unies, des petits monts bien géométriques qui percent le feuillage, des chênes argentés et de grandes fleurs pures et des faisans blancs. Ces forêts merveilleuses nous donnent aussi des fruits. Tandis que les pieds écrasent des fraises et des framboises, les mains attrapent au passage des cerises, des groseilles et des pêches. Quelquefois, dans les fonds, entre les rochers cuits par le soleil, rampe la vigne sauvage dont les raisins noirs sont remplis d'une teinture très rouge ¹.

*

¹ Jacques Bacot, *Le Tibet révolté*, 1911.

L'art du Tibet

Les qualités d'ensemble décoratif des bannières tibétaines sont dues aussi bien à l'image peinte qu'à sa marge de soie. Lorsqu'elles sont vraiment anciennes et patinées, le coloris en est doux et fondu. Les tons dominants sont des oranges, des rouges, des dégradés dans les grosses fleurs du premier plan, qui vont du rose carminé au blanc crème. Les bleus sont profonds, les blancs patinés comme du vieil ivoire, les noirs très purs et sans faux reflets. Il y a d'admirables verts, qui sont la teinte dominante, et par-dessus tout les ors, si largement et si habilement distribués, qui viennent unifier le ton général et marier la peinture avec sa soie d'encadrement. L'impression d'ensemble est celle de tapisseries en miniature, aussi intimes qu'elles, mais possédant en plus un charme troublant et mystique.

p.35 Avant d'étudier les influences, disons encore un mot de quelques figures que l'on trouve parfois au revers de la toile peinte. En effet, outre quelques inscriptions, qui sont des prières ou des bénédictions, qui les rendent plus chères aux Tibétains, les peintures peuvent avoir un véritable sujet, assez important, et présentant une réelle valeur artistique. Nous possédons une peinture représentant le Mahâkâla noir, portant sur son verso un très beau taureau vert menacé par une grosse flèche verticale, à côté d'une fleur de lotus à demi-fermée.

*

Les influences qu'a subies la peinture du Tibet sont nombreuses. Elles résument en quelque sorte celles de l'histoire artistique de ce pays, et leur étude est plus à sa place dans les peintures que dans les autres branches de l'art, car elles sont plus faciles à analyser, et plus complexes aussi. Le jour viendra peut-être, où la découverte de sculptures sur pierre et sur bois, de bas-reliefs qui existent dans les grands temples viendront apporter aux savants et aux archéologues des données entièrement nouvelles, qui supplanteront les idées jusqu'ici admises ¹. Mais ce jour là

¹ Dans le livre récemment paru de M. W. Montgomery Mc Govern, *Mon voyage secret à Lhassa*, on peut voir une photographie précieuse d'un bas-relief tibétain jusqu'ici ignoré. Page 208 et verso.

L'art du Tibet

étant loin d'être venu, ces savants se bornent à étudier minutieusement ce qu'ils connaissent.

Le caractère du peuple tibétain et le climat de son pays ont, comme dans tous les peuples, marqué leurs empreintes sur l'art.

Si le bouddhisme a civilisé et affiné le Tibétain, il n'a pas influencé les caractères propres de son âme, qui, depuis de nombreux siècles, n'a pas varié. La crédulité, l'inconscience, l'enfantillage, la gaîté, la bonhomie, la charité, telles sont les qualités du Tibétain. Contrairement à ce qu'on pourrait croire d'un pays qui pratique la polyandrie (plusieurs frères ont des droits sur la femme de l'un d'eux), il n'y a ni vice ni sensualité dans les mœurs de ce peuple. C'est probablement dû à une influence de climat, car le Tibet est un pays très froid. Notons à ce sujet la différence qu'il y a entre les étreintes des divinités tantriques, représentées dans l'art tibétain, et les mêmes images très érotiques au contraire de la sculpture hindoue. Qu'il y ait eu des actes de cruauté au Tibet, le fait est indéniable, mais cette cruauté est beaucoup plus fonction d'un mysticisme fanatique, que d'un raffinement de civilisés. La superstition est un des plus gros défauts du Tibétain, il a trouvé son écho dans le culte de la première religion Bon-po, faite de sorcellerie et de magie, et persiste encore à l'heure actuelle. M. J. Bacot, qui a pour les Tibétains une vraie sympathie et qui les connaît bien, écrit dans l'ouvrage déjà cité les lignes suivantes :

« Pas plus que leur pays, les Tibétains ne sont barbares et incultes. Sous leur écorce grossière, ils cachent des raffinements que nous n'avons pas ; beaucoup de politesse et de philosophie, le besoin d'embellir les choses vulgaires, tout ce qui leur sert, que ce soit une tente, un couteau ou un étrier.

p.36 Un peu plus haut, il disait :

« Enfin les Tibétains, c'est pour cela que je les aime, ne s'alarment pas des réalités. Les fictions seules les émeuvent ; ils gardent pour elles seules leur sensibilité et des larmes. Ils sont à la fois stoïciens et poètes, hommes d'action et contemplateurs.

L'art du Tibet

On comprendra mieux maintenant ce qui a fait sans effort ni faux semblant les qualités fraîches et charmantes de la peinture au Tibet.

*

En voyant une carte d'Asie on peut se rendre compte par les pays qui entourent le Tibet, des influences étrangères qu'il a pu subir. C'est d'abord l'Inde au Sud, l'Afghanistan et le Turkestan à l'Est ; à l'Ouest la Chine, au Nord la Mongolie. On peut donc, ce pays étant entièrement encerclé, envisager trois influences sur l'art tibétain, d'une part celle de l'Inde, d'autre part celle de la Chine, en dernier lieu celle de la Perse, dont la civilisation s'étendait jusqu'au Turkestan.

L'Inde a marqué sur l'art tibétain une influence absolue et indéniable, malgré la séparation géographique de l'Himalaya, des échanges se sont faits d'une part à l'Est par le Népal, d'autre part par la voie indirecte qu'ont adoptée les missionnaires bouddhiques, allant des rives du Gange au Gandhâra, puis au Turkestan. Ces apports peuvent être divisés en trois catégories : dans les deux premières ils sont exclusivement religieux, dans le troisième exclusivement artistique. Et voici comment on peut envisager cette hypothèse.

Les apports religieux sont surtout bouddhiques, nous en avons déjà parlé, la religion étant servie par les différentes manifestations artistiques qui, après les missionnaires, ont jalonné sa route depuis les premiers monuments de Bhârhut jusqu'à l'Asie centrale, en passant par l'art gréco-indien du Gandhâra. C'est ainsi que les recherches récentes nous ont montré successivement les événements suivants dans l'histoire de l'art bouddhique.

Premiers monuments remontant au roi Açoka (III^e siècle av. J.-C.) et allant jusqu'au premier siècle avant J.-C. Le style est architectural, simple et linéaire, le Bouddha n'y est pas figuré. Il y a quelques sculptures d'animaux et d'êtres humains de tendances réalistes. Puis, premières images du Bouddha faites par des sculpteurs formés à l'école grecque, dont la plus ancienne remonte au premier siècle avant notre ère.

C'est là l'origine de l'art gréco-bouddhique du Gandhâra. Sur la route de l'Inde à l'Asie centrale, dans la ville de Taxila, l'art gréco-indien s'éteint

L'art du Tibet

dans sa forme pure par son mélange, d'une part, avec les influences irano-bouddhiques du Turkestan, d'autre part avec le style Gupta strictement hindou ; il dégénère de plus en plus à Tumshuq (Mission Pelliot) par des reproductions en série de masques moulés sur le même modèle. Dans le Turkestan, et surtout à Touen-houang, M. Pelliot a découvert un art original, mélangé d'indien, de grec et d'iranien, qui se manifeste par de la sculpture et surtout des peintures votives, dont quelques-unes se rapprochent des peintures tibétaines. Enfin, en Chine, l'art bouddhique évolue pour son propre ^{p.37} compte, et, après des débuts timides, on voit naître, dans la Chine du Nord, l'admirable style Wei.

Un second apport religieux est celui du çivaïsme, dans lequel l'imagination superstitieuse des Tibétains a trouvé un aliment précieux. Il a fourni d'ailleurs plusieurs dieux au lamaïsme, comme nous avons pu le constater plus haut.

Le troisième apport qui nous paraît au moins aussi intéressant que les deux autres n'a aucune raison pour être considéré comme strictement religieux ; en effet, ce n'est pas parce que les peintures tibétaines sont des œuvres sacrées, que leur technique, leur moyen d'expression et leur idéal artistique doivent être nécessairement de source religieuse. Au point de vue de l'art en général, l'imprégnation réciproque des tendances de deux pays voisins, sorte d'osmose inconsciente, due souvent à de petits faits ou de petits détails, est une loi universelle dans l'histoire de l'art. Pourquoi, par les cols qui livraient passage aux marchands, de simples échanges ne se seraient-ils pas produits entre l'Inde et le Tibet ? Pourquoi ceux qui venaient vendre des couleurs au grand marché népalais de Kâtmândou, n'auraient-ils pas livré des secrets de fabrication de peinture et de proportions, appuyant au besoin leurs conseils d'images peintes ? Pourquoi des lamas qui voyageaient souvent très loin, ne seraient-ils pas allés au cœur de l'Inde visiter les sanctuaires nombreux, dont Ajantâ est un des seuls vestiges ? Qui nous empêche enfin de supposer que des artistes indiens soient venus au Tibet, comme plus tard des chinois, donner de sages leçons aux moines ignorants ?

L'art du Tibet

Il en résulte, quelle qu'en soit la cause, de nombreuses ressemblances entre la peinture indienne et les peintures tibétaines.

Depuis le II^e siècle avant J.-C. jusqu'au VII^e siècle après J.-C., les fresques d'Ajantâ furent élaborées ; du V^e au IX^e siècle ce sont celles de Bâgh dans le Gwalior, les unes et les autres constituant les premiers éléments existant encore de la peinture indienne pure. Au dire de M. E. Vredenburg, de Calcutta, auquel nous empruntons les données de ce chapitre ¹, on ne trouve du X^e au XV^e siècle que de très rares vestiges de cette peinture ; cependant, la tradition de la décoration murale a survécu dans l'Inde, jusqu'à la fin du XVI^e siècle comme l'atteste la fresque de « Fathepur-Sikri ». En dehors de ces peintures monumentales, la tradition indienne se retrouve dans les peintures mobiles, se manifestant par divers documents. Ce même auteur parle d'une peinture népalo-tibétaine datant du XI^e siècle, qui appartient au Musée de Boston. D'autres documents très intéressants nous mènent directement aux peintures tibétaines : ce sont des enluminures indiennes de manuscrits bouddhiques. Le plus fameux est le manuscrit *Astahasrika Prajnaparamita*, qui aurait été fait aux frais d'un riche hôtelier pour les âmes de ses parents morts, et dont les images sont probablement copiées sur des fresques actuellement disparues ; il est daté de 1090, sous le règne d'un des plus grands empereurs du Bengale. ^{p.38} De très belles reproductions en couleurs, qui ont été données dans le *Rûpam*, nous montrent des ressemblances inouïes entre les divinités représentées et celles des peintures tibétaines : en particulier Mañjuçri, Maitreya, Vajrapâni, Hayagriva et les Târâs. Les poses, les expressions, les couleurs de ces images, sont à n'en pas douter le chaînon qui lie la peinture indienne à la peinture tibétaine. Celle-ci a donc pris dans l'Inde ses plus grandes qualités artistiques, son imagination débordante, la richesse des décors, des bijoux et des objets d'art, les contorsions sataniques des divinités tantriques, le réalisme de leurs étreintes, les poses langoureuses et

¹ E. Vredenburg, *Rûpam* n° 4.

L'art du Tibet

déhanchées des Apsâras, des Târâs, ainsi que des dieux compatissants, et jusqu'aux proportions du corps humain.

La Chine, elle aussi, a donné à nos peintures une partie de ses qualités ; il ne pouvait en être autrement, car c'est avec elle que les communications sont le plus facile grâce au fleuve Jaune. Les luttes perpétuelles entre Chinois et Tibétains n'ont pas été sans provoquer une imprégnation réciproque de leurs tendances. Cette influence artistique est bien postérieure à celle de l'Inde, elle se fait surtout sentir dans la facture et dans les détails. Ceux-ci montrent des personnages, des arbres, des oiseaux, des attitudes et des costumes qui évoquent l'art des Song, et la perfection dans l'interprétation des fleurs et des arbres nous fait pressentir la peinture japonaise. La subtilité chinoise nous donne ici la preuve de sa poésie émouvante et de son idéalisme. C'est au XVIII^e siècle que l'apport des Chinois dans l'art tibétain s'est définitivement concrétisé par la création d'ateliers sino-tibétains.

La Perse, enfin, a marqué son empreinte sur les œuvres du Tibet surtout sur les peintures mais d'une façon plus complexe. Elle paraît évidente dans les scènes d'animaux au milieu de la nature. Elle a pu se produire par deux voies : soit par les peintures mongoles de l'Inde, soit par les œuvres du Turkestan.

Les premières sont très nettement influencées de la Perse, malgré leur grande originalité, et en dépit des récentes controverses à leur sujet. M. Vredenburg, défenseur de la thèse de l'autonomie de la peinture hindoue, cite une peinture mongole dans le style des bannières bouddhiques et reconnaît que chez elle l'influence persane est indubitable. Il s'agit d'un portrait d'un prince indien de la maison de Timur (Tamerlan) qui se trouve au British Museum.

Les secondes, celles du Turkestan, fusionnent les tendances gréco-bouddhiques et irano-bouddhiques. M. R. Grousset ¹ dans un article fort

¹ René Grousset, *Revue des Arts Asiatiques*, juillet 1924.

L'art du Tibet

intéressant de cette Revue, reprenant les idées de M. Paul Pelliot sur la question des influences artistiques au Turkestan, insiste sur la place qu'occupe le facteur iranien. Il cite de nombreux exemples à l'appui de cette opinion. Au moyen âge, la Perse exerçait une influence politique importante en Transoxiane et en Asie centrale, où se parlaient d'ailleurs des langues iraniennes, pures ou mixtes. D'autre part, l'examen des œuvres d'art que ces pays ont p.³⁹ produites montre de nombreux apports persans, en voici deux exemples. À Dandân-Uilq (mission sir Aurel Stein) près de Khôtan, on a trouvé, dans des œuvres d'inspiration Gupta, des animaux et des cavaliers ressemblant à ceux des peintures persanes. En outre, on y voit un Vajrapâni portant une barbe noire, coiffé d'une tiare et ayant l'aspect d'un roi sassanide. À Qyzyl, sur une fresque de la grotte des Hippocampes, on voit un paysage de montagnes, avec des bodhisattvas, des dieux, des chasseurs, des animaux, qui tient le milieu entre les peintures tibétaines et celles des paysagistes de Hérat et d'Ispahan.

C'est surtout dans les fonds de nos peintures, dans les seconds plans, que l'on est frappé de trouver des animaux (biches, daims, ibis et hérons) ayant absolument les mêmes attitudes que ceux des enluminures persanes, mais nous croyons intéressant de montrer ici une curieuse peinture des Lokapâlas où nous retrouverons les personnages très voisins de ceux dont parle M. Grousset, en particulier le guerrier tenant un drapeau, situé en bas et à droite de la peinture ; le personnage qui est au centre est le gardien du Nord, dieu de la richesse, roi des Yaksas, et se nomme Kubera (forme de Vaiçavana). Le guerrier, sur lequel nous attirons l'attention, est probablement son général en chef Pançika.

En dépit de toutes ces influences qui s'entremêlent et se fusionnent, les peintres du Tibet ont eu le génie de créer une formule d'art absolument spéciale, d'une grande originalité, d'une grande sincérité, dont la qualité primordiale est d'être essentiellement décorative.

Il est même regrettable que les amateurs d'art ainsi que beaucoup de nos artistes modernes ignorent l'art tibétain ; ils pourraient y trouver une source féconde d'inspiration au point de vue décoratif.



Planche VIII

1. Le moine Bsdod-nams (Dinnaga) (1439 à 1505) (Musée Guimet, Coll. Bacot. Détail).



Planche VIII
2. Amitabha, dans le ciel Sukhâvatî (Musée Guimet, Coll. Bacot).

L'ARCHITECTURE ¹

@

p.83 L'architecture est une des formes de l'art le plus directement influencée par le degré de civilisation, aussi ses dates d'apparition dans chaque pays sont elles très différentes. Si nous ignorons sa véritable origine, ainsi que le nombre de siècles qui se sont écoulés avant que l'homme ne sache bâtir un simple mur, le problème, déjà obscur dans les pays connus, devient complètement insoluble quand il s'agit du Tibet. Là, non seulement nous ne pouvons étudier le pays, dont une très minime partie a été explorée, mais encore les fouilles sont impossibles à cause de l'ignorance des lamas envers l'archéologie, et des croyances populaires : le Tibétain se refuse en effet à creuser le sol, même pour enterrer ses morts, de peur que les mauvais esprits de la terre, en trouvant une issue, ne viennent tuer les hommes ou détruire leurs récoltes.

Il faut donc se contenter d'hypothèses, mais l'on peut affirmer que la civilisation la plus rudimentaire n'a pénétré que fort tard au Tibet. À l'appui de cette opinion, nous invoquerons la théorie géologique actuellement admise : à l'époque dite « paléolithique », toute l'Asie Centrale n'était qu'un immense glacier descendu de l'Himalaya, et le sol du Tibet, c'est-à-dire la région la plus élevée, ne fut découvert par les glaces que très tardivement. Pendant cette période, et dans de nombreux pays, plusieurs civilisations s'étaient déjà succédées. On a retrouvé leurs traces dans les terrains quaternaires et les cavernes, depuis les « coups de poings » en silex du type chelléen, jusqu'aux instruments néolithiques. Donc partout, grâce à la connaissance des métaux, il y avait déjà une civilisation assez avancée, quand l'homme, venant probablement des plaines de l'Asie Centrale et suivant le retrait des glaces, a fait son apparition au Tibet. Il y a fait souche, il y a vécu péniblement, s'abritant dans

¹ Voir planches XVII, XVIII, XIX.

L'art du Tibet

des grottes, des cavernes ou des tentes en peaux de bêtes, et n'ayant aucune attirance pour tel ou tel endroit de ce pays inhospitalier et aride. C'est pourquoi il est resté nomade et n'a laissé aucune trace de son passage, alors que les monuments mégalithiques, abris ou sépultures, avaient déjà surgi de la Scandinavie Méridionale à l'Afrique du Nord, et du Portugal aux Indes ¹.

p.84 Une partie de la population tibétaine primitive a continué pendant des siècles sa vie errante, une autre s'est fixée dans les quelques vallées du pays, ou même, continuant sa route, a trouvé le climat plus hospitalier du fleuve Bleu pour s'y établir. Ces derniers, peuplades à demi-sauvages, plus ou moins mélangées aux envahisseurs venus des steppes du Nord, auraient constitué, pour certains archéologues, le noyau primitif de la nation chinoise.

En dehors de ces conditions qui ont retardé l'éclosion de la civilisation tibétaine, la dissémination des habitants y a contribué également pour une grande part, car on remarquera dans l'histoire générale que ce sont les pays les moins étendus, les plus limités par leurs frontières naturelles et les plus peuplés, qui se sont développés le plus rapidement. C'est le fait de l'Égypte, de la Crète, des bassins du fleuve Bleu et du fleuve Jaune, où la richesse du sol et la douceur du climat ont attiré les hommes qui, de tous côtés, sont venus se mêler aux premiers occupants. À cause de la surpopulation rapide, l'homme a senti le besoin de s'organiser, de se défendre, de se nourrir sur un minimum de terre, et c'est de l'émulation et de la stimulation réciproques, que sont nées les premières conquêtes de l'esprit humain, facilitées dans leur exécution par l'abondance de la main-d'œuvre. Voilà pourquoi il y eut dans la féconde vallée du Nil dès l'époque prépharaonique une civilisation puissante, pourquoi le génie humain, après avoir découvert le premier alphabet et le calendrier lunaire aux environs de 4231 av. J.-C. y créait en quelques siècles la plus

¹ M. Jacques Bacot en a même signalé un en Chine. (Mém. Société d'anthropologie, Paris 1908.)

L'art du Tibet

admirable des architectures et les formes d'art les plus éternelles. Voilà pourquoi, au contraire, toutes les conditions étant inverses, l'architecture du Tibet est d'une apparition tardive.

*

Avant le septième siècle de notre ère, c'est-à-dire avant l'arrivée du bouddhisme, nous avons peu de documents sur l'architecture tibétaine, mais il est probable que certains châteaux féodaux ou « dzongs », véritables forts perchés en nids d'aigles sur les crêtes élevées, sont d'une construction fort ancienne et remontent à une époque très reculée, car leurs murs d'une épaisseur inouïe et les roches employées à leur construction, sont capables de supporter les intempéries de nombreux siècles. Toutefois, il est impossible de préciser la date de leur édification.

Depuis le septième siècle, au contraire, nous avons des données historiques plus précises. Les Tibétains prétendent, par exemple, que le temple le plus ancien est celui de Ramasé, au nord de Lha-sa, et que la « cathédrale » de Lha-sa remonte au roi Sron-bçan-sgam-po, l'introducteur du bouddhisme au Tibet, qui l'aurait fait construire en 652. Plusieurs monastères ont des dates d'édification bien définies : celui de Gandèn situé à trois lieues de la capitale, fondé en 1409 par Tsong Khapa et le Potala construit en 1643 par le cinquième dalai-lama Nag-dvang sur les ruines du palais de Sron-bçan.

*

p.85 Ne pouvant donc faire une étude historique précise de l'architecture du Tibet, nous en analyserons d'abord les caractères généraux (matériaux, mode de construction, lignes d'ensemble, principes décoratifs), pour voir ensuite les différences entre l'architecture civile et l'architecture religieuse. Nous terminerons par une étude sommaire du Potala, sur lequel nous montrerons d'intéressants documents photographiques ¹.

¹ Nous devons celui-ci à l'inlassable complaisance de M. Jacques Bacot qui a bien voulu les mettre à notre disposition et à qui nous témoignons toute notre reconnaissance.

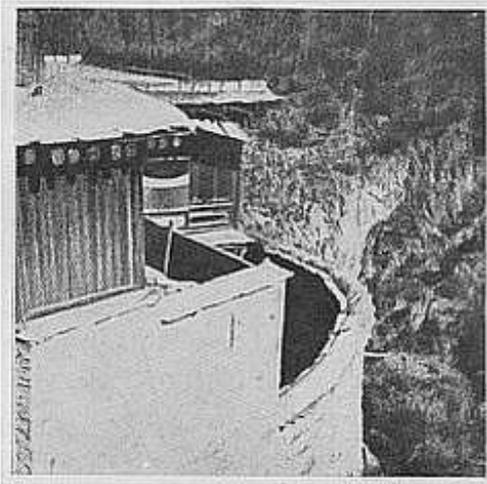
L'art du Tibet



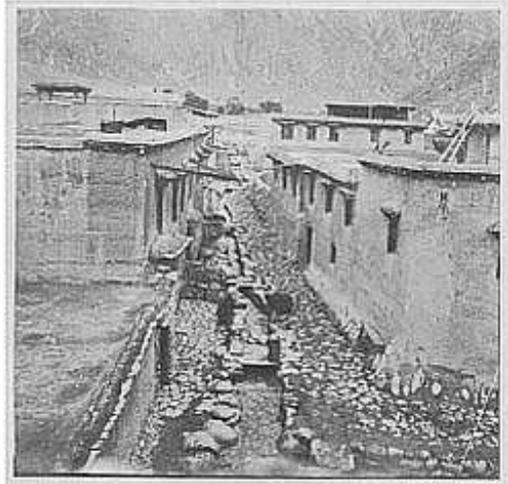
1.



2.



3.



4.



5.



6.

Planche XVII

1. Temple de Chontain. — 2. Autre temple. — 3. Temple de Konkaling. — 4. Autre temple. — 5. Terrasse autour de la salle hypostyle. — 6. Vue intérieure du temple de Konkaling. Salle hypostyle.

L'art du Tibet

Les matériaux employés par les Tibétains sont surtout la pierre, la brique séchée au soleil, la terre et le bois. La pierre abonde en ce pays de roches montagneuses. Elle est prise à pied-d'œuvre, il suffit de la tailler et de la mettre en place et le maçon n'en est pas ménager. C'est une roche granitique qui, bien travaillée, fait de gros murs très solides. Certains schistes servent également : ce sont des pierres qui se laissent cliver en tables plates et servent à recouvrir le faitage des murs. Dans quelques régions, celles-ci sont employées sur les toits à la manière de tuiles.

Quant aux briques, elles sont faites avec la terre plus ou moins argileuse que l'on traite au pilon dans des coffrages en bois et qui sort à l'état de moellons durs, plus ou moins gros, qui sont ensuite cuits au soleil. Souvent même les gros murs de terre sont faits en un seul bloc et « coffrés » dans du bois qui les maintient pendant le séchage. C'est le même procédé que nous employons pour le ciment armé. Ils sont très résistants parce que le pays est sec, la pluie étant rare et le vent, violent. Les ciments n'existent pas, les matériaux sont simplement mis au contact les uns des autres sur des surfaces assez bien aplanies. Cependant les ouvriers emploient aussi la terre battue pour boucher les interstices des pierres et recouvrir l'arête supérieure des murs de clôture. Tassée en forme de dos d'âne, elle les garantit contre la pluie, ([pl. XVIII](#), fig. 1 et [pl. XIX](#), fig. 4). Il n'est pas rare, surtout dans la campagne, de voir des murs recouverts d'un torchis de terre, mêlé d'argols (bouse de yaks séchée). La chaux, blanche ou colorée, sert à crépir les murs des maisons riches, à l'intérieur comme à l'extérieur. Le bois joue un grand rôle dans l'architecture du pays. En dehors des rares régions fertiles de l'Est, où toutes les essences peuvent se rencontrer, on emploie surtout les bois de montagnes tels que le pin, le sapin, le mélèze, l'orme, le cyprès et le genévrier. (Ces deux derniers, remarquablement solides et imputrescibles). Ils servent à la confection des plafonds, des parquets, des charpentes de toits, des escaliers, des colonnades, balcons et entablements et garnissent les portes et les fenêtres. Peints, sculptés ou bruts, ils sont fort employés dans la décoration intérieure. Le métal sert rarement, mais il recouvre les toits

L'art du Tibet

des sanctuaires sous forme de feuilles de zinc, de cuivre jaune et d'or, On fait également avec ces métaux des écussons pour garnir les frises.

Le mode de construction est très rudimentaire. Les murs sont « montés » au moyen de pierres, taillées avec des faces assez régulières et minutieusement ^{p.086} posées presque sans interstices. Les moellons sont tenus les uns aux autres par simple superposition. Malgré cela, et quoique le maçon tibétain ne connaisse ni l'équerre ni le fil à plomb, les arêtes sont très régulières et très vives, car les pierres sont choisies avec grand soin. Ce procédé primitif n'en donne pas moins aux constructions une grande solidité, et l'on est frappé de voir la résistance de quelques murs gigantesques comme ceux du Potala par exemple ([pl. XVIII](#)). À cause de cette absence de mortier, ces murs doivent avoir à leur base une assise large et puissante, ce qui explique que les plus gros atteignent parfois dix mètres d'épaisseur. Point n'est besoin dans ce cas de murs de fondation ! Mais alors, ils se rétrécissent au fur et à mesure qu'ils s'élèvent, et pour que les parois intérieures restent verticales, les parois extérieures doivent obliquer assez fortement ([pl. XVII](#), fig. 2, [pl. XIX](#), fig. 2). À la coupe, le mur a l'aspect d'un haut trapèze, dont une face serait à angle droit sur l'horizontale et l'autre très inclinée. C'est ce « fruit » qui, en amincissant de bas en haut les murs, donne aux constructions tibétaines le même aspect trapézoïdal que l'on retrouve dans les monuments égyptiens ([pl. XVIII](#), fig. 2).

Les bâtiments n'ont ni fondations ni caves. Ils sont construits sur un emplacement de terre, soigneusement pilonné. Il semble que l'usage de la voûte soit ignoré dans ce pays mais c'est probablement parce qu'aucun explorateur n'en a rencontré, car, par le Turkestan, elle a pu être importée de Perse dans le Tibet occidental ¹. Ce sont les poutres de bois qui séparent les étages, soutiennent les murs au-dessus des portes et des fenêtres et supportent les toits.

Il n'existe pour ainsi dire qu'une sorte de toiture au Tibet, c'est le toit plat en terrasse, comme « à l'italienne », et, quoiqu'il soit fait en

¹ Quelques descriptions du Potala mentionnent cependant dans ce palais l'existence de voûtes.

L'art du Tibet

terre battue et que l'écoulement des eaux y soit rarement prévu, il est d'une remarquable solidité, supportant la pluie et la neige.

Les fenêtres sont presque toujours construites sur le même modèle ; ce sont des ouvertures rectangulaires assez larges mais ne donnant pas beaucoup de jour à l'intérieur à cause de l'épaisseur des murs qui sont à peine ébrasés. Les chambres étant peu spacieuses, ces fenêtres sont assez rapprochées les unes des autres. Le linteau est une poutre épaisse, mal équarrie, qui soutient le mur sus-jacent. Il tient très souvent les chevrons des poutres du plafond, qui sont saillants à l'extérieur en deux ou trois rangées ([pl. XVII](#), fig. 2 et 4). La rangée supérieure dépasse les autres en avant et un peu sur les côtés et supporte quelques pierres plates, ce qui figure au-dessus de chaque fenêtre un petit toit et donne l'impression de « paupières baissées » comme dit Jacques Bacot. Les chambranles, dans quelques constructions très anciennes, sont de grosses poutres plus larges en bas qu'en haut. Dans les maisons plus récentes, l'encadrement des fenêtres est peint en noir, dessinant l'image des anciens chambranles. L'appui est rarement en bois. Dans ce cadre, des meneaux divisent la fenêtre en plusieurs ouvertures rectangulaires closes au moyen de papier ^{p.87} beurré ou d'étoffes ou plus rarement de verre importé des Indes. Le châssis est fixe ou mobile. L'ensemble de ces fenêtres à corniches rappelle, de l'extérieur, les fenêtres égyptiennes, depuis le linteau avançant, jusqu'à l'écartement inférieur des chambranles, qui leur donnent une forme de trapèze élargi à sa base, comme dans le type appelé depuis Vitruve « atticurge » ([pl. XVII](#), fig. 2 et [pl. XIX](#), fig. 2). Dans les maisons riches, il existe parfois des doubles ou des triples fenêtres séparées par des colonnades, dont les chapiteaux dessinent une ogive basse. Cette disposition est constante au-dessus du péristyle des temples comme nous le verrons plus loin, et, suivant que les fenêtres sont derrière les colonnes ou entre celles-ci, leur ensemble dessine soit un balcon, soit une terrasse en encorbellement.

La porte extérieure, quoique peu large, permet cependant l'entrée des bestiaux et des chevaux. Les portes des appartements sont petites,

L'art du Tibet

basses et situées dans le coin des pièces. Leur ouverture est fermée soit par une porte en bois, soit par une portière d'étoffe.

Les escaliers sont assez primitifs, en pierre ou en bois. Ce sont souvent des troncs d'arbres grossièrement échancrés et sans rampes ou même des échelles. Ils sont presque toujours extérieurs, donnant sur la cour, et sont enlevés pour la nuit comme des pont-levis, ce qui supprime toute communication entre les étages. En guise de cheminées il y a des simples trous à fumée que l'on bouche quand il pleut. On ne connaît pas l'existence de cheminées incluses dans les murs. Les dispositions hygiéniques sont également des plus rudimentaires, quand elles existent, réduites alors à des petites cases, percées d'un trou et suspendues au coin de la maison. Cette disposition d'ailleurs existe surtout dans les maisons riches, ce qui les rend plus malsaines et plus malodorantes. Quant aux eaux grasses, elles sont jetées au hasard dans la cour et par les fenêtres.

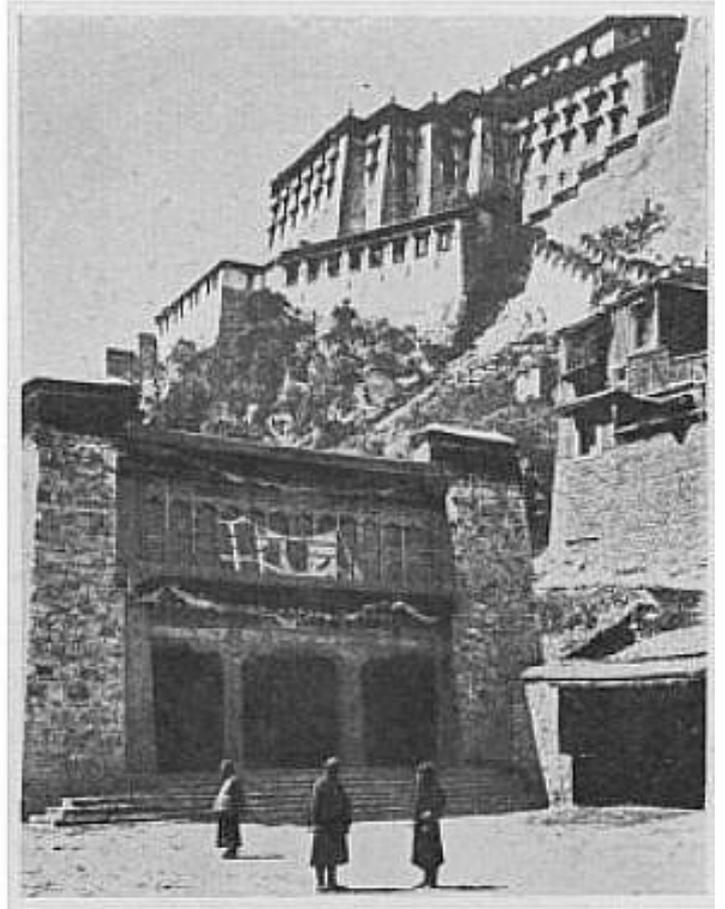
Cette description générale met surtout en relief les défauts de l'architecture tibétaine qui, tant au point de vue de l'hygiène qu'à celui du confort, laisse beaucoup à désirer. Mais cependant, ces bâtiments solides et bien faits pour protéger les habitants contre le froid, ont, dans leur ensemble, des qualités artistiques très grandes, dues, non seulement à leurs lignes pures, mais aussi à leur décoration qui, dans son uniformité, a séduit tous les voyageurs. Elle est sobre et se marie harmonieusement avec les lignes et les couleurs de la nature environnante.

Les constructions font de grandes masses pyramidales — presque cubiques — aux arêtes vives et régulières, et s'élèvent les uns au-dessus des autres généralement au flanc d'une montagne. Comme le rez-de-chaussée abritant les animaux n'est éclairé que par de rares fentes verticales, les fenêtres commencent au premier étage : il en résulte un aspect élancé, d'une noble élégance. Tout l'intérêt décoratif est reporté sur le haut de la maison, non seulement par la présence de nombreuses fenêtres en deux étages, aux boiseries apparentes ou même peintes, mais aussi à cause de la frise qui mérite de retenir notre attention.

L'art du Tibet



1.



2.



3.

Planche XVIII. Le Potala.
1. Escalier monumental. — 2. Petit temple intérieur. — 3. Vue générale.

Clichés tirés de l'ouvrage *Tibet and Lasa*.

L'art du Tibet

p.88 Au-dessus des dernières fenêtres et sous le toit, l'espace intermédiaire est rempli par une décoration très caractéristique, très spéciale au Tibet, que l'on peut trouver aussi bien dans les simples maisons que dans les plus riches monastères ([pl. XVII](#), fig. 1, 2, 3). C'est une bande de un à deux mètres de haut, rigoureusement parallèle au rebord du toit, et dans laquelle apparaissent, en un ou plusieurs étages, les chevrons alignés ; cette frise elle-même peut être simple, double, ou triple, peinte, et plus ou moins chargée d'ornements décoratifs. D'une couleur rose, sang-dragon ou brun, elle est douce au regard comme du velours ou de la duvetine. Sur cette bande se trouvent des ornements plaqués, plus ou moins riches, tantôt peints, tantôt en métal précieux, représentant des emblèmes religieux : roue de la loi, lotus, etc... Dans les plus grands monastères, au Potala par exemple, ces ornements sont de véritables boucliers d'or massif, larges de quarante à soixante centimètres, quelquefois incrustés de corail ou de turquoises. Cette bande décorative peut exister aussi bien sur les murs de clôture ou de soutènement — comme au Potala — qu'à la corniche des habitations.

Cette frise, dans les édifices religieux, est faite d'une façon très curieuse. Au lieu d'être peinte, elle est formée par un entassement de petits fagots de genévrier sec empilés les uns sur les autres et nichés dans un retrait du mur préparé à leur usage (page 95). Une fois entassés, ils sont coupés au ras du mur, perpendiculairement à leur axe, comme le seraient les poils d'une brosse. Cela donne une réunion de petits ronds de bois roses ou rouges qui, de loin, semblent du velours et de près doivent ressembler au même velours vu au microscope. La couleur rouge-brun naturelle provient du fait que l'écorce de genévrier sécrète, quand elle est fraîche, une sève laque carminée qui brunit à l'air.

Enfin, dans l'ensemble décoratif viennent s'ajouter des étoffes extérieures qui jouent un très grand rôle. Ce sont de très larges bandes qui restent indéfiniment placées devant les péristyles, soit verticalement, d'une corniche au sol, à la partie centrale de la façade,

L'art du Tibet

soit horizontalement sous des fenêtres. Elles peuvent mesurer plus de dix mètres de long, et sont de couleur noire, blanc, rouge ou violet sombre. Leurs teintes sont remarquablement solides pour qu'elles puissent supporter une longue exposition à l'air libre, au vent violent, à l'humidité des nuits et au soleil, dont les rayons, sur ces hauteurs, sont particulièrement actiniques. Des bannières ou des oriflammes, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la peinture, flottent sur les terrasses, généralement aux angles des maisons.

*

L'architecture civile diffère de l'architecture religieuse en ce qu'elle ne subit pas l'influence des règles canoniques et qu'elle présente, de ce fait, beaucoup d'imprévu. Si le Tibétain, qui est son propre architecte, procède toujours de la même façon pour bâtir, il suit sa grande fantaisie, quand il ^{p.89} s'agit d'établir son plan d'habitation. Il y a tant de variétés dans les dispositions intérieures et extérieures des maisons, qu'elles échappent à toutes les descriptions. Mais cependant le cadre rigide de ces bâtiments en pyramides, aux toits plats, aux corniches linéaires et rouges est respecté, et c'est très original. Nous étudierons successivement les maisons isolées, les villages, les villes et les châteaux forts.

La maison de paysans, isolée dans la campagne, est pauvre et simple : un ou deux étages, peu de décoration extérieure. Quelques-unes ont des toits charpentés à deux versants recouverts de dalles, sur lesquelles sont posées de lourdes pierres, pour éviter que les premières ne soient arrachées par le vent violent. On voit ceci dans nos chalets de montagne. Plus souvent, elles ont le toit classique en terrasse.

Les villages sont déjà plus originaux, les rues et les maisons, plus irrégulières. Souvent placés à flanc de coteau, ils montrent une succession de terrasses en étages. De loin, on croit voir se dresser sur ces terrasses des coupoles mauresques, lisses, ovoïdes et dorées, et de près l'on s'aperçoit que ce sont les meules de foin ou de paille que les paysans mettent sur leurs toits ([pl. XIX](#), fig. 2).

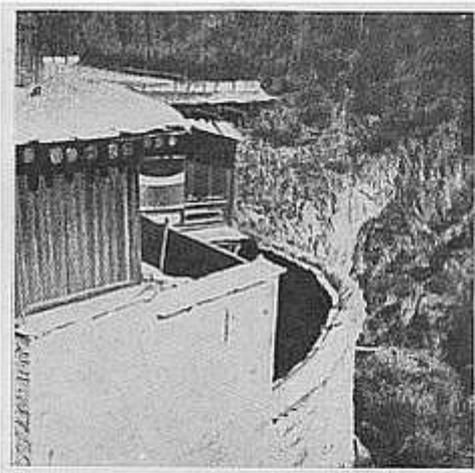
L'art du Tibet



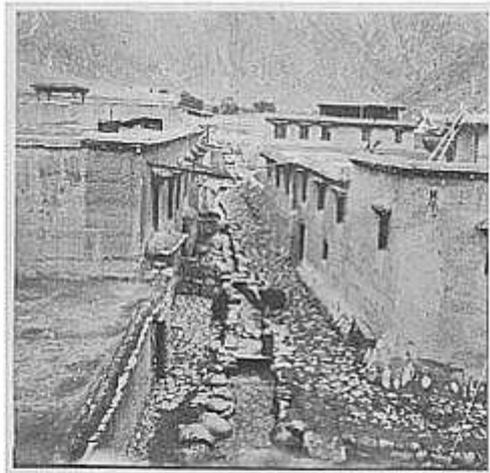
1.



2.



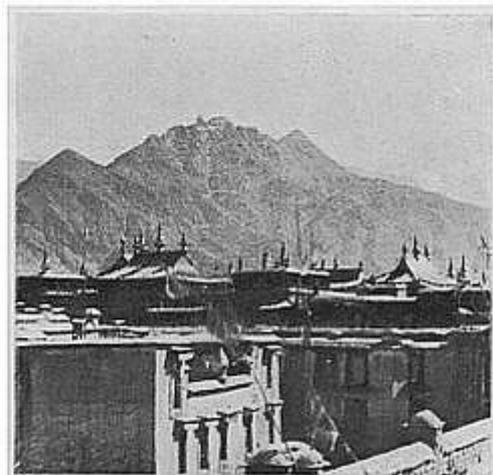
3.



4.



5.



6.

Planche XIX.

1. Village dans la vallée du Yalong. — 2. Maison de riche paysan. — 3. Un dzong.
4. Un village. — 5. Lha-sa et le Potala. — 6. Lha-sa, la "Cathédrale".

Les figures 1, 2 et 3 sont tirées de l'ouvrage de M. Bacot : *Le Tibet révolté*.

L'art du Tibet

Les rues, étroites, sont assez malpropres, les eaux y circulent mal, les puits sont parfois à ras du sol et souillés (mais le Tibétain ne boit l'eau que sous forme de thé bouillant !). Souvent aussi, devant les maisons sont amoncelés les combustibles pour l'hiver, bois ou argols séchés.

Les habitations tibétaines sont presque toujours disposées suivant un même type. Elles ont deux étages et un rez-de-chaussée. En bas, ce sont les étables, les porcheries, les écuries et les remises. Mal aérées par quelques fentes du mur, très malodorantes, elles donnent sur la cour centrale autour de laquelle, aux autres étages, sont les habitations. Cette cour, qui fait partie intégrante de la maison, ne se voit pas de l'extérieur, ce qui donne à celle-ci une apparence beaucoup plus vaste qu'elle ne l'est en réalité. Elle est en général suspendue au premier étage. Les animaux y accèdent par le côté de la maison qui est construite sur un terrain en pente. Au premier, les pièces sont assez basses de plafond. Le Tibétain n'a pas de lit, il couche un peu n'importe où, sur des tapis, des vêtements empilés ou des coussins. L'une des chambres est généralement plus grande, c'est la chambre de réception, salon, salle à manger ou boutique. À l'étage supérieur sont encore des chambres, ou des magasins, dans lesquels les vivres et les provisions s'entassent jusque sous le toit. Le maître de la maison loge toujours aux chambres les plus élevées, car il ne sied point que les pieds de ses serviteurs marchent au-dessus de sa tête. Dans les grandes maisons, de longs corridors obscurs, pleins de « casse-cou », donnent accès aux chambres et, si le maître est riche, deux pièces sont particulièrement parées et décorées avec des colonnades : la pièce de réception et celle du « Dieu lare », véritable petit sanctuaire en miniature.

Le toit en terrasse a une importance considérable dans la vie du Tibétain. L'été, il y couche sous une tente, il y fait camper des amis qui viennent le voir de très loin à l'occasion des fêtes familiales, car le Tibétain adore voyager. ^{p.90} Comme ce toit donne presque toujours de plein pied en arrière avec la montagne, il y élève des animaux qui souvent naissent et meurent sans avoir quitté ce jardin suspendu où il ne pousse rien ! Il y élève des chèvres, et ses chiens la nuit, font d'un

L'art du Tibet

toit à un autre, d'interminables conversations. Les petits cochons noirs qui pullulent au Tibet et dont les fonctions sont si diverses, dédaignent ces régions éthérées nettes et propres et préfèrent la cour et le bas des maisons, où ils trouvent facilement de quoi satisfaire leurs instincts ancestraux.

Dans les dzongs, on retrouve la même disposition intérieure que dans les maisons de paysans riches, mais avec beaucoup plus de variétés et de recherches décoratives. Leur architecture est souvent très compliquée et comporte des terrasses, des balcons, des ponts de pierre, des chemins de ronde et de multiples coins et recoins. L'extérieur est très particulier et d'ailleurs fort différent d'un château à l'autre. Ces forts, reflet d'une féodalité civile, sont souvent très anciens. Ils dominent presque tous une ou deux vallées et sont enfermés dans de nombreux murs d'enceinte brisant l'effort des assaillants. Voici ce qu'en dit Jacques Bacot au sujet du château de Djongneu :

« Le toit du dzong n'en finit plus ; on passe d'une terrasse à l'autre par quelques marches, et chacune est trouée d'une cour par laquelle le regard plonge dans les appartements. Ceux-ci sont presque vides. Toute l'animation est dans la salle commune, où se réunit la clientèle, où arrivent les courriers, les visiteurs et les fermiers. Parmi eux se mêlent des esclaves Loutze à demi-nus.

Voilà le vieux Tibet féodal, dernier survivant de l'antique Orient, un peu ce qu'était la Palestine avant la conquête romaine. La vie des dzongs est si ancienne ! Les Chinois n'y sont pas encore venus avec leurs mandarins, leurs cortèges, leurs litières, leurs soldats, leurs scribes, leur cuisine musquée et leurs supplices, mais ils sont en route, hélas ! ¹.

Les villes sont construites avec la même fantaisie que les villages, mais leurs maisons sont plus parées, la façade étant peinte en blanc, en rouge ou même en bleu. Draperies, rideaux, oriflammes y abondent

¹ Jacques Bacot : *Le Tibet révolté*. (Hachette 1912.)

L'art du Tibet

et leur nombre décuple au moment des fêtes de la nouvelle année. De loin, la ville conserve son aspect plat, mais il surgit de temps à autre de la ligne horizontale que forment les frises, un toit en pagode, scintillant d'or ou en forme de stupa, à ligne nettement hindoue, qui ressemble à une toupie renversée aux bourrelets horizontaux et concentriques. De près on voit les rues plus larges, des murs en terrasses, aux sinuosités variées, sur lesquelles pousse une végétation pauvre. Point de fleurs ni d'arbustes, point de boutiques non plus, point d'auvents. Les quelques magasins, groupés sur la place principale, sont, comme dans nos campagnes, dans de simples maisons. À certains jours fixes, les marchandises s'étalent sous des petites tentes et font un marché où l'on vend du thé, des étoffes de laine fabriquées par les pasteurs de Gyang-Tse, p.91 des broderies aux couleurs voyantes, des bâtonnets d'encens, des écuelles en bois, des instruments en bronze ou en argent incrustés de turquoises et de corail : théières, bols, écritaires. Parfois même l'on y voit un phonographe !

*

Les édifices religieux constituent une grande partie de l'architecture tibétaine. Dès le VII^e siècle il s'est formé des associations puissantes d'hommes et même de femmes, dans le but de vivre en commun sous une règle religieuse. Ce fut le plus grand bienfait du bouddhisme, car c'est ce qui a contribué à civiliser le Tibet. L'importance des lamaserie est considérable, ce sont elles qui groupent presque la moitié de la population et font vivre une grande partie de l'autre moitié. Les unes, comme la lamaserie de Drepung, à côté de Lha-sa, sont de véritables cités puisque celle-ci compte plus de dix mille moines, les autres sont de petits couvents isolés de quelques centaines de religieux. Dans le Nord, les paysans sont presque tous nomades et se groupent volontiers dans des tentes, tandis que les grandes villes et les agglomérations de maisons autour des monastères se voient surtout dans le Sud.

Comme dans tous les pays, ces monastères sont remarquablement exposés. Ils sont généralement à flanc-coteau et quelques-uns sont

L'art du Tibet

perchés très haut dans la montagne comme cette lamaserie de Lagongun, saccagée par les Chinois en fin 1906 et dont parle Jacques Bacot ¹. « Il faut, dit-il, une demi-journée pour y parvenir » de Poutine le village qui est à ses pieds. Cette situation de la plupart des lamaserie a été surtout adoptée dans un but défensif, car les ennemis des lamas ont toujours été nombreux, depuis les Chinois jusqu'aux Tartares musulmans ou même aux brigands qui infestent certaines contrées du Tibet. Il est aussi fréquent de voir s'établir entre deux lamaserie une guerre sans merci, qui se termine par une farouche et impitoyable razzia. Chaque monastère est enfermé dans deux ou trois murs d'enceinte qui sont quelquefois immenses et descendent le long de la montagne avec leurs faitages en escalier. Dans la première enceinte, sont des constructions ou de grands terrains vagues pour abriter les pèlerins ou les nomades qui, à certaines fêtes, accourent en foule. Dans la deuxième enceinte sont situées les habitations des lamas et le temple bouddhiques.

Les maisons sont généralement construites de la même façon que celles des villes mais de dimensions plus petites. Elles logent un maître avec un ou deux disciples.

Dans l'enceinte sacrée se tient le temple. Quelques riches monastères en renferment plusieurs, comme celui de Séra, dont les trois temples superposés sont entièrement tapissés d'or. Le parvis du temple donne sur une grande place ([pl. XVII](#), fig. 3) généralement dallée, d'où l'on découvre une vue merveilleuse. Là, ont lieu un certain nombre de cérémonies rituelles ainsi que les ^{p.92} représentations de danse et de théâtre que les lamas donnent plusieurs fois par an aux paysans. Ceci se passe comme à notre Moyen Âge et les sujets même de leurs pièces ont une portée morale comme dans nos mystères.

Le temple est construit presque toujours suivant un type unique avec quelques variantes et nous en donnerons le plan et les détails d'élévation qui ont été relevés sur place par M. Bacot (page 95). L'aspect général, vu de la terrasse, est celui d'un large bâtiment

¹ Jacques Bacot : *Dans les marches tibétaines*. (Plon 1909.)

L'art du Tibet

pyramidal orné de deux pylônes de pierre séparés par une partie médiane en bois. Ces deux pylônes, constructions massives, s'élèvent de deux étages jusqu'à l'entablement qui supporte le toit plat, décoré de la frise rouge classique avec deux ou trois assises et des ornements plaqués. Percés de fenêtres dans leur partie haute, ils ressemblent de loin à l'entrée d'un temple égyptien. Aux angles, sur le toit, sont parfois de petites flèches dorées.

Dans l'écartement entre ces deux pylônes, qui varie suivant leur hauteur et l'importance du temple, on voit de bas en haut un escalier de pierre, un péristyle à colonnes et deux étages de balcons de bois. L'escalier de pierre, large et imposant, monte au péristyle sur lequel se dressent deux ou quatre colonnes importantes qui supportent le balcon sus-jacent ([pl. XVII](#), fig. 3 et [pl. XVIII](#), fig. 2). Elles sont faites sur le même modèle que celles de l'intérieur, nous y reviendrons. Ce péristyle en terrasse donne accès à une petite porte basse, médiane, qui est l'entrée du temple, et les murs extérieurs, plus ou moins en retrait suivant les dimensions de la terrasse, sont richement décorés de frises à grands personnages.

Au premier étage, allant d'un pylône à l'autre, est une sorte de véranda, garnie de deux à six fenêtres, qui sont souvent remplacées par une balustrade à colonnes dont les chapiteaux dessinent une ogive. Au deuxième étage, même disposition, mais d'une décoration moins fouillée. Cette partie centrale, tout en bois, est richement sculptée, mais elle est presque toujours masquée par des étoffes qui pendent des balcons comme des tentures funèbres. Enfin, sur le toit, on voit un important groupe sculpté en bronze doré, du plus joli effet, au centre duquel est une grande Cakra (roue de la Loi), et de chaque côté deux gazelles couchées, grandeur nature, qui la regardent. Ce triple emblème rappelle la prédication fondamentale de Çākya-Mouni dans le « parc des Gazelles », près de Bénarès.

Sur le toit, on voit se dresser, outre quelques clochetons, un toit-pagode à la chinoise, scintillant d'or, qui marque l'emplacement du sanctuaire.

L'art du Tibet

Il y a quelques variantes à cette façade, comme le montre la photographie ([pl. XVII](#), fig. 4).

Là, la terrasse du péristyle comprend dans son massif un escalier plus réduit. Elle est bordée d'un ravissant balcon. Le deuxième étage est en terrasse, également bordée d'un balcon de bois, décoré d'un motif chinois. Quatre chevrons du toit, en avant des colonnes, portent des têtes de cheval, et l'on peut voir au milieu d'elles une grande niche avec un joli exemple de Cakra et de gazelles. Le toit plat est bordé d'un petit appentis de tuiles.

^{p.93} En pénétrant dans le temple, on arrive dans une nef carrée à colonnades, très richement décorée, qui se compose en général de deux parties : au centre la nef, qui est une salle hypostyle, et sur les côtés, tout autour d'elle, une partie plus basse supportant un étage. Dans la première partie, des colonnes épaisses et massives s'envolent d'un seul jet vers le toit. Dans la seconde, les colonnes sont beaucoup plus petites et supportent un balcon, garni lui-même d'une galerie à colonnades. Sur les murs, s'appliquent des pilastres identiques aux colonnes, et l'on voit entre eux de nombreux motifs de peinture, fresques, bannières ou des broderies. L'ensemble est d'une décoration fort riche, où le rouge et l'or dominant. Ce temple, sans statues, paraît presque vide, mais on voit dans le fond, du côté opposé à la porte d'entrée, une estrade sur laquelle sont placés un trône et deux sièges. Le Grand lama et ses assesseurs s'y tiennent pendant les cérémonies. Derrière l'estrade, une ou plusieurs portes vont au sanctuaire.

Les colonnes sont des fûts de section carrée qui, taillées dans un seul tronc, ont parfois jusqu'à quarante pieds de haut. Sur chaque face sont de larges cannelures en creux, comme sur les colonnes doriennes. Elles sont en bois naturel patiné, ou peint, et dans un même temple, elles ont toutes le même modèle. Les sculptures qui les décorent ne commencent qu'à une certaine hauteur du sol et sont parfois fines comme de la dentelle. Elles aboutissent à un chapiteau très étalé qui, en rejoignant le chapiteau d'une colonne voisine, forme un arc festonné. Le tympan, très aplati, est sculpté d'ornements chinois

L'art du Tibet

tibétinisés. C'est ainsi que l'on y retrouve le « Tao Tie » le « Leï Wen » ou tonnerre, la cigale et le nuage. L'entablement est richement décoré, et les motifs vont jusqu'au plafond. Sur l'architrave on peut voir des oiseaux et des dragons ailés, au-dessus d'elle une frise de chevrons représentant des têtes de dragons, et enfin une corniche à laquelle viennent se réunir les poutres perpendiculaires qui divisent le plafond en caissons, dont le fond est décoré. L'or et le rouge dominant, et le tout, dans les temples bien entretenus, est verni et brillant.

Le toit de la partie centrale n'a ni fenêtres ni jours mais, comme dans certaines salles hypostyles de l'ancienne Égypte, il y a, grâce à la différence de niveau des nefs latérales et de la nef centrale, des jours qui s'ouvrent entre les terrasses qui couvrent ces nefs (page 95). Ce sont des vides réservés dans la construction du toit, isolant le toit central des côtés. Les Égyptiens les fermaient par des grillages ou des pierres, d'où leur nom de « claustra », et cela peut exister aussi dans les temples tibétains.

M. Montgomery Mac Govern présente dans son récit de voyage ¹ une curieuse photographie d'une nef de temple sans colonnes ni toit central. Le milieu est à jour comme dans un patio espagnol. L'entablement des colonnes de la périphérie est richement décoré d'une frise de dragons. Cette disposition est rare.

p.94 La troisième partie du temple est le sanctuaire auquel on accède par une ou deux portes basses à tentures. C'est là que sont les grandes statues dorées des bouddhas ou des bodhisattvas devant des niches encombrées de bannières et d'étoffes. Il y fait sombre, cette pièce est allongée de toute la largeur du temple et une ou deux fenêtres y laissent passer un jour mystérieux. Là, l'odeur de l'encens vous prend à la gorge, les lampes à beurre brûlent presque sans flamme dans des bols de bronze, et font, sur les statues dorées, des reflets intermittents. Là enfin, tout le mystère du Tibet se matérialise. Les statues sont tournées face au temple. Au milieu est le Bouddha qui fait l'objet du culte spécial au

¹ Montgomery Mac Govern : *Mon voyage secret à Lhassa*, page 123. (Plon 1926.)

L'art du Tibet

temple et çà et là dans un désordre qui n'est qu'apparent une foule d'objets rituels ou symboliques encombrant la pièce.

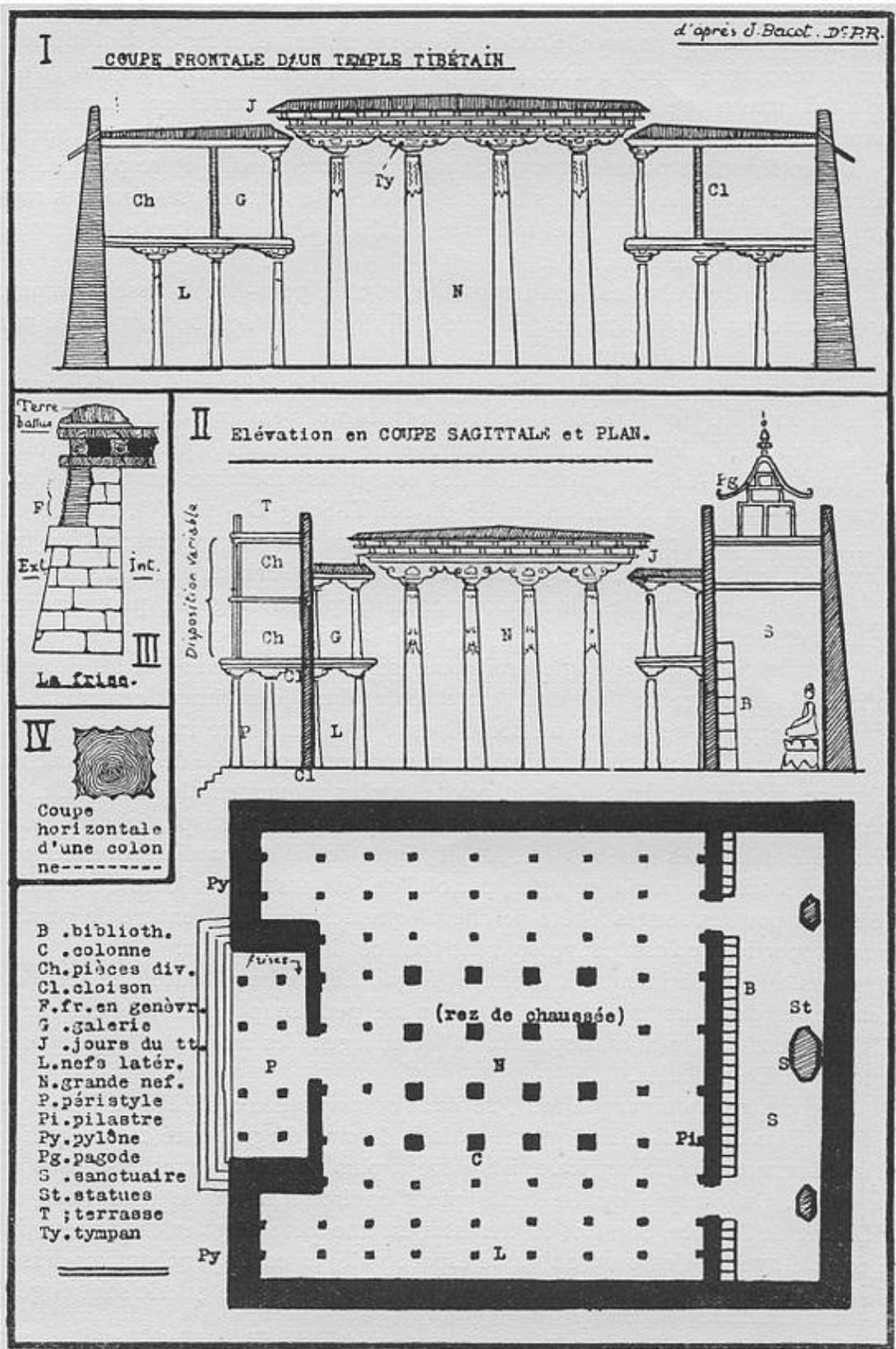
En face des statues, le mur qui s'adosse à la nef est divisé par cases où sont empilés les trois cent huit volumes sacrés qui sont le Kandjur et le Tandjur. Richement reliés entre leurs plaquettes de bois sculpté, liées au moyen d'attaches ciselées, ces ouvrages sont empilés jusqu'au plafond. Le toit qui recouvre le sanctuaire dépasse la terrasse du temple et forme les pagodes recouvertes de feuilles d'or ou de cuivre dont nous avons déjà parlé. Les petits temples n'ont pas de sanctuaire, les statues sont sur un autel au fond de la nef unique, comme dans nos églises.

Le premier étage se compose d'une galerie avec sa balustrade et ses colonnades, ainsi que de nombreuses pièces, dont chacune a son utilité. Là c'est une salle de chapitre, là, une bibliothèque privée, une salle de réception, une chambre de gardien, des magasins, là encore des pièces fermées de gros cadenas où sont enfermés des trésors...

*

Les descriptions de Lha-sa sont assez nombreuses, et nous ne pouvons entrer dans les détails des différents monuments de la ville, qui sont décrits dans plusieurs ouvrages. Rappelons qu'au centre de la ville est un très ancien temple, la « Cathédrale » ([pl. XIX](#), fig. 6), qui présente un caractère du plus haut intérêt et sur laquelle nous avons peu de documents. Elle renferme des sculptures sur pierre, bas-reliefs bouddhiques très rares, et près d'elle est une chaire, la seule que l'on connaisse au Tibet. Le Palais du Gouvernement également compris dans les bâtiments de la cathédrale est divisé en deux parties : d'une part la résidence du premier ministre ou lö-nchen, d'autre part la salle du Grand Conseil, où se tient l'Assemblée Nationale. (Voir Mc Govern, p. 204 et suivantes.) p.95

Deux autres célébrités de Lha-sa sont le « Pont des Turquoises » bâti sur la Kyi — rivière de la Félicité — et le grand monolithe du centre de la ville sur lequel est inscrit le traité de paix entre le Tibet et la Chine en 783. Il est recouvert par les feuillages d'un saule sacré.



L'art du Tibet

Le Potala, ou Palais du dalaï-lama, est à une certaine distance de la ville, situé sur un haut rocher, au milieu de la jolie vallée de la Kyi, que de ^{p.96} hautes montagnes entourent de tous côtés. Cette construction massive et majestueuse fait corps avec le roc et dresse ses immenses murs de soutènement sur la montagne abrupte avec laquelle ils se confondent. De loin, au soleil, cela fait une masse imposante. Au-dessus des frises rouges qui cernent le haut des bâtiments, s'élève, haut de cinq étages environ, le Temple Sacro-saint, entièrement peint en rouge, dont le toit doré miroite et resplendit. La partie la plus élevée de tous les murs est percée de nombreuses fenêtres rapprochées les unes des autres et toutes semblables. On n'en compte pas moins de 500 sur la façade principale.

L'entrée du Palais est peu imposante, et c'est peut-être à dessein, comme nous avons vu le cas dans les peintures, afin que l'œil soit surtout attiré par le Temple sacré qui domine l'édifice.

Devant cette entrée se dresse, sur trois marches de pierre, le « r'Doring », pilier monolithe à quatre faces, de trente-trois pieds environ de haut. Sur son côté ouest on lit le traité entre la Chine et le Tibet dans la deuxième moitié du VIII^e siècle. Au sud, la relation des conquêtes tibétaines en Chine Occidentale en 793. Au nord, un arrêté du roi Ti-Song De-tsen ¹. À côté du pilier est un petit monument chinois qui entoure une pierre à inscription trilingue (chinois, tibétain, mongol) sur la défaite des Gurkhas en 1792.

Vers la droite, un escalier monumental de pierre, large de quatre à cinq mètres et bordé d'un mur crénelé garni de la frise classique, monte de l'est à l'ouest, puis tourne à angle droit pour se diviser en deux parties dont la principale se dirige de l'ouest à l'est et entre dans le bâtiment central. À la gauche du palais se trouve un second escalier de moindre importance.

¹ Ces traités sont traduits dans l'intéressant ouvrage de Sir Charles Bell *Tibet ; Past and Present*. (Oxford 1924.)

L'art du Tibet

En haut de l'escalier principal on pénètre par une sorte de voûte, cachée derrière un grand rideau, dans la partie la plus monumentale du Potala. Ce bâtiment est soutenu par un mur gigantesque, percé à sa partie supérieure par de nombreuses fenêtres (pl. XVIII, fig. 1) et à sa partie moyenne par des petits orifices carrés, en ligne, par où l'on fait passer, les jours de grandes fêtes, les poutres rouges à tête de cheval qui tiennent une tenture de parade aux proportions colossales, recouvrant tout cet immense mur.

Les autres bâtiments, à droite et à gauche, cachent toute une série de temples et de cours très vastes, que l'on ne peut soupçonner de l'extérieur. Ils s'étagent sur les ailes, depuis la vallée et logent les moines et le personnel laïque du dalaï-lama.

Au centre, dominant le tout, rutilant et majestueux, s'élève le Saint des Saints. Plus haut lui-même qu'une maison de cinq étages, paré en son milieu d'une immense étoffe verticale, il s'élève à plus de cent mètres au-dessus de la vallée. On compte quatre cents pieds environ du toit le plus élevé au r'Doring de l'entrée. Son toit en terrasses est une sorte de galerie rectangulaire à deux étages qui entoure un vaste espace vide, et en se penchant au-dessus de lui, on surplombe le toit moins élevé de la nef. Sur cette galerie sont érigées ^{p.097} les six petites pagodes couvertes en tuiles d'or massif, qui s'alignent — trois à l'ouest, trois au nord. — Les bâtiments sous-jacents qui entourent les quatre côtés de la nef sont des sanctuaires. Dans le plus grand, le plus magnifique, occupant à lui seul presque toute la hauteur des cinq étages, repose le corps embaumé du premier dalaï-lama, le cinquième Grand lama, dont la mémoire est particulièrement vénérée.

Les richesses du Potala sont incalculables. Les urnes, les stupas, les bols, les statues, en nombre immense, sont presque tous en or massif incrusté de corail, de turquoises et d'autres bijoux. Des centaines de chambres, peut-être même des souterrains, sont puissamment cadénassés et pas un Tibétain, même le Grand lama, ne peut évaluer les richesses du palais.

*

L'art du Tibet

Il y a dans cette œuvre admirable qu'est le Potala d'immenses qualités artistiques : la composition de son ensemble, la pureté de ses lignes sobres et majestueuses, l'étrange contraste de ses teintes hallucinantes avec les tons bleus et violets des montagnes, en font un chef-d'œuvre admirable qui synthétise les qualités de l'architecture du Tibet. Dans l'étude de celle-ci, depuis les palais jusqu'au plus modeste village, on est frappé de constater la parfaite unité décorative : l'architecture tibétaine est un tout. C'est une qualité presque spéciale à ce pays, où rien ne choque, car aucun élément disparate venu de l'étranger ne rompt l'ensemble harmonieux et logique des lignes droites et pures.

Le grand maître qui a imposé cette homogénéité, outre la simplicité des moyens dont le Tibétain dispose, c'est la nature. Là, en effet, depuis des siècles, l'homme a construit simplement, comme il a pu, avec les matériaux rudimentaires fournis par le pays, les pierres et le bois sortant de la montagne, et si ces édifices s'identifient si bien avec le paysage farouche et les immenses horizons, c'est parce qu'ils sont issus du sein même de la Nature.

@