

Rus-pa'i-rgyan :

parures rituelles tibétaines

en os humain

De tous les objets tibétains en os humain, les plus connus du grand public, mais également les plus intéressants, sont sans nul doute les parures que portent les officiants au cours de certaines cérémonies. Bien qu'elles aient fasciné les esprits occidentaux, elles n'ont jamais, jusqu'à ce jour, fait l'objet d'une étude d'ensemble. Il est assez frappant de remarquer que depuis la publication de l'ouvrage de L. A. Waddel, *The Buddhism of Tibet*, en 1895, et de l'article de B. Laufer, « The use of human bones & skulls in Tibet », en 1923, la majorité des auteurs se sont contentés de reprendre les mêmes informations. Même s'ils ont pu être pris en considération dans divers travaux sur les rituels, ces ornements d'os n'ont jamais donné lieu à des études typologiques, iconographiques ou stylistiques. De ce fait, ces objets sont longtemps restés classés dans l'anecdotique et le décoratif, alors qu'un examen attentif des nombreux spécimens conservés dans les collections occidentales révèle une grande richesse de formes et de styles.

Si leurs origines et leur fonction peuvent soulever quelques énigmes, leur qualité d'exécution permet, par l'examen des formes, de l'iconographie et des styles, en liaison avec la peinture et la statuaire religieuses, de mieux comprendre ces productions.

Origines, éléments constitutifs et destination

Comme pour tous les objets rituels, ou presque, les traditions tibétaines attribuent l'origine des parures en os à l'Inde.

Certains auteurs ont été tentés de les rapprocher du costume chamanique, alors que, d'une part, la notion de chamanisme a peu à voir avec les moines tibétains, et que, d'autre part, les chamans d'Asie centrale ont été fortement influencés par le lamaïsme.

La tradition attribue l'invention des parures au siddha indien *Kṛṣṇācārya* qui les aurait reçues d'une *dākinī*. Cette même tradition¹ confirme leur origine indienne en nous apprenant qu'on les trouve à Ratnagiri au Bengale. En dehors de la légende, *Kṛṣṇācārya*, qui aurait vécu au début du VIII^e siècle, est loin d'être un inconnu et la littérature religieuse traditionnelle nous parle abondamment de lui² : on a longtemps considéré qu'il était à l'origine des principaux enseignements que reçurent la plupart des propagateurs de la seconde diffusion du bouddhisme au Tibet, au XI^e siècle.

Un des premiers ouvrages à mentionner les tiaras de crânes humains et les ornements d'osselets serait la biographie de *Mar-pa*³. Selon l'informateur de M. Evans-Wentz, qui appartenait à l'école *bKa'-l-brgyud-pa*, les ornements yogiques qui symboliseraient le pouvoir d'illumination seraient ordinairement classés en six types, chacun ayant une correspondance mystique :

- 1/ tiare : Danapāramitā ou charité infinie ;
- 2/ brassards : Śīlapāramitā ou moralité infinie ;
- 3/ bracelets : Kṣāntipāramitā ou patience infinie ;



Fig. 1
sNgags-pa revêtu
 d'une parure complète.
 (Photographie
 Alexandra David-Neel)

- 4/ chevillères : *Vīryapāramitā* ou activité infinie;
 5/ jupe : *Dhyānapāramitā* ou méditation infinie;
 6/ chapelet de poitrine : *Prajñāpāramitā* ou sagesse infinie.

Ces six ornements correspondent presque exactement à ceux qui composent les parures telles que nous les connaissons (fig. 1).

A partir de l'examen des plus anciennes peintures, tant Xixia que tibétaines, qui, aux alentours du XIII^e siècle, semblent reprendre assez fidèlement les modèles issus des universités bouddhiques du Magadha⁴, il apparaît fort probable que sur les fréquentes représentations de la *dākinī* *Vajravārāhī*, nous voyons les parures telles qu'elles devaient se présenter dans l'Inde pré-musulmane.

Mais avant d'observer les diverses formes que ces ornements ont connu au Tibet ainsi que leur évolution, il faut tenter de clarifier un point que la littérature occidentale a obscurci à loisir : qui étaient les porteurs de ces parures, souvent qualifiés de chamans, sorciers, devins, oracles ou nécromanciens ?

On ne peut exclure que certains pratiquants marginaux les portaient pour impressionner le public lors de rituels peu orthodoxes. Toutefois, ils sont en général portés par des *rNal-'byor-pa*

lors de certaines cérémonies, preuve tangible que seul un certain degré d'initiation devrait en autoriser la détention.

Lors des apparitions publiques des membres des collèges tantriques, il est aujourd'hui très fréquent de constater que la coiffe en os est remplacée par celle en carton à cinq pointes, *Zi-ba'i-rigs-nga*. Dans certains cas, et notamment lors des représentations de théâtre religieux, les porteurs de *Rus-rgyan* peuvent n'être que des acteurs figurant *dâkinî*⁶ ou des maîtres historiques.

L'importance sacrée de ces parures et leur rapport avec les rites tantriques sont clairement démontrés par leurs représentations détaillées dans les manuscrits initiatiques⁷. Le monde lamaïque leur fit subir une importante évolution en les enrichissant d'une iconographie, et en leur incorporant les principaux éléments des courants artistiques majeurs entre le XIII^e et le XVI^e siècle. Dès lors, aux six ornements ou sceaux, il faudra, comme on le verra, joindre un septième élément important, le *Kha-tvam-ga*⁸.

Les membres de l'école *dGe-lugs-pa* se défendent d'utiliser des objets et parures rituels en os humain. Il faut peut-être trouver là l'explication du nombre important de pièces gravées dans des matériaux d'origine animale (os, ivoire). Cependant il est plus probable que les critères de sélection des humains pouvant fournir des os aient été tellement restrictifs que, pour faire face à la demande, les sculpteurs aient cherché des matériaux de substitution. Si l'on sait qu'il existe des traités spécifiques à la sélection des crânes pour la fabrication des coupes rituelles, il ne nous a pas été possible de retrouver la trace de tels ouvrages relatifs aux parures rituelles. Seul l'examen de pièces par des spécialistes médicaux a permis de déterminer une forte fréquence de l'emploi d'os d'enfants dans la réalisation des *Rus-rgyan*.

Face à la difficulté de déterminer l'origine réelle des os (principalement pour les objets étudiés d'après des photographies), nous avons pris le parti de les considérer comme d'origine humaine, sauf lorsque la provenance animale était évidente.

Essai de classement typologique

Il est navrant de constater que, même dans les plus grandes collections, il n'existe pas de parure complète qui puisse être considérée comme homogène. Cette hétérogénéité est certainement due à la fragilité, tant des montages sur cordes ou lanières de cuir, que des plaquettes sculptées.

La disparition progressive des ateliers a également contribué à pousser les moines à se contenter de fragments ou d'assemblages partiels hérités de leurs prédécesseurs. Or, de même que pour les peintures, la localisation précise de ces ateliers, identifiables par l'étude stylistique, s'avère délicate, et quasiment impossible, même s'il semble évident que les plus belles parures ont été produites au Tibet méridional aux alentours des XIV^e-XV^e siècles.

Nous proposons de classer les parures en trois grandes familles, suivant la forme prise par le tablier qui en est l'élément principal, et souvent le mieux conservé, même à l'état fragmentaire.

Les Rus-rgyan « en guirlande »

L'examen des peintures Xixia et des plus anciens *Thang-ka* tibétains se référant aux traditions picturales du nord-est de l'Inde, permet de noter, principalement sur les représentations de Vajravārāhī, des parures souvent finement peintes, composées de complexes enfilages de perles et suspendues en guirlandes à des ceintures ou à des brassards. Les tiaras sont composées de crânes sculptés surmontés de fleurons.

Le meilleur exemple de ce type est la célèbre peinture de Kara-khoto, ancienne cité d'Edzine, antérieure à 1227, date de la destruction de cette ville par les armées de Gengis Khan (fig. 2). Il s'agit sans aucun doute d'une copie fidèle d'un original indien, dont la qualité des détails contraste avec la simplicité, pour ne pas dire la rusticité, des éléments sinisants des scènes qui l'entourent. Sur les quelques exemples tibétains d'iconographie similaire et remontant au XIII^e siècle⁹, la *dâkinî* arbore des parures très proches, mais plus simples et plus linéaires, s'éloignant peu à peu du style initial.



Fig. 2
Vajravārāhī,
 peinture de Kara-khoto
 antérieure à 1227,
 Leningrad, Musée de l'Ermitage.
 (Photographie © Réunion
 des musées nationaux, Paris, 1991)

Il est intéressant de voir que toute la production artistique issue du monde lamaïque chinois, au moins depuis les Ming, présente souvent des tabliers de type « guirlande » d'une lourdeur et d'une richesse proches de la peinture de Kara-khoto. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, si l'on considère que ces ornements ont pu voir le jour en Inde entre les VIII^e et IX^e siècles, il faut constater que leur conservatoire est la Chine du Nord et que c'est de cette même région que proviennent les seuls exemples classables dans cette catégorie, tous datant très certainement du siècle dernier¹⁰.

La rareté des pièces de ce type parvenues jusqu'à nous et leur pauvreté iconographique nous empêchent de faire des regroupements pertinents, mais il ne faudrait pas que la grande sécheresse d'exécution qui les caractérise fasse oublier la qualité du travail de ceux qui les ont réalisées, même si la foi qui animait leurs prédécesseurs, ou simplement les connaissances suffisantes pour interpréter les directives des textes, leur ont manifestement fait défaut.

Les Rus-rgyan « quadrangulaires »

Ce type de parures est de loin le plus répandu. Même s'ils ne sont souvent que des réassemblages d'éléments anciens épars, les tabliers en sont la pièce principale et la plus riche en éléments iconographiques et symboliques. Ils seront donc l'élément essentiel pour l'étude de ces *rus-rgyan*.

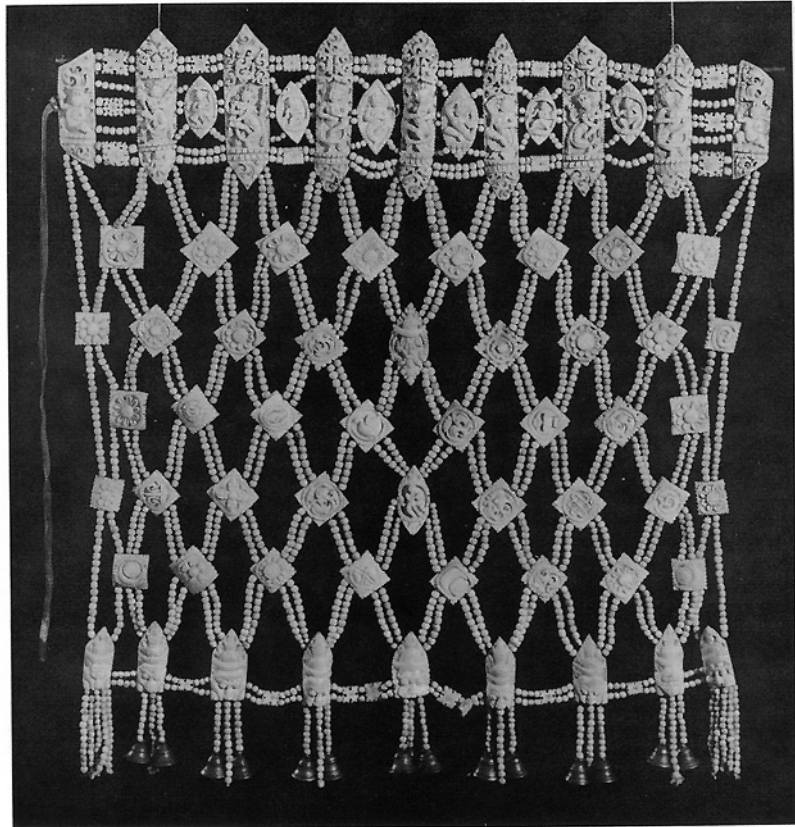


Fig. 3
Tablier en os humain,
 Bloomington, Indiana University Art Museum.
 (Photographie du Musée)

Les tabliers sont invariablement constitués d'un rang supérieur composé de grandes plaques longitudinales provenant de fémurs ou d'humérus, pouvant atteindre 18 à 20 cm de long, d'où pend un entrelacs de perles et de petites plaques quadrangulaires, qui s'achève en un rang inférieur de plaquettes moyennes où sont suspendus des fils de perles terminés par des clochettes. Ce canevas de base ne connaît que des variantes quantitatives ou iconographiques qui nous permettront peut-être d'en mieux cerner le sens (fig. 3).

Le rang supérieur, clé de l'interprétation de la parure, est aussi le plus riche en iconographie. Sur l'élément central, figure le plus souvent Hevajra ou Samvara en union avec leurs contreparties féminines, ou encore une *dâkinî* qui pourrait être Vajravârâhî ou Vajradâkinî, les autres figurant invariablement quatre ou six *dâkinî* dansantes. La littérature classique¹¹ nous apprend que Vajradâkinî et ses quatre compagnes sont équivalentes à Samvara et que Vajravârâhî peut s'accoupler à Samvara comme à Hevajra, puisque l'un et l'autre sont la même divinité.

Sur un plan purement iconographique, ces parures semblent donc se situer dans la sphère des Samvara et Hevajra Tantra, ce qui nous ramène au mahâsiddha Kṛsnâcârya, dont l'œuvre principale réside dans le commentaire du Hevajra Tantra et la propagation du Samvara Tantra. S'il paraît délicat de lui attribuer avec certitude l'invention et la codification iconogra-

phique de ces parures, on peut toutefois les rechercher dans sa descendance spirituelle au sein de laquelle le cas du tibétain Bu-ston (1292-1364) est des plus intéressants. En effet, possesseur de sept lignées d'initiation différentes dans le rite de Samvara, il en commentera longuement le mandala¹². Il fera également le catalogue du *Bstan-'gyur*¹³, ce qui entraînera une révision et une mise en forme systématique de toute la littérature religieuse. Cet ouvrage, important par ses descriptions précises des différents cycles de tantra, a laissé des traces durables dans le domaine artistique. On est conduit à considérer que ses indications constituent la base des conceptions iconographiques qui inspirèrent les artistes.

Au XIV^e siècle, alors que l'école *Sa-skya-pa*, par l'ascendant spirituel qu'elle a pris sur la dynastie mongole des Yuan, voit ses hiérarques faire venir des artistes principalement du Népal, mais également de Chine, pour redécorer leurs monastères, Bu-ston fait de même, tout en codifiant par écrit l'art tibétain. Cette tradition artistique portera le nom de l'école *Sa-skya-pa* et restera largement fidèle aux influences népalaises. Elle marquera fortement les arts plastiques tibétains jusqu'au XVIII^e siècle. C'est dans ce style népalisant que sera exécutée la grande majorité des ornements rituels qui sont présentés ici.

Les plus anciens *Rus-rgyan* de type quadrangulaire que l'on rencontre sur les peintures actuellement connues, sont certainement ceux qui ornent les divinités farouches, et notamment un Hevajra, du *sKu-'bum* de *rGyal-rtse*¹⁴. Ce monument ayant été achevé en 1427, la peinture remonte donc au premier quart du XV^e siècle. La forte influence népalaise qu'on y discerne peut laisser supposer que ce nouveau type de parure fut une importation de la vallée de Kâthmânda. Toutefois l'examen attentif de la peinture néwara ancienne ne laisse apparaître aucune trace de *Rus-rgyan* aussi structuré avant les XVI^e-XVII^e siècles, même s'il est possible d'en voir une vague esquisse dans la seconde moitié du XV^e siècle. Il est donc probable que les parures quadrangulaires sont une innovation purement tibétaine, datant de la seconde moitié du XIV^e siècle. Seul un examen approfondi des écrits de Bu-ston lui-même et de ses principaux contemporains permettra peut-être d'en attribuer la codification à une personne précise.

Le petit tablier de la collection Jacques Marchais¹⁵ (fig. 4), bien que recomposé de toute évidence à partir d'éléments provenant de quatre parures au moins, est une pièce de la plus grande importance pour la compréhension de l'évolution des *Rus-rgyan*, car tous ses éléments trahissent une unité stylistique qui implique la provenance d'un même atelier. Celui-ci, étant donné la similitude générale avec la peinture de *rGyal-rtse*, la qualité d'exécution, la finesse et la richesse des rinceaux et des flammes, a dû être actif au Tibet méridional à l'apogée du style *Sa-skya-pa*, soit aux XIV^e-XV^e siècles.

Même si certains remontages anciens ne le suivent pas, le schéma classique du tablier épouse la structure suivante : au rang supérieur, formant ceinture, sept plaques (fig. 3) de dimension importante, ayant entre 7 et 18 cm de haut, représentent cinq divinités dansantes encadrées sur les côtés par des squelettes ou des personnages brandissant des bâtons. Suivent, reliés par des perlage, cinq rangs horizontaux de plaquettes gravées, généralement de forme carrée, d'environ 3,5 cm de côté, toujours ornées d'un cercle de pétales de lotus au sein duquel on peut voir un élément décoratif du genre « rinceaux », ou un emblème auspiceux, plus rarement une divinité. Le septième rang est composé de sept faces d'animaux mythiques qui paraissent cracher chacun sept fils de perlage, les trois du centre se terminant par des clochettes, et deux de chaque côté allant rejoindre la gueule voisine. Deux plaquettes de ce type peuvent « fermer » le rang supérieur.

Les deux principales variantes de ce schéma, sont : neuf pièces au rang supérieur, ou seulement cinq rangs horizontaux au lieu des sept rangs traditionnels.

Tous les éléments sculptés de ces tabliers sont dans l'ensemble plus secs que sur le tablier de la collection Marchais. Cela est évident sur les têtes d'animaux mythiques du rang inférieur, qui, au lieu de voir sortir de leur gueule de gracieux rinceaux répondant à ceux qui surmontent la lune et le soleil qu'ils portent entre leurs oreilles, sont coupés à l'horizontale. De même, les plaquettes autrefois rondes deviennent carrées et ornées d'un cercle. Cette sécheresse de forme ne doit cependant pas être considérée comme tardive, dans la mesure où nous connaissons une peinture présentant une parure quadrangulaire classique qui peut raisonnablement être datée du milieu du XV^e siècle¹⁶ (fig. 5).

Pour parvenir à une reconstitution idéale et par conséquent à une meilleure compréhension de la parure complète, il convient de faire coïncider les pièces éparses des divers remontages

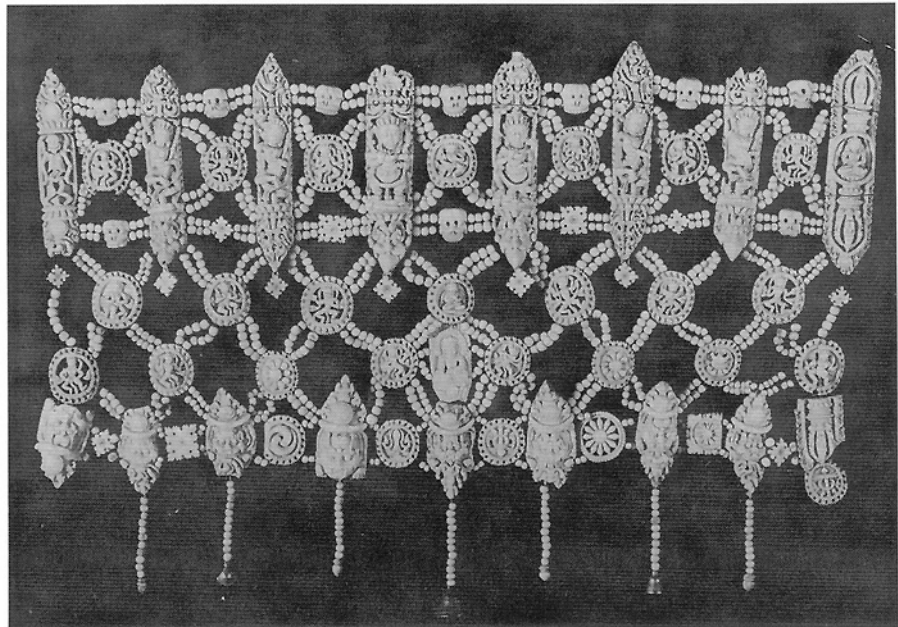


Fig. 4
Tablier en os humain,
 New York, Musée Jacques Marchais.
 (Photographie du Musée d'après
 le catalogue : *Objects from the Tibetan
 Lamaist Collection of Jacques
 Marchais*, 1941)

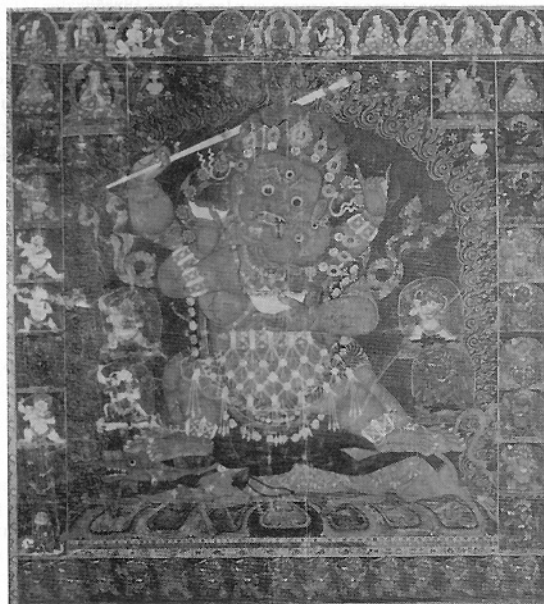


Fig. 5
Raktayamari en Yab-Yum, Thang-ka,
 Boston, Museum of Fine Arts.
 (Photographie © Réunion des musées
 nationaux, Paris, 1991)

avec les enseignements de l'iconographie. Les plus riches en informations sont celles provenant des tiaras et des rangs supérieurs de tabliers.

Les premières sont conformes à celles qu'on rencontre sur les plus anciennes peintures, à savoir cinq petites têtes de morts surmontées d'un fleuron au centre duquel, parfois dans un élément architectural, mais toujours entourés de motifs gravés oscillant, flamme ou végétation, sont figurés les cinq jina¹⁷, soit de gauche à droite : Ratnasambhava, Amitâbha, suivis de Vairocana ou d'Aksobhya, qui peuvent permuter au centre, et d'Amoghasiddhi.

La coiffe étant associée à Aksobhya¹⁸, il paraît normal que celui-ci doive en occuper la plaque centrale. Dans quelques cas manifestement anciens, les jina sont remplacés par des mahâsiddha, démontrant bien ainsi que la coiffe représente une lignée spirituelle à laquelle le porteur est censé se référer.

L'examen des plaques du rang supérieur des tabliers permet de faire plusieurs regroupements. Dans le premier ensemble, nous réunirons les plaques centrales ornées de Hevajra-Samvara, Vajravârâhî, Vajradâkinî, ou Nairâtâmâ. Dans un second groupe, nous rangerons les diverses dâkinî dansantes ou « fendues » — à deux ou quatre bras. Dans un troisième enfin, nous classerons des représentations de squelettes, ou de divinité « fendue » sur la droite, brandissant dans sa main droite un bâton surmonté d'une tête de mort, qui ne peut être que Yama puisque cet objet est son attribut exclusif¹⁹.

À la lumière des traités iconographiques, il est clair que les dâkinî du second groupe sont celles qui accompagnent les divinités des pièces centrales dans leurs mandala respectifs, ce qui rend possible la reconstitution idéale d'un rang supérieur de tablier mais démontre encore davantage la difficulté d'en trouver un homogène. Sachant également que Samvara et Hevajra sont des émanations d'Aksobhya, et que les dâkinî qui les accompagnent sont pareillement reliées à un jina et un orient, il est possible de visualiser le porteur comme se trouvant au cœur d'un immense mandala, et de dégager le caractère purement initiatique de ces parures. Une fois admise cette structure en mandala des *Rus-rgyan*, on peut supposer que tous les éléments constitutifs doivent y trouver leur logique. Ainsi les pièces figurant Yama ou des squelettes qui encadrent le rang supérieur du tablier sont de toute évidence à mettre en rapport avec les charniers et cimetières qui entourent les mandala des divinités qui constituent le centre de la parure. D'autre part, toutes les peintures psychocosmographiques contemporaines de l'apogée du style *Sa-skyapa* ont leurs fonds tapissés de fleurs, de rinceaux, d'objets rituels, ou d'emblèmes auspiceux, exactement comme sur les pièces carrées des tabliers. De même, les faces monstrueuses de kirtimukha²⁰ crachant des perles au rang inférieur peuvent facilement être mises en relation avec leurs cohérentes qui gardent les portes des mandala, ou mieux encore, avec les gueules de makara crachant des pointes de vajra²¹ qui les encerclent.

La grande dâkinî dansante en bronze du Musée Guimet²² a perdu son tablier mais conserve encore ses bracelets, ses brassards et ses chevillères, tous décorés de vajra entre des fils de perlage, confirmant la localisation dans la parure des pièces longues en os ornées de ce motif ou de formes dérivées. Ces vajra sont à rapprocher de ceux qui courent sur les cercles périphériques des mandala.

Ces parures quadrangulaires anciennes de style népalais semblent avoir été fabriquées jusqu'aux alentours du XVII^e siècle, même s'il est fort probable qu'au siècle dernier quelques sculpteurs aient pu encore produire dans ce style alors archaïque. Il faut également noter l'existence de quelques pièces éparses sculptées dans un style sinisant se rattachant au règne de l'empereur Qianlong²³ et d'un groupe de parures récentes en ivoire de fabrication nettement chinoise²⁴.

Cohérentes sur un plan purement formel, ces parures manifestent une incompréhension de l'iconographie traditionnelle, vidée de son sens, théâtrale et mécanique.

Les Rus-rgyan « triangulaires »

En 1923, B. Laufer illustre son texte²⁵ d'une seule photographie, celle d'un tablier composé de huit rangs horizontaux décroissants qui lui donnent une forme triangulaire. D'autres objets épousant le même schéma sont depuis entrés dans diverses collections, tant publiques que privées. Cette forme est bien connue dans l'hindouisme comme la base de nombreux yantra et dans le bouddhisme tantrique, pour délimiter l'aire de danse de certaines dâkinî,

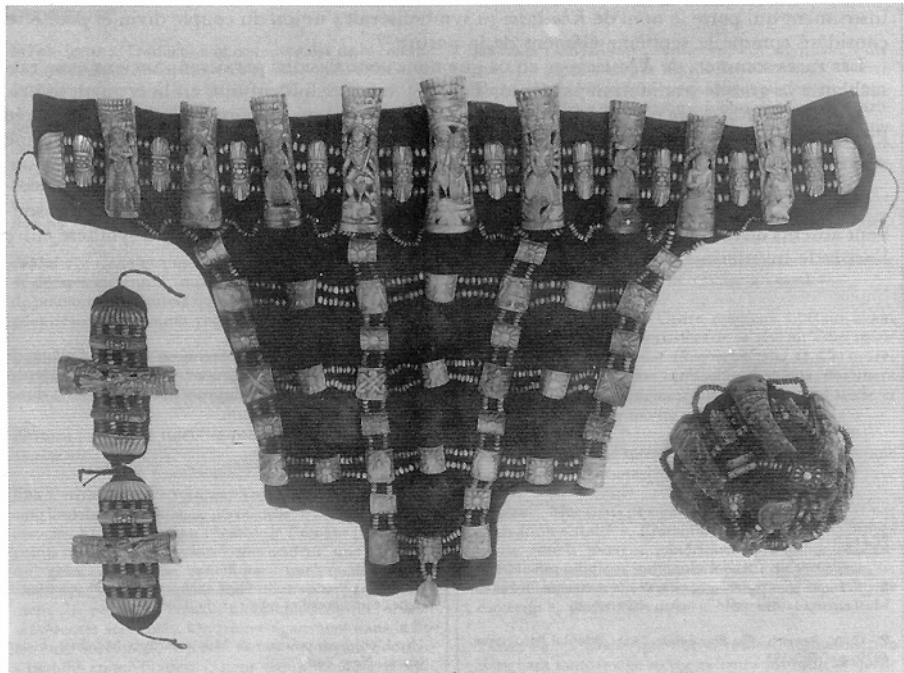


Fig. 6
Parure « triangulaire », os de yack, XIX^e-XX^e siècles,
Toulouse, Musée G. Labit. (Photographie Josette Schulmann)

dont Vajravârâhî, ce qui là encore confère au tablier un rôle d'enceinte sacrée au cœur de laquelle se trouve le porteur.

Un certain nombre de ces parures est composé d'un tablier, d'une coiffe et de deux brassards (fig. 6). Dans tous les cas, ces *Rus-rygan* « triangulaires » sont exécutés dans un style fruste, le plus souvent dans des os de yack, et sont ornés d'une iconographie étrange, sans logique, où se mêlent divinités hindoues et bouddhistes, la plupart du temps mal identifiables. Ces objets paraissent à mi-chemin des deux traditions et devraient trouver leur origine dans les régions nord du Népal, ou sud du Tibet, zone charnière où des vallées isolées accueillent un syncrétisme religieux.

On a pu être tenté de rapprocher cette tradition de l'art *Bon-po*²⁶ en raison de son iconographie étrange et de son caractère fruste. Toutefois rien ne confirme cette hypothèse. La seule certitude que nous puissions avoir, c'est que nous nous trouvons dans un univers proche, mais en même temps distinct, du bouddhisme tibétain qu'il cherche manifestement à imiter, ou aux valeurs duquel il tente de se rattacher.

Le Kha-tvam-ga

Une photographie prise par Alexandra David-Neel (fig. 1) est à notre connaissance le seul document représentant la parure portée dans sa totalité. Le lama est revêtu des « six sceaux », et comme *Samvara*, tient dans sa main droite le vajra — le moyen — et dans la gauche la clochette — la connaissance. Reposant dans la paume de sa main gauche et sur son épaule, on remarque une sorte de sceptre surmonté d'un élément composé d'un vase d'abondance, d'un double vajra, de trois têtes en divers états de décomposition et d'un vajra vertical. Cet

instrument qui porte le nom de *Kha-tvam-ga* symboliserait l'union du couple divin et peut être considéré comme le septième élément de la parure²⁷.

Les rares sommets de *Kha-tvam-ga* en os que nous connaissons paraissent anciens et se rattachent à la grande tradition népalisante. Tous les autres semblent être en bois ou en métal.

Revêtu des *Rus-rgyan* et tenant le *Kha-tvam-ga* dans son giron, le porteur de la parure recrée l'union mystique du dieu et de sa prajñā; le sceptre symbolisant cet état est ainsi chargé d'une connotation phallique.

Au terme de cette brève étude, nous concluons que les *Rus-rgyan* (jusqu'à présent trop souvent absents de la recherche orientaliste) constituent une bonne expression de la synthèse entre l'art et le mysticisme dans le bouddhisme tibétain.

NOTES

1. J. Tondriaux, *Vingt objets tibétains de culte et de magie*, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, objet n° 18.

2. G. N. Roerich, *The Blue Annals*, Delhi, Motilal Banarsidas, 1979, pp. 360-385.

3. W. Y. Evans-Wentz, *Le Yoga tibétain et les doctrines secrètes*, Paris, A. Maisonneuve, 1974, p. 183.

4. Par Magadha, il faut entendre l'ancien État correspondant à peu près au Bihar actuel, comprenant les lieux bouddhiques les plus sacrés tel Bodhgaya et les monastères tels Nālandā et Vikramaçīla qui connurent leur apogée entre les VIII^e et XII^e siècles sous les règnes des souverains Pāla.

5. Ascètes versés dans le tantrisme.

6. « Celle qui marche dans l'espace »; voir glossaire. Une photographie prise par A. Migot, *Au Tibet sur les traces du Buddha*, Monaco, éditions du Rocher, 1978, présente un jeune moine revêtu des *Rus-rgyan* et coiffé du *Zi-ba 'i-rigs-nga* tenant un luth à la main. Ce dernier détail pourrait impliquer une utilisation purement théâtrale.

7. S. G. Karmay, *Secret Visions of the 5th Dalai-Lama*, Serindia, 1988.

8. Une définition de cet objet sera donnée plus loin dans le texte.

9. P. Pal, *Peintures tibétaines*, Bâle, Basilius Presse, 1984, pl. 12, 15, 16, par exemple.

10. *Masterpieces of Chinese Tibetan Buddhist Altar Fittings*, Taiwan, published by the National Palace Museum, Taipei, pl. 3. *Journal of Indian Art*, n° 119, 1911, photographie d'un porteur de parures de type « guirlande ».

11. M. T. de Mallmann, *Introduction à l'iconographie du Bouddhisme tantrique*, Paris, A. Maisonneuve, 1975, p. 403.

12. Terme sanskrit signifiant « disque », « cercle », et par dérivation, « district », « territoire ». Voir glossaire.

13. Voir glossaire.

Jean-Luc ESTOURNEL a obtenu en 1990 le diplôme de recherche de l'École du Louvre, sur les *Objets rituels tibétains en os humain, essai de classement typologique*, sous la direction de M. Gilles BÉGUIN.

14. Stûpa avec chapelles élevé dans cet important centre artistique, commercial et religieux du Tibet central.

15. L'objet est présenté au Musée Jacques Marchais, Staten Island, New York.

16. Raktayamārī en *Yab-Yum*, Museum of Fine Arts, Boston, inv. n° 67892.

17. Groupe de cinq buddha en méditation perpétuelle. Pour plus de précisions, voir glossaire.

18. Jina traditionnellement dévolu à la région est, mais qui dans certains cas, et particulièrement dans celui des parures, permuté avec Vairocana pour occuper le centre.

19. M. T. de Mallmann, *op. cit.* pp. 461-463.

20. « Visage de gloire », tête animale (lion ?), stylisée, symbole auspiceux.

21. « Foudre diamant » : objet rituel présent dans la plupart des cérémonies du bouddhisme tantrique. Voir glossaire.

22. Inv. MA 1631.

23. Règne de 1736 à 1795.

24. Par exemple la parure R-XII-680 du Musée d'ethnographie de Copenhague collectée en 1939 en Mongolie, ou une parure semblable conservée au Musée d'histoire naturelle de Chicago.

Un moine de l'entourage du Dalai-Lama portait une parure identique lors d'une initiation à Bodhgaya. (Voir *Tibet Journal*, vol. 1, n° 3 et 4, 1976, photographie Ernst Haas.)

25. B. Laufer, « The use of human bonesskulls in Tibet », *Field Museum of Natural History*, Chicago, 1923.

26. *Ben* : religion tibétaine. Voir glossaire.

27. W. Y. Evans-Wentz, *Le Yoga tibétain et les doctrines secrètes*, *op. cit.* n. 3, p. 183.

GLOSSAIRE

bsTan-'gyur : Traduction et commentaire de la compilation de déesses mineures, souvent d'aspect farouche, douées de pouvoirs surnaturels qu'elles transmettent. Ce dernier ouvrage étant censé être la parole du Buddha.

Bon : Religion tibétaine créée au XI^e siècle, et qui s'est modelée et développée parallèlement au bouddhisme tantrique. Elle se veut l'héritière de l'ancienne religion autochtone pré-bouddhique.

Bon-po : Qui appartient à la doctrine Bon.

đākīni : « Celle qui marche dans l'espace » ; catégorie de déesses mineures, souvent d'aspect farouche, douées de pouvoirs surnaturels qu'elles transmettent. Ce terme peut désigner certaines yogini, compagnes des ascètes.

Dunhuang : Importante cité du Gansu occupée par les tibétains de 789 à 848, où de nombreuses peintures et manuscrits ont été retrouvés.

Hevajra : Divinité tutélaire prédominante dans l'école *Sa-skya-pa*.

jina : *rGyal-ba*, « Victorieux, Vainqueurs » : groupe de cinq buddha en méditation perpétuelle, traditionnellement associés à l'une des cinq régions de l'espace (les quatre points cardinaux et le centre), une couleur, une monture, un geste canonique spécifique, une qualité qu'ils exaltent et un défaut qu'ils combattent plus particulièrement. Ils possèdent chacun un double féminin, et sont représentés accouplés. On trouve également dans la littérature occidentale le terme erroné de *dhyani-buddha*, « buddha en méditation ». Leur groupe comprend *Vairocana* (*rNam-par snang-mdzad*), au centre ; *Aksobhya* (*Mi-'khrug-pa*) à l'est ; *Ratnasambhava* (*Rin-chen 'byung-Idan*) au sud ; *Amitābha* (*'Od-dpag-med*) à l'ouest ; *Amoghāsiddhi* (*Deon-yod grub-pa*) au nord.

bKa'-brgyud-pa : Ordre monastique tibétain fondé par *sGam-po-pa* (1079-1153). Spirituellement, les *bKa'-brgyud-pa* sont les héritiers directs de sages indiens, les *mahāsiddha*, ascètes hétérodoxes à l'origine de nombreuses doctrines tantriques. L'ordre se fractionna en nombreux courants parmi lesquels l'école *kar-ma-pa* jouera un rôle politique important au XVI^e siècle et durant la première moitié du XVII^e siècle.

bKa'-'gyur : Littérature canonique du bouddhisme tibétain censée être la parole du buddha.

Kara-khoto : Ancienne cité d'Edzine qui aurait été détruite par les armées de Gengis-Khan en 1227, redécouverte par l'explorateur P. K. Kozlov en 1907.

Mahāsiddha : « Parfaits ». Ascètes indiens et tibétains, au nombre traditionnel de quatre-vingt-quatre, qui jouent un rôle important dans la formation des traditions ésotériques du bouddhisme tantrique.

makara : Animal mythique indien et symbole auspiceux.

mandala : *dKyil-'khor* : terme sanskrit signifiant « disque », « cercle » et par dérivation « district », « territoire ». Dans le bouddhisme tantrique, il désigne la projection, en deux ou trois dimensions, du domaine particulier d'une divinité sous l'aspect d'un diagramme centré autour d'un axe et orienté. De nombreux rituels et certaines techniques de méditation nécessitent l'usage de mandala.

sNgags-pa : religieux versé dans les études tantriques.

Prajñā : « Sagesse ». Compagne des dieux. Conscience de la vacuité universelle nécessaire à l'éveil.

Sa-skya, Sa-skya-pa : Ordre religieux tibétain ayant pour maison-mère le monastère de *Sa-skya* au Tibet méridional, fondé en 1073 par *dKon-mchod rgyal-po*. Cet ordre, attaché aux bâtiments et cérémonies fastueux, domina la vie politique et religieuse au Tibet au XIII^e siècle et durant la première moitié du XIV^e siècle.

Samvara : divinité tutélaire ; peut être considéré comme un aspect de *Heruka-Hevajra*.

Tantra : Mot sanskrit signifiant « fil », « trame », et par dérivation « traité ». Ensemble de théories spéculatives et de rituels souvent ésotériques qui influence l'ensemble des religions indiennes à partir du VI^e siècle. Le bouddhisme tantrique est également appelé bouddhisme ésotérique, particulièrement en Extrême-Orient.

Thang-ka : « Chose que l'on déroule », terme tibétain désignant toute image sacrée exécutée sur rouleau quelle que soit sa technique (peinture, broderie, application).

Vajra : *rDo-rje*, « Foudre-diamant » : objet rituel en forme de petit hâtere aux extrémités ajourées, présent dans la plupart des cérémonies du bouddhisme tantrique. Le vajra est considéré comme un instrument brûlant et purificateur, parfois comparé au membre viril. Il est associé à la clochette (*ghanta*, *Dril-bu*). Il symbolise alors le moyen (*ūpaya*) utilisé pour atteindre l'éveil, et la clochette, la sagesse (*prajñā*) propre à cette illumination. Leur utilisation conjointe lors de certains gestes canoniques (*mudra*) représente l'union de ces deux principes complémentaires. Leurs extrémités comptent cinq ou neuf branches, en incluant l'axe central.

Vajravārāhī : « la laie adamantine », compagne habituelle du dieu tutélaire *samvara*.

Yama : Dieu de la mort.

Yab-Yum : Littéralement, père-mère ; position de l'accouplement sexuel.

Yantra : Diagramme hindou proche par certains aspects du mandala bouddhiste.

Zi-ba'i rigs-Ingā : Coiffe formé de cinq fleurons généralement associés aux jina.

► Dans cet article, la transcription des termes tibétains (en romain) suit le système anglo-saxon Wyllie. Les termes sanskrits sont en italiques ; pour des raisons pratiques, la graphie du *s* pointé (*ṣ*) est rendue par un *s* italique, et celle du *a* long par *ā* au lieu de *ā*. (N.D.L.R.)