

## L'impermanence de l'œuvre d'art

*Jean-Philippe Uzel\**

Le périple de Kailash vient de se terminer. Sur la route du retour je m'arrête en Avignon, l'ancienne cité des Papes, pour visiter la grande exposition sur la beauté qui s'inscrit dans le cadre des commémorations de l'an 2000. L'événement se déroule dans plusieurs édifices de la cité médiévale, mais l'exposition la plus importante *La beauté in fabula* a lieu dans le Palais des papes, dont plusieurs salles sont ouvertes pour la première fois au public. L'exposition est placée sous le signe du poète italien Pétrarque qui vécut plusieurs années dans la cité provençale, où il rencontra l'amour de sa vie, Laure : « En mille-trois cent vingt-sept précisément / À la première heure, le six avril, / Dans le labyrinthe de l'amour entrai et ne sais en sortir. » Ce sonnet est le 211<sup>e</sup> du *Canzoniere*, recueil dans lequel le poète décrit l'amour idéal qui le déchire. Filant la métaphore du labyrinthe, l'exposition prend la forme d'un parcours sinueux entre passerelles, cabinets, passages étroits, escaliers... où la quête de l'amour se confond avec celle de la beauté. Les artistes contemporains (Jeff Wall, Bill Viola, Annette Messager...) y dialoguent avec les maîtres anciens (Holbein le Jeune, Piranèse...), les œuvres anonymes (la célèbre Tarasque de Noves dont parle André Breton dans *L'Art magique*, une copie romaine d'une tête d'Hypnos, un *Memento mori* du XVI<sup>e</sup> siècle...) avec des artefacts insolites comme les parchemins de l'artiste lombard Opicinus de Canistris (XIV<sup>e</sup> siècle) censés révéler les mystères invisibles de l'Église.

Encore imprégné de mon voyage en Asie, je suis attentif au grand nombre d'œuvres hindoues et bouddhiques qui se trouvent tout au long du parcours de l'exposition : un bronze tibétain du XVI<sup>e</sup> siècle représentant la divinité tantrique Vajrabhairava, une série de sept gouaches du Rajastan (XVIII<sup>e</sup> siècle) illustrant l'éveil

---

\* Jean-Philippe Uzel est professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

de Kundalini, un haut-relief du X<sup>e</sup> siècle provenant de Dharamshala et représentant Chamunda la Terrible, une peinture de l'École de Kangra (XVIII<sup>e</sup> siècle) montrant Radha et Krishna enlacés, une sculpture japonaise en bois laqué datant du XVI<sup>e</sup> siècle et représentant Cakyamuni ascète, ... je dénombre en tout dix œuvres provenant des deux grandes religions d'Asie, alors que seulement deux autres œuvres sont d'origine non occidentale — un bâton de linguiste d'Afrique occidentale et une sculpture maya. Comment expliquer que l'art bouddhique et hindou soit tellement mis à contribution dans une exposition consacrée à la beauté et à l'amour idéals tels qu'ils ont été théorisés dans l'Occident chrétien ?

La réponse n'est pas très difficile à imaginer. La beauté artistique, et l'amour inconditionnel qu'elle est censée susciter, n'ont plus rien d'évident en cette fin de millénaire, même si nous y restons encore fortement attachés. Nous avons assisté tout au long du XX<sup>e</sup> siècle à un « désenchantement de l'art<sup>1</sup> » sous les coups conjugués des arts d'avant-garde et des sciences sociales. D'un côté, l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle a brutalement rompu avec la beauté sous les attaques répétées des dadaïstes — qui peut qualifier de « beau » l'urinoir de Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917), une des œuvres emblématiques de l'art de ce siècle ? De l'autre côté, les sciences sociales nous ont montré que notre « amour de l'art<sup>2</sup> », supposé spontané et désintéressé, est en fait conditionné par le « capital culturel » que nous a transmis notre entourage familial. Il serait exagéré de dire que la beauté artistique a déserté notre culture — certaines œuvres d'artistes contemporains présentés en Avignon nous prouvent le contraire — mais notre rapport au beau artistique ne va plus de soi, comme c'était le cas pour Pétrarque. En tous les cas, la beauté dans l'art occidental n'est plus liée à des enjeux métaphysiques comme elle pouvait l'être encore à l'époque du romantisme où l'art été étroitement associé à la manifestation d'un Absolu. Nous sommes conscients de cette désacralisation de l'œuvre d'art et nous ne cessons de la déplorer. D'où notre besoin de nous retourner vers des horizons culturels où ce lien, supposons-

---

<sup>1</sup> *Le désenchantement de l'art*, clin d'œil au « déchantement du monde » de Max Weber, est le titre d'un ouvrage de Rainer ROCHLITZ (Paris, Gallimard, 1992) consacré à l'esthétique de Walter Benjamin, auteur sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

<sup>2</sup> Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL et Dominique SCHNAPPER, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1969.

nous, n'a pas été rompu. Ce faisant, nous exportons nos présupposés esthétiques sur des cultures totalement étrangères à notre conception de l'art. Nous voyons dans l'art tibétain, comme le dit Anne Chayet, « une forme exotique de l'art occidental<sup>3</sup> ».

### Visions occidentales de l'art tibétain

En effet, beaucoup de commentateurs occidentaux plaquent sur l'art tibétain une conception romantique de l'art, se laissant emporter dans des élans lyriques qui n'ont rien à envier aux passages les plus enlevés d'André Malraux. C'est le cas, parmi d'autres, de Philip Rawson dans *Tibet Sacré*, qui dès les premières lignes de son ouvrage présente la culture et l'art tibétains comme une solution à la crise de la culture occidentale :

La culture tibétaine offre à l'Occident des alternatives fortes, pures et cohérentes face à notre narcissisme, à nos faibles facultés de concentration, à la poursuite toujours plus vaine des biens matériels et au désespoir qui suit inéluctablement [...] l'art et l'imagination des bouddhistes tibétains regorgent de stimulations extraordinaires à la création.<sup>4</sup>

C'est également le cas de certaines expositions européennes ou américaines qui présentent des œuvres tibétaines. Outre *La beauté in fabula*, on peut évoquer l'exposition parisienne *Magiciens de la terre* en 1989, qui réunissait cent artistes contemporains du monde entier, cinquante artistes provenant de l'Occident et les cinquante autres du reste du monde. Trois moines du célèbre monastère de Swayambhunath de Katmandou avaient été invités à réaliser un mandala. À la question de savoir ce qu'était, pour eux, l'Art, les moines tibétains exprimaient modestement leur désarroi : « [...] nous n'avons pas l'équivalent de cette notion. Pour nous, l'art se fonde dans la catégorie plus vaste de la " science du faire " (zorig) qui concerne aussi bien la peinture, la sculpture et l'architecture que les techniques artisanales.<sup>5</sup> » Ces exemples, qui témoignent des attentes considérables de l'Occident vis-à-vis de l'art tibétain, nous

---

<sup>3</sup> Anne CHAYET, *Art et archéologie du Tibet*, citée par Donald S. LOPEZ, *Prisoners of Shangri-La*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998, p. 155.

<sup>4</sup> Philip RAWSON, *Tibet sacré*, trad. C. Monnatte, Paris, Seuil, 1993, p. 5.

<sup>5</sup> Lobsang THINLE, Lobsang PALDEN et Bhorda SHERPA, *Magiciens de la Terre*, catalogue d'exposition, Paris, éd. du Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 241.

montrent que ces objets d'art suscitent plus d'intérêt pour les valeurs et l'idéologie qui les entourent que pour eux-mêmes<sup>6</sup>. On s'aperçoit, entre autres, que les Occidentaux réduisent systématiquement les finalités de l'œuvre d'art bouddhique (ou hindoue) à la sphère de la spiritualité et présentent l'artiste comme un mystique ou comme un magicien. Cette conception de l'artiste — qui date au moins de l'Antiquité puisqu'on la trouve chez Platon<sup>7</sup> — a été réactualisée au début du XIX<sup>e</sup> siècle par les Romantiques, sous la forme du génie artistique<sup>8</sup>. Même si cette conception tient plus du mythe que de la réalité, elle reste aujourd'hui extrêmement forte dans notre représentation de l'art<sup>9</sup>. Il suffit, pour s'en assurer, d'écouter Jean-Hubert Martin, le commissaire de *Magiciens de la Terre*, justifier le thème de son exposition : « Tous ces objets, d'ici ou d'ailleurs, ont en commun d'avoir une aura. Ce ne sont pas de simples objets ou outils à usage fonctionnel et matériel. Ils sont destinés à agir sur le mental et les idées dont ils sont le fruit. Ils sont les réceptacles de valeurs métaphysiques.<sup>10</sup> »

Pour nuancer cette vision occidentale de l'art tibétain, il faut tout d'abord souligner que si les œuvres d'art tibétain sont la plupart du temps associées à la sphère religieuse, elles ne le sont pas exclusivement et peuvent remplir, simultanément ou parallèlement, de nombreuses autres fonctions. On peut suivre ici le tibétologue Donald S. Lopez qui remet en question la conception de

---

<sup>6</sup> On note d'ailleurs le même phénomène à l'égard de l'art contemporain autochtone. Voir Jean-Philippe UZEL, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans Guy BELLAVANCE (dir.), *Monde et Réseaux de l'art*, Montréal, Liber, 2000, p. 189-203.

<sup>7</sup> « Je reconnus donc bien vite que les poètes aussi ne sont point guidés dans leur créations par la science, mais par une sorte d'instinct et par une inspiration divine, de même que les devins et les prophètes, qui, eux aussi, disent beaucoup de belles choses mais sans se rendre compte de ce qu'ils disent », PLATON, *Apologie de Socrate*, 22 b, trad. E. Chambry, Paris, Flammarion, 1965, p. 33.

<sup>8</sup> Les romantiques vont en fait reprendre, et hypertrophier, la définition kantienne du génie : « Le génie est le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art[...] [C]'est pourquoi le créateur d'un produit qu'il doit à son génie, ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent [...] » (Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 46, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 204-205).

<sup>9</sup> Pour une sociologie du génie, on pourra se référer à l'ouvrage de Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Minuit, 1991.

<sup>10</sup> Jean-Hubert MARTIN, « Préface », dans *Magiciens de la Terre*, p. 9.

l'artiste tibétain comme un « moine mystique anonyme » et montre, en se référant au témoignage de peintres tibétains, que l'œuvre d'art peut embrasser plusieurs fonctions qui se rattachent souvent à la vie quotidienne : des fonctions décoratives, didactiques, médicales...<sup>11</sup> J'ai, pour ma part, remarqué cet aspect polyfonctionnel des œuvres en visitant le musée de Patan<sup>12</sup> à Kathmandou. Contrairement à nos musées des beaux-arts, tout entier voués à la contemplation esthétique, ici les œuvres étaient sélectionnées et présentées dans un but avant tout didactique : les cartels expliquaient en détail la nature et les attributs de telle ou telle divinité, une section du musée était consacrée aux techniques artistiques, une autre à l'histoire du Népal... Précisons que ce choix muséologique n'enlevait rien, bien entendu, à la qualité esthétique des œuvres exposées. Sur la route de Kailash, j'ai été confronté à un autre exemple de ce genre lorsque notre groupe s'est arrêté dans une auberge du village New Dongha [illustration 1]. Le lieu était décoré avec du mobilier religieux (armoire, autel, coupes sacrées...) issu d'un monastère bouddhique (à moins qu'il se soit agi d'un ancien monastère reconverti en auberge ?). Or, il était visible que ces objets avaient été détournés de leur fonction première et jouaient maintenant un rôle décoratif — ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que leur fonction religieuse eût totalement disparu, comme le prouvaient certaines représentations du Bouddha disposées discrètement dans les vitrines. Ce souci de la décoration et de l'embellissement de la vie quotidienne semblait d'ailleurs être confirmé par un peintre qui était en train de décorer les encadrements extérieurs des fenêtres de l'auberge à l'aide de motifs floraux très élaborés [illustrations 2 et 3]. En fait, seule notre conception kantienne d'un jugement de goût pur et désintéressé nous fait penser que la beauté doit être une propriété exclusive des œuvres d'art — présumé aussitôt démenti par les œuvres antiques et médiévales que conservent nos musées et dont la première fonction était religieuse. D'ailleurs, rien ne nous dit que les différentes fonctions d'un objet d'art se nuisent ou s'annulent. Michel Leiris a montré, dans le contexte de l'art africain, que la satisfaction esthétique des objets était une des conditions de leur efficacité rituelle, « en sorte que,

---

<sup>11</sup> D. S. LOPEZ, *Prisoners of Shangri-La*, p. 149-150.

<sup>12</sup> On pourra consulter avec profit le site du musée qui reproduit plusieurs articles de catalogues d'expositions : <http://www.asianart.com/patan-museum>.

loin d'être déterminante à elle seule, la valeur fonctionnelle s'avère ici étroitement dépendante d'une qualité esthétique reconnue comme telle<sup>13</sup> ». Mais au-delà des fonctions qui se rattachent à l'objet d'art, une des principales pierres d'achoppement des attentes esthétiques occidentales par rapport aux objets d'art tibétain renvoie à la question du statut de l'œuvre d'art et à la notion d'authenticité.

### **L'aura de l'œuvre**

Parmi les interprétations excessives que les Occidentaux plaquent sur l'art bouddhique, la notion d'impermanence de l'œuvre, ou pour dire les choses dans un langage qui nous est plus familier, son aspect éphémère, me semble tout particulièrement problématique. L'exemple le plus frappant de cette impermanence de l'œuvre est très certainement celui du mandala en poudre minérale et en pigments colorés qui est détruit après sa réalisation, — sachant que la réalisation d'un mandala demande généralement le travail de deux ou trois personnes pendant plusieurs jours<sup>14</sup>. L'esprit occidental est frappé par le contraste qui existe entre le travail, long et précis de l'ouvrage et sa destruction finale — soulignons au passage que le film de Martin Scorsese, *Kundun* (1997), s'ouvre sur la destruction d'un mandala. D'autres exemples, moins connus, pourraient être mentionnés, comme les sculptures en beurre de yak, à la durée de vie forcément réduite. Il serait tentant de voir dans cette impermanence de l'objet le symbole de l'orientation purement spirituelle de l'art tibétain : la destruction de l'objet (naturelle ou volontaire) soulignerait le dédain que les Tibétains portent aux valeurs matérielles et, par opposition, mettrait en évidence leur attachement aux valeurs spirituelles ; comme si le soin méticuleux avec lequel ils ont réalisé ces objets était tout entier orienté vers sa destruction, comme si le chaman inspiré guidait l'artisan méticuleux pour mieux le congédier... S'il est évident que la destruction d'un mandala en poudre a une raison religieuse (la

---

<sup>13</sup> Michel LEIRIS et Jacqueline DELANGE, *Afrique noire : la création plastique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 45.

<sup>14</sup> Le mandala réalisé à l'occasion de l'exposition *Magiciens de la terre* a été très exceptionnellement exposé pendant plusieurs jours, de toute façon, comme le précisait le catalogue de l'exposition : « Les *mandalas* en poudre ne sont généralement pas réalisés en public mais dans les temples » (p. 241).

dispersion de l'esprit divin qui « habite » au centre du mandala), cet exemple, par son caractère spectaculaire, nous cache la réalité du statut de l'objet d'art tibétain.

Contrairement à Jean de Loisy, le commissaire de l'exposition *La beauté in fabula* qui déclare « qu'il n'y a pas de différence de nature entre les chefs-d'œuvre du 12<sup>e</sup> siècle en Inde ou en Chine et les chefs-d'œuvre du 21<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup> », j'en suis arrivé à l'hypothèse (qui demanderait à être étayée par une recherche plus approfondie) que le statut de l'œuvre d'art plastique bouddhique et hindoue est très différent de celui de l'œuvre d'art occidentale. Il me semble, en effet, que dans le bouddhisme l'objet physique n'est que le support de l'œuvre, n'est que la condition de possibilité de l'œuvre et non l'œuvre elle-même. D'ailleurs, en relisant certains passages des textes canoniques tibétains, cette interprétation semble se confirmer. Par exemple, Milarepa<sup>16</sup>, dans la biographie écrite par son disciple Retchung au XII<sup>e</sup> siècle, parle à de nombreuses reprises des mandalas en précisant que l'objet n'est que la copie du modèle céleste : « Puis ayant dessiné un mandala de soixante-deux génies, il le désigna pour la consécration. En même temps il montrait du doigt le diagramme en poudres de couleur : “ Ceci, dit-il, est seulement l'image du mandala. Le modèle est là-haut ”.<sup>17</sup> » Si cette citation confirme la fonction culturelle de l'objet, elle souligne également que celui-ci n'est jamais une fin en soi et n'est finalement que l'actualisation d'un modèle avec lequel il ne saurait se confondre. Afin de bien mettre en évidence la différence qui peut exister entre les deux régimes de l'art, il me semble utile de faire appel au sociologue allemand Walter Benjamin qui, dans les années 1930, s'est penché avec acuité sur la nature de l'œuvre d'art face aux transformations qu'elle subissait avec l'arrivée, d'un côté, de l'avant-garde et, de l'autre, des nouveaux médias de masse (cinéma, radio, photographie...)

Dans son célèbre essai « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), Benjamin insiste sur le fait que

---

<sup>15</sup> Jean de LOISY (interviewé par Catherine FRANCBLIN), « La beauté en partage », *Art Press*, no 258, juin 2000, p. 51.

<sup>16</sup> Milarépa est un saint du XI<sup>e</sup> siècle, qui joue un rôle central dans le bouddhisme tibétain et tout particulièrement dans la région du mont Kailash, où il aurait médité dans plusieurs grottes de la région et connu l'illumination.

<sup>17</sup> Jacques BACOT (prés. et trad.), *Milarépa : ses méfaits, ses épreuves, son illumination*, Paris, Fayard, 1971, p. 123.

la valeur de l'objet d'art plastique en Occident est étroitement liée au caractère unique de l'original : « À la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, — l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve.<sup>18</sup> » Cette présence unique de l'original lui confère une forme d'autorité. Benjamin parle d'« autorité de la chose », d'« aura », qui s'exerce par la seule présence de l'œuvre et qui peut aller jusqu'au point où son exposition devienne superflue : « la présence même de ces images a plus d'importance que le fait qu'elles soient vues<sup>19</sup> ». « Certaines vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles lorsqu'on les regarde du sol.<sup>20</sup> » Mais cette aura, loin de se limiter à la sphère religieuse, va, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, envahir le monde des beaux-arts. Benjamin le dit très clairement, le rituel lié au beau va se substituer progressivement au rituel religieux :

[si] les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux [...] cette liaison fondamentale est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, à travers le culte voué à la beauté [...] [D]e plus en plus, à l'unicité des phénomènes régnants dans l'image culturelle, le spectateur tend à substituer l'unicité empirique de l'artiste ou de son activité empirique.<sup>21</sup>

Si l'aura de l'objet est désormais étroitement associée à l'artiste, la dimension culturelle n'a pas disparu : au contraire, la modernité va assister à l'éclosion d'une « théologie de l'art » qui se déclinera sous la formule de « l'art pour l'art ». C'est bien évidemment le Romantisme qui a sécularisé l'aura de l'œuvre tout en reconduisant les présupposés métaphysiques du christianisme. Le grand mérite de Benjamin est de montrer que l'aura perdue d'une époque à l'autre, de la sphère religieuse à la sphère du beau. De « l'Être véritable » dont parle Schelling dans son « Discours des arts plastiques<sup>22</sup> » en 1807 à la « réelle présence » qu'évoque

---

<sup>18</sup> Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Poésie et Révolution*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, p. 174-175.

<sup>19</sup> W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art », p. 183.

<sup>20</sup> W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art », p. 183.

<sup>21</sup> W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art », p.179-180.

<sup>22</sup> F. W. J. SCHELLING, « Discours des arts plastiques », dans *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet, Paris, Klincksieck, 1978, p. 165.

aujourd'hui George Steiner<sup>23</sup> — pour qui « la création esthétique a pour condition *sine qua non* la *Création*<sup>24</sup> » —, la question de la transcendance n'a pas déserté la modernité esthétique. Ou, plus exactement, seules les œuvres capables de relever ce pari de la transcendance trouvent encore grâce aux yeux d'un grand nombre d'esthéticiens. Par contre, toute la production artistique issue des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle est rejetée sans aucun appel possible :

De même qu'existent une littérature et une musique banales et opportunistes, il existe des formes d'art contemporain qui se contentent de lutter avec des ombres, qui ne font que mimer, avec plus au moins de brio technique, un combat authentique avec le vide. Il est des briques entassées sur le sol de musées et des fragments de sac déchiré sur des murs à la mode.<sup>25</sup>

C'est précisément pour ne plus voir ce vide, que nous tournons notre regard vers d'autres cultures, où la Création dans la création, pour paraphraser Steiner, semble aller encore de soi. En effet, comme je le suggérais en évoquant l'exposition d'Avignon, il me semble que nous demandons à l'art tibétain, bouddhique ou hindou, de nous offrir une authenticité artistique qui pourrait compenser la perte de l'aura à laquelle ont abouti les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

Or, il me semble qu'il s'agit là d'une méprise puisque, d'après l'expérience que j'ai pu en avoir, c'est exactement le phénomène inverse qui se produit : dans l'art tibétain, la notion d'authenticité, qui se rattache en Occident à l'original, joue un rôle extrêmement restreint dans la réception esthétique. L'efficacité esthétique de l'objet semble provenir de sa valeur d'usage et non pas de l'histoire qui s'y rattache ou de la notoriété de l'artiste qui l'a réalisé. Peu importe que l'objet soit en pierre, en beurre ou peint ; peu importe qu'il ait été fait il y a trois jours ou il y a trois siècles. Pour reprendre les mots de Benjamin, on pourrait dire que dans la culture tibétaine l'original n'est doté d'aucune autorité particulière, sa présence « ici et maintenant » n'est entourée d'aucune aura. Dit

---

<sup>23</sup> « Cet essai avance l'argument d'un pari sur la transcendance. Il avance que tout acte d'art — comme sa réception —, que toute expérience de la forme pleine de sens implique le présupposé d'une présence. » (George STEINER, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991, p. 255.)

<sup>24</sup> G. STEINER, *Réelles présences*, p. 241.

<sup>25</sup> G. STEINER, *Réelles présences*, p. 264.

plus simplement, l'original n'a pas l'importance qu'il peut revêtir en Occident.

Ma réaction, dès les premiers jours au Népal, fut la perplexité face à l'aspect hétéroclite des objets que l'on retrouve dans les lieux de cultes. À côté de sculptures en bronze finement travaillées, de thangkass séculaires<sup>26</sup>, on trouve des artefacts dont le côté kitsch nous désarçonne, comme ces images et ces calendriers à la gloire de Shiva dans un temple hindou de Dhulikhel [**illustration 4**] ou ce bouddha aux couleurs criardes entouré de fleurs en tissu et de motifs pour papier peint dans un monastère de Namobouddha [**illustration 5**]. Donald S. Lopez souligne également le désarroi des Occidentaux confrontés à ce genre de pratiques :

[L]es voyageurs qui sont allés au Tibet ont souvent remarqué la crédulité des Tibétains qui vont échanger une vieille représentation de Bouddha contre une nouvelle, ou qui vont repeindre de vieux *thangkass* qui ont perdu leur couleur. L'âge de l'objet, à moins qu'il ait appartenu ou qu'il soit associé à la vie d'un saint, n'a pas la même importance que pour un tibétologue ou un collectionneur d'art.<sup>27</sup>

Lopez a raison de souligner que ce désintérêt concerne l'âge de l'objet, mais il nous semble qu'il va au-delà et qu'il concerne également la dimension physique de l'objet. Mentionnons, à titre d'exemple, les thangkass [**illustration 6**] qui décoraient le temple jouxtant la grotte de Milarépa à dix kilomètres au nord de Nyalam, dans le sud du Tibet, un des hauts lieux de sainteté tibétains. Ces thangkass, faits en tissu imprimé, étaient fabriqués en série — par la suite, un groupe de villageois tibétains nous a appris qu'ils étaient fabriqués dans une manufacture de la région. Ces thangkass étaient disponibles à Darchen, au pied du Mont Kailash, pour l'équivalent de huit dollars canadiens [**illustration 7**]. Un autre type d'exemple vient confirmer le peu d'importance que les Tibétains semblent accorder à l'objet physique. Le randonneur occidental qui effectue la circumambulation du mont Kailash ne peut être qu'impressionné par le très grand nombre de pierres sculptées et gravées que l'on trouve au bord des sentiers [**illustrations 8 et 9**]. Ces pierres, visiblement sculptées et gravées à la main, s'amoncellent le long

---

<sup>26</sup> Les thangkass sont des bannières peintes utilisées lors des cérémonies religieuses. Le mot « thangka » signifie littéralement « objet que l'on déroule ».

<sup>27</sup> D. S. LOPEZ, *Prisoners of Shangri-La*, p. 154 (traduction personnelle).

des sentiers, exposées aux déprédations naturelles. Là encore, le voyageur occidental est décontenancé, mais pour des raisons que l'on pourrait cette fois-ci qualifier de « patrimoniales » et qui nous amènent à penser qu'il extrêmement regrettable de voir de si belles pièces abandonnées aux éléments.

Ces deux exemples, symétriquement opposés, d'objets fabriqués en série exposés dans des temples, et des pièces de qualité qui s'amoncellent sur des sentiers (fussent-ils sacrés), nous invitent à nuancer considérablement notre conception de l'œuvre d'art plastique dans la culture tibétaine. Il me semble finalement — mais là encore, il s'agit d'une hypothèse qui demanderait à être étayée plus solidement — que le mode d'existence des œuvres plastiques tibétaines s'apparente plus au mode d'existence des œuvres musicales ou littéraires pour lesquelles l'objet matériel (la partition, l'instrument dans un cas ; le papier, le livre dans l'autre...) est seulement le support de l'œuvre. Dans son célèbre ouvrage *Langages de l'art* (1968), l'esthéticien américain Nelson Goodman a introduit une différence importante, qui prolonge et précise l'étude de Benjamin, entre les arts *autographiques* où l'original se distingue des contrefaçons (la peinture, la sculpture...) et les arts *allographiques* où cette distinction perd toute raison d'être (la musique, la littérature...) : « une œuvre [est] autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité. [...] Ainsi la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou allographique.<sup>28</sup> » Les arts allographiques, précise Goodman, s'inscrivent dans un système de notation dont le code a été défini préalablement. Ce système notionnel est reproductible à volonté, il est indépendant de l'histoire de production de l'œuvre, contrairement à l'œuvre autographique qui est indéfectiblement liée à ses conditions de production : « [U]ne contrefaçon d'œuvre d'art, précise Goodman, est un objet qu'on présente comme ayant l'histoire de production indispensable pour le (ou un) original de l'œuvre.<sup>29</sup> » Il existe, bien sûr, des cas d'exception — entre autres les cas où l'œuvre autographique ne s'incarne plus dans un objet

---

<sup>28</sup> Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, éd. J. Chambon, 1990, p. 147.

<sup>29</sup> N. GOODMAN, *Langages de l'art*, p. 155.

physique, par exemple l'*Athéna* de Phidias ou les *Casseurs de pierres* de Courbet dont les originaux ont disparu, ou encore les cas où l'original renvoie à plusieurs versions d'une même œuvre comme *Le Penseur* de Rodin — mais, d'une façon générale, la notion d'authenticité en Occident est au cœur même de la définition de l'œuvre d'art plastique. Or, il me semble que cette « histoire de production indispensable pour l'original de l'œuvre » est secondaire dans l'art tibétain. Tout se passe comme si l'œuvre consistait non pas en un objet physique mais en un objet idéal (virtuel), exactement comme dans la musique ou la littérature, où le disque et le livre ne sont que des moyens par lesquels l'œuvre s'actualise. D'ailleurs, l'iconographie et le style très codifiés de la peinture tibétaine pourraient être rapprochés de ce que Goodman appelle un système de notation.

### Un rapprochement inattendu

Si l'on accepte cette hypothèse, il est pour le moins paradoxal de constater que l'art tibétain s'approche étrangement du mode d'existence de l'art dadaïste et néo-dadaïste, qu'on appelle plus couramment l'art contemporain. En effet, Duchamp, avec ses objets *ready-made*, voulait attirer notre attention sur le fait que ces objets manufacturés (un urinoir, une pelle à neige, un porte-bouteilles...) ne possèdent aucune qualité particulière — aucune des qualités que l'on retrouve d'ordinaire dans les œuvres d'art —, mais surtout sur le fait que ces objets étaient reproductibles à volonté et que la notion d'original ou d'authenticité perdait là toute pertinence. D'ailleurs, on dénombre actuellement six cents « copies » officielles (c'est-à-dire signées par Duchamp) de *Fontaine*<sup>30</sup>, alors que l'« original » envoyé au Salon des Indépendants de New York en 1917 a été perdu. À la suite de Duchamp, l'art conceptuel, où l'idée de l'objet importe plus que sa réalisation, n'a cessé de mettre à mal la notion d'authenticité de l'œuvre. Malgré l'énorme différence qui existe entre la création contemporaine occidentale et l'art tibétain, les deux se rejoignent dans le fait qu'ils mettent en question « l'autorité de l'original » dont nous parlait Benjamin.

En guise de conclusion, nous aimerions évoquer une œuvre récente qui allie l'esprit provocateur du dadaïsme et la culture

---

<sup>30</sup> Chiffres fournis par Edward BALL et Robert KNAFO dans « Le dossier R. Mutt », *Cahiers du Musée National d'art moderne*, no 33, automne 1990, p. 70.

tibétaine. Il s'agit de *K'hiki Khor*, une œuvre que l'artiste montréalais Richard Purdy a présentée au mois d'avril 1999 dans le cadre de l'exposition itinérante *Moving & Storage* qui avait lieu dans un centre... d'entreposage montréalais — le National MS, situé au 888, rue Saint-Antoine à Montréal, au-dessous de la Gare centrale. Chacun des artistes de l'exposition s'était vu attribuer une remise dans laquelle il avait installé son travail. Les artistes n'ayant bénéficié d'aucun régime de faveur par rapport aux autres clients du centre, ils avaient dû choisir parmi les remises disponibles. Partant d'un fait divers imaginaire — un moine tibétain ayant, pendant dix ans, trouvé refuge dans un conteneur d'entreposage, devenu après sa mort un lieu saint —, Richard Purdy avait transformé sa remise en lieu de méditation bouddhiste. La « cellule », recouverte de tapis et de tentures, était totalement plongée dans l'obscurité. Le public devait utiliser une lampe de poche pour découvrir les différents objets liturgiques tels que les aurait laissés l'ascète tibétain à sa mort, entre autres une petite sphère recouverte de motifs ornementaux, « le seul mandala tridimensionnel au monde... sculpté par le saint reclus à même sa cire d'oreille », nous informait l'article de presse que l'on trouvait à l'entrée. Paradoxalement, cette œuvre qui maniait avec brio l'ironie et l'irrévérence dadaïste, rejoignait, dans son monde d'existence éphémère et impermanent, les œuvres d'art que nous avons vues sur les sentiers du Mont Kailash, loin de la beauté *in fabula*...



Illustration 1



Illustration 2



Illustration 3



Illustration 4



Illustration 5



Illustration 6



Illustration 7

Jean-Philippe Uzel



Illustration 8



Illustration 9