

Zeitschrift:	Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber:	Schweizerische Asiengesellschaft
Band:	35 (1981)
Heft:	2
Artikel:	La collection bhoutanaise du Musée d'éthnographie de Neuchâtel (Suisse)
Autor:	Montmollin, Marceline de
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-146622

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA COLLECTION BHOUTANAISE DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE NEUCHÂTEL (SUISSE)

Catalogue établi par
MARCELINE DE MONTMOLLIN,
chargée de la collection du Bhoutan

I. Historique de la collection

C'est au défunt roi du Bhoutan, S. M. Jigme Dorje Wangchuck, que le Musée d'ethnographie de Neuchâtel doit le noyau d'une collection qu'enrichirent, par la suite, plusieurs membres de la famille royale – dont l'actuel souverain, S. M. Jigme Singye – et d'autres donateurs, parmi lesquels il convient de citer spécialement M. et M^{me} Fritz de Schulthess.

En 1968, alors que le Musée d'ethnographie recevait les premières pièces de la collection, le royaume du Bhoutan n'évoquait, pour la plupart des Occidentaux, qu'une *terra incognita* ou, au mieux, un «Shangri-la» encore plus secret que le Tibet voisin. En effet, rares avaient été jusque-là les voyageurs admis à visiter le «Pays du Dragon» (de son nom tibétain *'Brug-yul'*) et plus rares même leurs récits.

Cependant, depuis 1960 – date de la fermeture de ses frontières avec le Tibet occupé par la Chine – le Bhoutan commençait à sortir progressivement d'un isolement séculaire, dont il mesurait le danger: non content de resserrer ses liens avec l'Inde, il cherchait à s'introduire sur la scène internationale, notamment dans le but de faire reconnaître sa souveraineté. Cette dernière allait être pleinement consacrée lorsque le Bhoutan devint membre de l'Union postale universelle (1969), puis des Nations Unies (1971).

Dans un tel contexte, la donation du roi répondait à une intention précise: faire connaître le Bhoutan en apportant le témoignage d'une culture spécifique, encore qu'apparentée, en certains de ses aspects, à la culture tibétaine.

Quant au choix de la Suisse et, subsidiairement, du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, il résulte d'un heureux concours de circonstances. Le roi Jigme Dorje venait souvent en Suisse, où il comptait de chers amis, M. et M^{me} Fritz de Schulthess. Ainsi s'établirent entre les deux pays des relations singulièrement favorisées par leurs dimensions,

à peu près équivalentes, et leur caractère montagneux. Initiateurs, d'abord à titre privé, puis par le biais de la Fondation Pro Bhoutan, de plusieurs projets d'aide technique – poursuivis actuellement en collaboration avec Helvetas et la «Coopération au développement et aide humanitaire» – M. et M^{me} de Schulthess furent chargés par le roi de lui proposer un musée qui fût disposé à consacrer une salle permanente au Bhoutan.

Le 27 février 1968, à l'invitation de M. et M^{me} de Schulthess, le professeur Jean Gabus, directeur du Musée, et moi-même nous rendîmes à Zurich pour y rencontrer le roi et voir la collection qu'il destinait au Musée. Bien que sans doute peu familier de semblables institutions, le souverain devait posséder un sens inné de l'ethnographie: loin de se limiter aux pièces dites de prestige, il avait su réunir une collection très variée, dans laquelle l'artisanat occupait une place importante.

Forte d'une soixantaine de pièces, la collection fut présentée au Musée lors de l'exposition temporaire «Les Arts du Bhoutan» (novembre 1968 à janvier 1969), où figuraient en outre une trentaine d'objets prêtés par des collectionneurs privés, un monastère bhoutanais et le Musée Rietberg à Zurich. S. M. la Reine mère Ashi Chöden nous fit l'honneur d'assister au vernissage de cette exposition, non sans apporter sa propre contribution à la collection.

Parachevant son geste, le roi Jigme Dorje me donna l'occasion d'améliorer mes connaissances en m'invitant, au printemps 1969, à passer trois semaines au Bhoutan – privilège d'autant plus appréciable que le pays n'avait pas encore entrouvert ses portes au tourisme, comme c'est le cas aujourd'hui. Ce séjour me fit mesurer la vitalité peu commune d'une culture que je n'avais approchée qu'indirectement jusqu'à là. Selon le vœu de mon hôte, je lui adressai à mon retour un rapport sur la conception qu'il me paraissait souhaitable d'appliquer à l'aménagement du Musée national du Bhoutan, alors naissant.

Le hasard avait fait coïncider cette première visite au Bhoutan avec la célébration du Tsechu (*Tshes-bcu*) de Paro, un festival de danses dédié chaque année à la mémoire de Padmasambhava, le grand maître tantrique indien du VIII^e siècle, qui passe pour avoir implanté le bouddhisme dans le monde tibétain, au sens large. On n'aurait pu rêver meilleure introduction à la *Weltanschauung* bhoutanaise, où sans cesse se recoupent le sacré et le profane. Aussi, lorsque le roi me demanda ce que je désirais rapporter au Musée d'ethnographie, je n'eus aucune hésitation: de toute évidence, le Tsechu représentait un thème fonda-

mental, qu'il convenait d'illustrer à l'aide de masques, de costumes et d'instruments de musique.

Au fil des années, les fréquents voyages au Bhoutan de M. et M^{me} de Schulthess nous valurent plusieurs pièces intéressantes. La collection était conservée dans les réserves du Musée, en attendant l'achèvement des transformations entreprises au premier étage du bâtiment. Au cours des travaux, il s'avéra que la collection ne suffirait guère à remplir l'espace qui allait lui être dévolu. Or, le roi Jigme Dorje étant décédé en 1972, il n'était plus possible de recourir à l'aide qu'il s'était proposé de nous accorder au moment où la salle prendrait corps. Cependant, M. et M^{me} de Schulthess se firent nos interprètes auprès de son successeur, S. M. Jigme Singye, qui voulut bien doter le Musée de quelques-unes des plus belles pièces de la collection.

Le 16 novembre 1974 eut lieu l'inauguration de la salle permanente du Bhoutan. La collection y est exposée suivant une répartition thématique (aspects cultuels, danses sacrées, vie domestique), quelques photographies donnant une idée du contexte.

Depuis lors, la collection a continué à s'enrichir. Ainsi, M. et M^{me} Christophe Frei-Pont nous ont laissé des souvenirs tangibles de leur long séjour dans le centre du Bhoutan. Deux voyages effectués en 1979 et en 1980 m'ont permis de combler quelques lacunes.

Le rayonnement de la collection s'est récemment exercé à Oxford, dans le cadre d'un Séminaire international de tibétologie qu'accompagnait une exposition temporaire, intitulée «The Arts of Bhutan». A la demande des organisateurs, je participai à la conception et au montage de l'exposition, qui fut présentée durant les mois de juillet et août 1979 dans une salle de l'Ashmolean Museum. Mises à part les pièces prêtées par le Musée d'ethnographie, la plupart des objets exposés provenaient de collections privées. Les tibétologues réunis à Oxford furent aussi intéressés que surpris de découvrir l'existence de la collection neuchâteloise.

Quelles que soient les adjonctions à venir, l'état actuel de la collection justifie pleinement la publication d'un catalogue détaillé, ne fût-ce qu'en raison du privilège unique qui est le nôtre. En effet, nul autre musée étranger ne possède, à ma connaissance, une collection bhoutanaise de cette importance (170 pièces environ). On en mesurera aisément la valeur à la lumière d'une citation extraite de l'ouvrage de David Snellgrove et Hugh Richardson, *A Cultural History of Tibet*:

«... de toute l'énorme superficie qui fut jadis le vivant domaine de la culture et de la religion tibétaines, allant du Ladakh, à l'ouest,

aux confins des provinces chinoises du Szechuan et du Yunnan, à l'est, de l'Himalaya, au sud, aux steppes mongoles et aux vastes terres incultes du Tibet septentrional, seul semble survivre de nos jours le Bhoutan, unique représentant d'une civilisation en voie de rapide disparition.»

Avant de conclure ce bref historique, qu'il me soit permis, au nom du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, de rendre hommage à la mémoire du défunt roi Jigme Dorje Wangchuck, fondateur de la collection. Les donateurs mentionnés ci-dessus, plus particulièrement S. M. Jigme Singye Wangchuck et M. et M^{me} Fritz de Schulthess, voudront bien trouver ici l'expression de notre profonde gratitude.

A titre personnel, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers S. A. R. le prince Namgyal Wangchuck, dont le précieux appui a grandement facilité mes recherches.

Je remercie aussi tous ceux dont l'amitié m'a aidée à me faire une image de leur pays: Dasho Penjor Dorji, président de la Cour suprême; S. E. Lyonpo Sangye Penjor, ministre des Communications et du Tourisme; Dasho Lam Penjor, député-ministre à la Commission de planification; Dasho Chenkyap Dorji, directeur des forêts; Dasho Sonam Rabgaye, chef du service topographique; Dasho Tseten Dorji, directeur du tourisme, et *last but not least*, le Vén. Mynak Rinpoche, conservateur du Musée national de Paro.

Parmi les experts suisses chargés de missions au Bhoutan, j'aimerais citer le professeur Fritz Fischer, de l'Ecole polytechnique fédérale, Zurich; M. Fritz Maurer, responsable du Projet de développement rural de Bumthang, et ses collaborateurs; les délégués d'Helvetas et de la Fondation Pro Bhutan.

Sans l'appui de M. Michael Aris, éminent «bhoutanologue» anglais, je vois mal comment j'aurais pu songer à me spécialiser dans ce domaine. Je lui suis redevable de nombreuses informations.

Il me reste encore à remercier le professeur Robert P. Kramers, président de la Société suisse d'études asiatiques, et M. Jacques May, professeur de philologie bouddhique à l'Université de Lausanne, qui sont à l'origine de cette publication. Le professeur May a bien voulu m'assister de ses conseils et relire mon manuscrit avec le soin qu'on lui connaît.

Conception du catalogue

En guise de préambule, il m'a paru utile d'évoquer les circonstances qui ont entouré la naissance et le développement de la collection bhoutanaise du Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

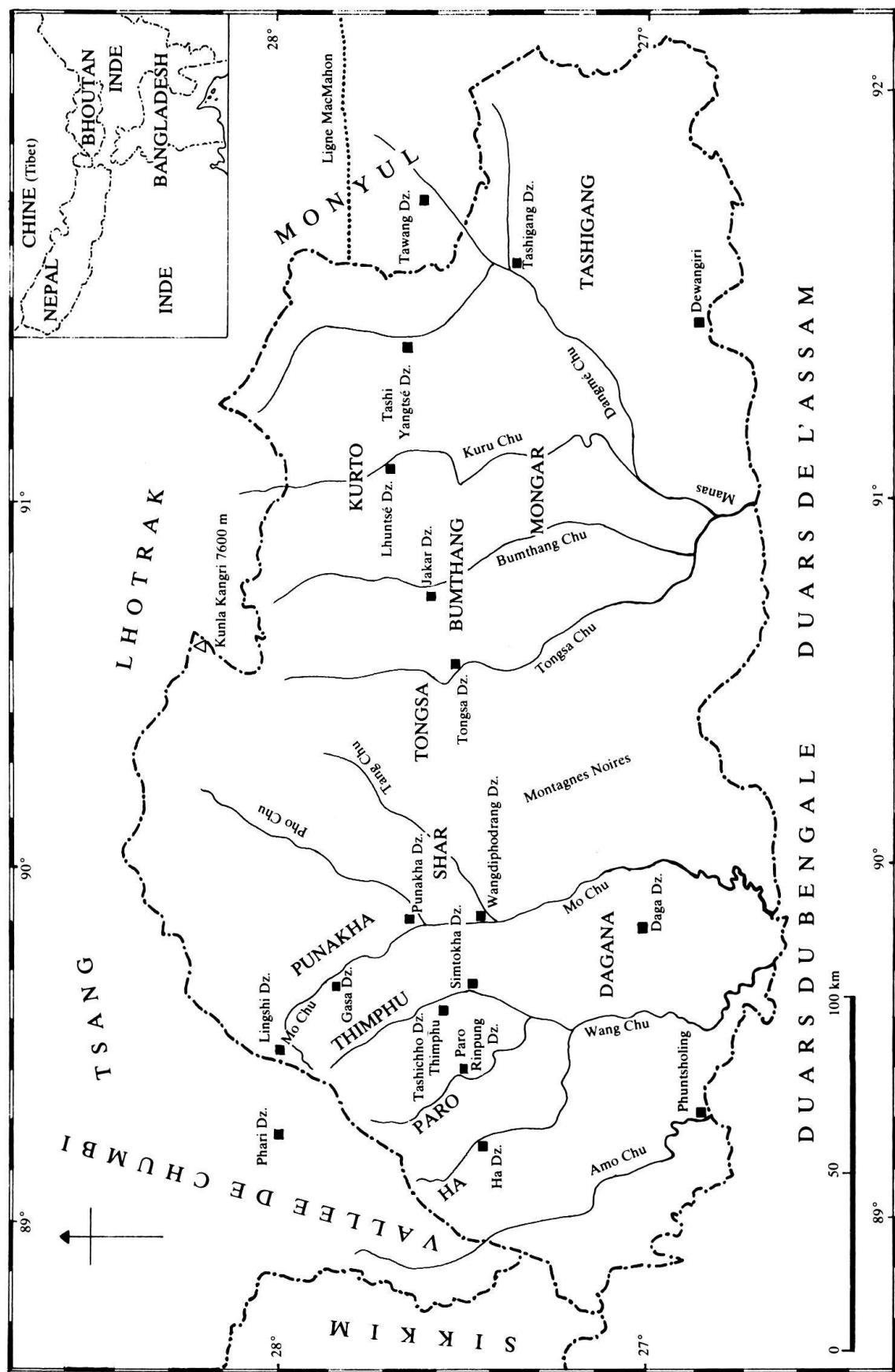
Le lecteur trouvera ensuite une introduction à la géographie et à l'histoire du Bhoutan, puis quelques pages consacrées aux formes d'art non représentées dans la collection.

Quant à l'étude proprement dite de la collection bhoutanaise, son schéma relève moins de la logique que de la présence, en partie aléatoire, de tel ou tel objet: après un chapitre *générique* dédié aux principaux *thanka* (peintures sur rouleaux), on s'étonnera peut-être de voir traité un sujet *thématisé* – les danses sacrées – en fonction des masques, costumes et instruments de musique de la collection. Objets d'autel et théières à libations viennent clore la section dévolue au sacré. Le domaine profane comprend les vêtements et accessoires, les objets d'usage courant et cérémoniel, les instruments de musique.

Si surprenantes qu'elles puissent paraître, la classification des pièces et la densité variable des commentaires ont obéi à un principe délibéré: la mise en évidence de traits spécifiques d'une culture peu connue, en dehors des aspects qu'elle partage avec le Tibet. (Pour ces derniers, on consultera les ouvrages mentionnés dans la bibliographie.) Le même principe, rendu très restrictif par les limites de cette publication, a inspiré le choix des objets illustrés (plus du tiers de la collection).

Les dernières pages du catalogue contiennent l'inventaire intégral de la collection et la bibliographie, complétée d'une discographie.

Les termes tibétains sont le plus souvent donnés sous deux formes: l'une reproduisant la prononciation actuelle, l'autre la translittération anglo-allemande. Les termes dzongkha (*rdzoñ-ka*, langue officielle du Bhoutan) sont transcrits phonétiquement, selon les indications de Michael Aris; dans la mesure du possible, j'ai utilisé leur forme tibétaine qui seule garantit une référence précise. Les termes sanskrits sont rendus dans leur transcription classique. *Pour des raisons de clarté, les italiques ne concernent que les translittérations du tibétain.*



II. Aspect géographique du Bhoutan

Quoique lacunaires encore, la géographie et l'histoire du Bhoutan sont suffisamment connues pour être résumées ici. D'autres domaines, chers à l'ethnologue, demeurent quasiment inexplorés: organisation sociale, langues et ethnies, répartition du travail selon le sexe. L'art et l'artisanat eux-mêmes n'ont guère été étudiés. Aussi, devant la rareté des sources sûres concernant le Bhoutan, le chercheur se trouve parfois tenté d'exploiter celles – nombreuses – qui touchent le Tibet, et c'est précisément là que se situe le nœud du problème: quand et à quel propos est-il légitime de se référer aux travaux des tibétologues ? La question se pose même à l'égard de la sphère spirituelle, bien que le bouddhisme ait été véhiculé par des émigrés tibétains. Dans ces conditions, on comprendra le laconisme, frustrant mais prudent, avec lequel seront traités certains thèmes.

Compris entre la Chine (Tibet) et l'Inde, le «Pays du Dragon» s'étend sur 46 600 km², soit à peine plus que la superficie de la Suisse. Les traits du relief expliquent pour une bonne part le long isolement du royaume.

De ses deux barrières naturelles – l'Himalaya, au nord, et les Duars, ou «gorges», au sud – la seconde paraît avoir été la plus difficile à franchir. En effet, plusieurs cols relativement aisés menaient au Tibet (avant la fermeture de la frontière) à travers le Haut Himalaya, qui culmine au Kunla Kangri (7600 m). La zone des Duars, en revanche, avec ses gorges profondément entaillées dans les contreforts de l'Himalaya, que couvre une jungle impénétrable, avait certes de quoi décourager les voyageurs jusqu'à l'ouverture de la première voie carrossable, en 1966. Qu'on en juge: partant de Phuntsholing (270 m), à la limite de la plaine du Brahmapoutre, cette route escalade un versant abrupt pour se hisser d'emblée à 2257 m !

L'isolement du Bhoutan ne pouvait être que renforcé par la présence de deux passages privilégiés entre l'Inde et le Tibet, jouxtant ses frontières occidentale et orientale: la vallée de Chumbi (Tibet) et le corridor du Mon-yul (Arunachal Pradesh).

Protégée par le Haut Himalaya et les Duars, la région dite de l'Himalaya central est caractérisée par une série de vallées de 2000 à 3000 m d'altitude, généralement orientées du NNO au SSE et séparées par des chaînes montagneuses atteignant 4000 à 5000 m. C'est dans cette zone que se trouve concentré l'essentiel de la culture bhoutanaise, dont les variantes s'articulent en fonction du relief. Les Montagnes

Noires (4920 m), ligne de partage des eaux, séparent le Bhoutan occidental du Bhoutan central et oriental.

La variété du relief implique celle du climat, également réparti en trois grandes zones: tropicale jusqu'à près de 1700 m, tempérée entre 1700 et 4000 m, alpine entre 4000 et 5200 m. De mi-mai à mi-octobre, la mousson venue du Sud-Est frappe directement la frange sud du pays, tandis que dans le centre, ses effets sont nuancés par l'altitude et l'exposition.

A son tour, la diversité du climat entraîne celle de la végétation, qui va des jungles tropicales, fleuries d'orchidées, à la flore alpine, en passant par les forêts de pins, de chênes et de rhododendrons géants. La richesse naturelle de la faune, rehaussée par l'interdit bouddhique qui frappe la chasse, à quelques exceptions près, fait du Bhoutan une vaste réserve où cohabitent, selon l'altitude, les éléphants et les rhinocéros aussi bien que les tigres et les ours, les «barrels» (sorte de mouflons sauvages) ou les léopards des neiges.

Le peuplement du royaume résulte de diverses migrations issues du Tibet. Les seuls véritables autochtones seraient peut-être représentés aujourd'hui par quelques petites communautés établies dans la jungle, appelées *Mon-pa* (d'un terme générique appliqué par les Tibétains aux aborigènes vivant dans le sud du Tibet ou à proximité). Michael Aris (1979) distingue, en se fondant sur un critère linguistique, trois principaux groupes ethniques: à l'ouest, les Ngalong (*sNa-slon*), «Ceux qui se sont levés le plus tôt», c'est-à-dire les premiers convertis au bouddhisme, dont les dialectes s'apparenteraient au parler de la vallée de Chumbi (Tibet); au centre, les habitants du Bumthang et des districts adjacents, dont la langue et les dialectes conserveraient maints traits archaïques, disparus du tibétain actuel; à l'est, les Shachop (*Sar-phyogs-pa*), ou «Orientaux», qui parlent «tsangla», une langue du groupe tibétain considérée par les Bhoutanais comme la langue originelle du pays. Dans le sud réside une importante minorité d'origine népalaise. A noter encore (en 1980) la présence d'environ 5000 réfugiés tibétains, dont plus de la moitié sont devenus citoyens bhoutanais.

George Bogle, chef de la première mission britannique envoyée au Bhoutan, en 1774, par Warren Hastings, gouverneur-général de la Compagnie des Indes orientales, décrit en ces termes les habitants du pays (Markham 1876, 1971):

«La simplicité de leurs manières, la rareté de leurs contacts avec des étrangers et la vigueur de leurs sentiments religieux préservent les Bhoutanais de maints vices auxquels s'adonnent des nations plus

policées. Le vol et les malhonnêtétés de tout genre, qu'engendre la convoitise de l'argent, leur sont inconnus. Les meurtres sont rares et, en général, c'est la colère et non la cupidité qui les provoque» (p. 37). [...] «Plus je vois les Bhoutanais, plus ils me plaisent. Les gens du commun ont un heureux caractère; ils sont francs et, je crois, d'une parfaite loyauté» (p. 51).

Lors d'une quatrième mission britannique, en 1783, le capitaine Samuel Turner note les caractéristiques suivantes (Turner 1800, 1971: 84–85):

«Les Booteeas [Bhoutanais] ont invariablement les cheveux noirs, qu'ils ont coutume de couper ras. L'œil est un trait remarquable du visage: petit, noir, aux longs coins en pointe, comme étirés et prolongés par des moyens artificiels. Leurs cils sont si fins qu'ils sont à peine perceptibles; et le sourcil n'est que légèrement ombré. C'est au-dessous des yeux qu'est la partie la plus large du visage, plutôt plat, qui se rétrécit des pommettes au menton; un trait de physionomie qui semble avoir pris naissance parmi les tribus tartares mais qui se remarque beaucoup plus fortement chez les Chinois. Leur peau est remarquablement lisse et la plupart d'entre eux parviennent à un âge très avancé avant de pouvoir arborer ne fût-ce que les premiers rudiments d'une barbe; ils cultivent les favoris mais exhibent, au mieux, une production chétive et clairsemée. [...] Beaucoup de ces montagnards mesurent plus de six pieds; et, dans l'ensemble, leur complexion est de plusieurs nuances moins foncée que celle des Portugais d'Europe».

Les observations de Bogle et de Turner n'ont rien perdu de leur actualité, ou peu s'en faut (les cheveux sont un peu plus longs, les vols moins «inconnus»).

Le Bhoutan est aujourd'hui le seul pays indépendant à avoir pour religion d'Etat le bouddhisme du *Mahāyāna* («Grand Véhicule») ou, plus précisément, du *Vajrayāna* («Véhicule de Diamant»), communément appelé bouddhisme tantrique ou lamaïsme. L'école dominante, celle des *Drukpa-kargyu* (*'Brug-pa bka'-brgyud*), a inspiré le nom de «Pays du Dragon», soit *Drugyul* (*'Brug-yul*).

Estimée à 1 280 000 âmes en 1979, la population est répartie sur une quinzaine de districts, tous centrés sur un *dzong* (*rdzon*), «forteresse» à la fois monastère et siège administratif. De là provient le nom de *dzongkha* (*rdzon-ka*) appliqué à la langue officielle, ou «langue des *dzong*». Version policée d'un dialecte de l'ouest, cette langue jadis administrative (et orale) est aujourd'hui enseignée dans l'ensemble du royaume. L'ancienne langue littéraire, le tibétain classique

(*chos-skad*), a été adaptée de façon à assimiler cet idiome sous forme écrite. A côté des caractères tibétains *dbu-can*, les Bhoutanais utilisent leur propre écriture cursive (*rgyug-yig*).

Les plus fortes densités occupent le centre et l'extrême sud d'un territoire, au reste, sous-peuplé. A part Thimphu, la capitale récemment construite (15 000 à 20 000 habitants), l'habitat demeure le plus souvent dispersé. La ville de Phuntsholing, à la frontière de l'Inde, doit son développement à la route qui gagne les vallées de Paro et de Thimphu, dans l'ouest. Deux autres routes relient la plaine indienne au Bhoutan central et occidental, alors qu'une transversale passe de vallée en vallée.

Dans l'Himalaya central, les maisons des couches aisées de la population sont faites d'assises de pierre et d'éléments de bois; elles comptent, en moyenne, trois étages. Le toit, à deux pans couverts de bardeaux, est surélevé de manière à ménager un espace aéré, utilisé comme grenier. Les fenêtres, rarement vitrées, sont fermées par des volets coulissants et s'inscrivent dans un arc trilobé qui vient s'appuyer sur une colonnette sculptée. Cadres, linteaux et frises en bois se prêtent à toutes sortes de décors ouvragés et peints, dans lesquels les Bhoutanais excellent. Pour les maisons plus simples, les murs consistent en grandes briques de boue séchée, mais l'ensemble conserve un aspect singulièrement coquet. Prouesse technique remarquable: aucun élément en fer – donc pas le moindre clou – n'entre dans la construction d'une demeure traditionnelle. L'étable, réservée au petit bétail, se trouve au rez-de-chaussée, les pièces d'habitation au premier étage. La cuisine est spacieuse, mais enfumée, en l'absence de cheminée. Chaque maison possède, sinon une chapelle, du moins un autel domestique.

L'ouverture des routes a introduit des changements dans le choix des matériaux; ainsi, la tôle peinte, plus économique, a tendance à remplacer les bardeaux, tandis que le ciment se substitue à la boue séchée ou à la pierre. Néanmoins, le style traditionnel reste de rigueur.

A côté de cette architecture élégante, dont les lignes ne sont pas sans rappeler l'horizontalité de la Renaissance, on remarque ici et là, notamment aux abords des routes, des masures faites de lamelles de bambou nattées, qui souvent abritent des immigrants d'origine népalaise.

Paysans à 95 %, les Bhoutanais tirent le plus clair de leurs ressources de l'agriculture et de l'élevage. Riz, maïs, pomme de terre, légumes et arbres fruitiers croissent dans les vallées centrales jusqu'à près de 3000 m. Le blé et l'orge s'accommodeent d'une altitude plus élevée (3800 m), où le zébu fait place au yak et au dzo (*mdzo*), hybride du

bovin jaune chinois («kirko») et du yak. La zone du yak proprement dite va de 3800 à plus de 4500 m; de petits groupes de pasteurs (*'brog-pa*) y mènent une vie semi-nomade, utilisant des tentes en laine de yak et plusieurs habitations permanentes, et cultivent encore par places l'orge, le sarrasin, le millet et le colza. La frange sud du pays se prête à la culture de la canne à sucre, du riz, des agrumes et de la cardamome. Il est question d'y implanter le thé.

L'artisanat occupe une place essentielle dans l'économie domestique. En règle générale, les objets d'usage courant sont encore manufacturés à domicile. Or, aussi longtemps qu'un artisanat quelconque répond avant tout aux besoins indigènes, il ne peut être que de qualité. Certes, on assiste depuis quelques années à une évolution, sans doute regrettable, destinée à satisfaire, peut-être, les touristes, peu nombreux encore, ou les Bhoutanais «modernistes», rares eux aussi. Néanmoins, la famille royale a parfaitement conscience de la valeur de l'artisanat traditionnel, qu'elle tient à préserver et à encourager.

L'étude de la collection nous permettra d'examiner les diverses formes de l'artisanat bhoutanais, dont la qualité exceptionnelle n'avait pas échappé, au début du siècle, à J. C. White (premier Agent politique britannique pour le Sikkim, le Bhoutan et les affaires tibétaines), qui notait ce qui suit, à propos des artisans patronnés par les hauts dignitaires du royaume (White 1909, 1971: 299–300):

«... Ces hommes ne sont pas payés à la pièce et ne sont pas obligés de faire un nombre fixe d'heures de travail ou de travailler si l'esprit n'y est pas et, par conséquent, ils mettent leur âme dans ce qu'ils font, avec pour résultat des pièces qui témoignent encore d'une splendide individualité et d'une excellente finition. Il ne se trouve jamais deux pièces tout à fait semblables, et chaque artisan laisse son empreinte sur son œuvre. [...] Je n'ai rien vu du Tibet qui se puisse comparer en quoi que ce soit avec la production du Bhoutan. Peut-être le milieu tibétain ne pousse-t-il pas à une telle perfection; les gens [y] sont plus serviles et moins indépendants, condition toujours préjudiciable au travail de qualité, de quelque espèce qu'il soit».

A noter que, par rapport au Tibet, le Bhoutan a l'avantage de disposer d'une extraordinaire variété de matières premières, propres à l'artisanat, qui vont de l'ivoire à la laine de yak, en passant par la soie, la corne de rhinocéros, le bambou, l'ardoise ou la laque, sans parler de la profusion du bois.

Quant à l'industrie, elle se limite actuellement à quelques conserveries de fruits, une fabrique d'allumettes, une cimenterie. Principale

richesse naturelle – et protection contre l'érosion – les forêts couvrent près des deux tiers du territoire, mais leur exploitation ne fait que commencer, vu la rareté des voies de communication. Les ressources minières offrent des perspectives intéressantes: gisements de dolomite, gypse, chaux, graphite, charbon, cuivre, zinc et plomb. L'énergie nécessaire au développement est virtuellement abondante en ce pays de neiges éternelles; un premier barrage permettra prochainement d'exporter en Inde une partie de l'énergie produite. Il y a peu, l'industrie la plus prospère était celle des timbres-poste, expédiés aux philatélistes du monde entier. Aujourd'hui, la principale source de devises provient du tourisme, si limité soit-il.

III. Aspect historique

Le cadre géographique du Bhoutan étant posé, il est temps d'en venir à l'histoire, dont les débuts sont encore assez obscurs. En effet, les premiers rapports substantiels d'origine occidentale datent du XVIII^e siècle. Quant aux sources locales, elles commencent seulement à devenir accessibles, tout en posant l'épineux problème de la distinction entre le mythe et l'histoire proprement dite. C'est à cette tâche que s'est attelé Michael Aris, le meilleur connaisseur du Bhoutan parmi les tibétologues occidentaux, qui vient de faire paraître une œuvre de pionnier (Aris 1979).

Les données de la préhistoire se limitent, pour l'instant, à l'analyse d'une hache de pierre polie (Aris 1979: XXIII), remontant au dernier âge de la pierre (2000–1500 av. J.-C. ?) et probablement associée à un peuple d'agriculteurs. Les groupes, dits *Mon-pa*, mentionnés plus haut, en seraient-ils les lointains descendants ? Rien ne permet encore de l'affirmer.

Certains éléments semblent attester l'existence de liens avec le Tibet dès le VII^e siècle de notre ère. Ainsi, c'est au roi Songtsengampo (*Sron-btsan sGam-po*, r. env. 627 à 649) qu'est attribuée la fondation des deux plus anciens temples du Bhoutan, ceux de Kichu (*sKyer-chu*), dans la vallée de Paro (*sPa-gro*), et de Jampa (*Byams-pa*), dans la province du Bumthang. En effet, selon la littérature tibétaine, le souverain aurait fait édifier douze temples destinés à «clouer au sol» la démonie *Srin-mo*, qui s'opposait à la première propagation du bouddhisme au Tibet; son pied et son genou gauches seraient précisément «maîtrisés» par les deux temples bhoutanais, situés sur la limite méridionale d'un schéma géomantique (Aris 1979: 16).

Plusieurs temples, notamment ceux de Paro Taktsang (*sPa-gro sTag-tshañ*) et de Kujé (*sKu-rjes*), au Bumthang, sont traditionnellement liés au passage de Padmasambhava, le célèbre maître tantrique indien du VIII^e siècle, auquel le bouddhisme doit, dit-on, de s'être implanté dans l'aire tibétaine et au Bhoutan, en particulier. Le souvenir de *Guru Rin-po-che*, le «Très Précieux Maître», survit aussi dans la légende du Rāja de Sindhu, roitelet indien (?) réfugié au Bumthang et converti au bouddhisme par Padmasambhava (Aris 1979: 43–59).

Les persécutions infligées aux bouddhistes sous le règne de Langdarma (*Glañ Dar-ma*) et le démembrement du royaume tibétain après son assassinat (842) ont sans doute provoqué des migrations de réfugiés au Bhoutan. Quoi qu'il en soit, on sait que dès la fin du XI^e siècle, lors de la renaissance du bouddhisme au Tibet, d'illustres Tibétains visitent le pays, parmi lesquels *Mar-pa* (1012–1097), fondateur de l'ordre des Kargyupa (*bKa'-brgyud-pa*), et son disciple Milarépa (*Mi-la Ras-pa*, 1040–1123), l'un des plus grands saints et poètes du Tibet. Plusieurs tendances se trouvent alors représentées, mais elles seront éclipsées par l'école Drukpa-kargyu (*'Brug-pa bka'-brgyud*), introduite au Bhoutan par Phajo Drukgom Shigpo (*Pha-jo 'Brug-sgom Žig-po*, 1208–1276).

Aux XIV^e et XV^e siècles, l'afflux des sages tibétains se poursuit avec, notamment, le célèbre saint constructeur de ponts suspendus Thangtong Gyalpo (*Thañ-stoñ rgyal-po*, 1385–1464), dont le souvenir est perpétué par le temple-stūpa de Dungtsé (*Zlum-rtse*), près de Paro, et le saint «fou» Drukpa Kunlé (*'Brug-pa Kun-legs*, 1455–1529), dont la vie est encore chantée par les bardes d'aujourd'hui. Autre personnage exceptionnel, mais bhoutanais (tenu pour un ancêtre de la famille royale), Pémalingpa (*Pad-ma Gliñ-pa*, 1450–1521) passe pour le plus grand «découvreur de trésors» (*gter-ston*) du Bhoutan – ces «trésors» (*gter-ma*) étant des textes sacrés, traditionnellement attribués à Padmasambhava, qui les aurait cachés pour le bénéfice des générations à venir.

L'histoire même du Bhoutan en tant qu'Etat constitué commence en 1616, à l'arrivée d'un réfugié tibétain, Ngawang Namgyél (*Ñag-dbañ rNam-rgyal*, 1594–1651 ?), fondateur d'une théocratie qui va durer près de trois siècles. Auparavant (Aris 1979), les vallées de l'est semblent avoir été régies par des clans se réclamant d'un ancêtre commun, le prince Tsangma (*gTsāñ-ma*), frère des deux derniers rois tibétains; celles du centre, par une aristocratie laïque, et celles de l'ouest,

par des descendants de maîtres spirituels des écoles Nyingmapa (*rNīṅ-ma-pa*) ou Drukpa.

Appartenant au clan des *rGya* de Ralung (Tibet) et descendant direct d'un frère du fondateur de l'école Drukpa-kargyu, Ngawang Namgyél quitte le monastère de Ralung, à la suite de rivalités internes, et vient s'établir dans l'ouest du Bhoutan, avec lequel les hiérarques de son monastère entretiennent depuis quelques siècles des contacts réguliers. Le Shabdrung (*Žabs-druṇ*, terme honorifique signifiant «aux pieds de») unifie dans une large mesure le territoire du Bhoutan* actuel, qui prendra le nom de Drugyul (*'Brug-yul*), soit «Pays du Dragon» ou «Pays des Drukpa» dont l'hégémonie est définitivement consacrée par rapport aux autres écoles bouddhistes.

Grâce à ses talents extraordinairement variés, le chef de la jeune théocratie repousse plusieurs invasions tibétaines, notamment à l'heure où les armées mongoles du 5^e Dalaï-lama cherchent à étendre la sphère d'influence du Tibet, en même temps que celle des Gelukpa (*dGe-lugs-pa*), tenants de l'église officielle de Lhasa. Dans les intervalles de paix, il construit de nombreux dzong, développe l'agriculture, l'irrigation, les transports, le commerce et l'industrie, et promulgue une législation inspirée des édits du roi Songtsengampo.

A la fin de son règne, qui dure 35 ans, le Shabdrung institue un double système de gouvernement, remettant le pouvoir temporel à un Dési (*sDe-srid*), ou «régent», et confiant la direction des monastères de l'Etat au Je Khenpo (*rJe mKhan-po*), «abbé supérieur». En 1651, à l'âge de 58 ans, il se retire dans ses appartements et entre en méditation. Sa mort, survenue à une date indéterminée, est tenue secrète pendant une cinquantaine d'années, probablement pour éviter de compromettre la stabilité de la théocratie par une succession disputée (le même subterfuge sera utilisé à la mort du 5^e Dalaï-lama). Ce «secret» a été récemment mis en évidence par Michael Aris (Aris 1978, 1979).

Faute de descendants capables d'assumer cette charge, la succession du premier Shabdrung à la tête de la théocratie fut assurée par une série d'incarnations, dites de l'«esprit» (*Thugs-sprul*) – après un premier incarné de la «parole» (*gSuṇ-sprul*) – de Ngawang Namgyél. Cependant, leur autorité demeura toute nominale, le pouvoir effectif étant exercé par les Dési et gouverneurs de province.

* «Bhoutan» semble dériver de l'expression sanskrite *Bhoṭānta*, signifiant «fin du Tibet», «confins du Tibet», anglicisée sous forme de «Booran, Bhotan, Bhutan», etc. (Singh, N. 1978; Aris 1979).

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, profitant de l'affaiblissement de l'empire moghol, le Bhoutan impose sa suzeraineté au Cooch Bihar (NO du Bengale) puis, en partie, au royaume d'Ahom (NO de l'Assam), ce qui va provoquer de sérieux affrontements avec les Britanniques. En effet, la Compagnie des Indes orientales cherche à gagner l'ensemble du Bengale, et c'est ainsi qu'éclate la première guerre anglo-bhoutanaise (1772–1773). En conséquence, le Bhoutan doit céder le Cooch Bihar. Envoyées par Warren Hastings, plusieurs missions britanniques (Bogle en 1774; Hamilton en 1776 et 1777; Turner en 1783) tentent d'obtenir le libre passage des marchandises à travers le territoire bhoutanais, en direction du Tibet. En 1826, la conquête de l'Assam, par les Anglais, déclenche une nouvelle série de conflits, qui culminent en 1865 avec la seconde guerre anglo-bhoutanaise. Le traité signé au terme de celle-ci oblige les Bhoutanais à abandonner leurs prétentions sur les zones de plaine, au Bengale et en Assam, de même que sur les collines à l'est de Darjeeling (Kalimpong) et la région de Dewangiri (SE du Bhoutan). En compensation, les Britanniques s'engagent à verser un subside annuel à la théocratie.

Quant aux relations du Bhoutan avec le Tibet, elles sont marquées par des hostilités intermittentes. Néanmoins, les tentatives d'invasion entreprises par les Tibétains aux XVII^e et XVIII^e siècles échouent toutes, sans exception. Trait significatif, l'ordre des Gelukpa n'a jamais obtenu droit de cité sous le règne des Shabdrung, ce qui souligne assez l'indépendance du Bhoutan à l'égard de Lhasa.

Dès le début du XIX^e siècle, un modus vivendi s'établit entre les deux théocraties, sans doute en raison de la menace commune que représentent les Britanniques. Cette entente demeure passive: les Tibétains n'interviennent pas lors des deux guerres anglo-bhoutanaises et, de leur côté, les Bhoutanais restent neutres durant la guerre anglo-tibétaine de 1888–1889.

Caractérisé par de constantes luttes intestines, le XIX^e siècle s'achève avec le rétablissement de l'unité du pays sous la poigne d'Ugyen Wangchuck (*U-rgyan dBan-phyug*), gouverneur virtuellement autonome des provinces centrales et orientales. Cet homme clairvoyant joue, dans le destin du Bhoutan, un rôle décisif dont les conséquences se sont fait sentir récemment encore: face au conflit d'influences qui se dessine toujours plus nettement à propos du Tibet, il sent que l'heure est venue d'opter pour l'une ou l'autre des puissances rivales, s'il veut éviter la mainmise étrangère. Le gouvernement des Indes britanniques cherche à imposer au Tibet l'ouverture d'une voie commerciale

– vieux rêve de Warren Hastings – notamment pour contrecarrer le pouvoir croissant de la Russie; d'autre part, la Chine exerce sa suzeraineté sur le Tibet. Dans ce contexte, Ugyen Wangchuck choisit la Grande-Bretagne, qu'il assiste activement en qualité de médiateur lors du traité (1906) qui suit l'expédition Younghusband à Lhasa. En reconnaissance de ses bons offices, il reçoit le titre de «Knight Commander of the Indian Empire».

Élu à l'unanimité par les principaux dignitaires civils et religieux, le 17 décembre 1907 Sir Ugyen Wangchuck devient le premier Druk Gyalpo (*'Brug rGyal-po*), ou «Dragon-Roi», du Bhoutan. L'avènement de la dynastie des Wangchuck ne transforme pas fondamentalement les structures de la théocratie. Depuis longtemps déjà, Shabdrung et Dési n'exerçaient plus qu'un pouvoir théorique sur les gouverneurs de province. Le système de succession par incarnations implique, en effet, de longues régences qui favorisent les rivalités. Le dernier Shabdrung meurt en 1903, le dernier Dési en 1907. En accédant au trône, Sir Ugyen Wangchuck vient, en quelque sorte, concrétiser un état de fait.

Les Britanniques voient d'un œil favorable la fondation d'une monarchie héréditaire, capable d'assurer la stabilité politique de cet Etat-tampon. En 1910, l'accord suivant est signé entre les deux gouvernements: versement d'une contribution annuelle au Bhoutan, non-ingérence dans les affaires du royaume qui accepte, en revanche, de se «laisser guider» dans le domaine des affaires étrangères.

En 1926, à la mort du premier Druk Gyalpo, son fils Jigme (*'Jigs-med*) lui succède et poursuit d'une main ferme la tâche entreprise, tout en introduisant une certaine modernisation (ouverture d'écoles et de dispensaires). Il entretient des relations cordiales avec les Britanniques et leur accorde un soutien actif durant la Seconde Guerre mondiale. Au lendemain de l'indépendance de l'Inde, un nouveau traité est passé entre les deux pays (1949): le Bhoutan obtient la rétrocession de la région de Dewangiri et une augmentation substantielle du subside annuel; il accepte de continuer à se laisser guider par l'Inde en ce qui concerne les affaires étrangères.

Le règne de Jigme Wangchuck se termine en 1952, alors que les voisins du Bhoutan sont en pleine période de mutation. Le nouveau souverain, Jigme Dorje Wangchuck (*'Jigs-med rDo-rje dBaṅ-phyug*), fait preuve, en ces circonstances, d'une sagesse au moins égale à celle de son grand-père, Sir Ugyen. Conscient des risques que comporte une trop grande disparité face au monde qui l'entoure, le «Père du Bhoutan

moderne» engage son royaume sur la voie d'une modernisation assez pondérée pour rester harmonieuse. Il est assisté dans son œuvre par son beau-frère, Jigme Dorje, dont l'assassinat, en avril 1964, provoque une crise grave et donne lieu aux hypothèses les plus variées quant au motif de cet acte.

En 1960, la fermeture des frontières avec le Tibet occupé par les Chinois oblige le Bhoutan à s'ouvrir au sud, privé qu'il se trouve des échanges économiques et culturels traditionnellement entretenus avec son voisin du nord. L'Inde, pour sa part, mesure l'intérêt stratégique de ce petit Etat-tampon, d'où la construction de routes, l'envoi d'experts militaires et l'octroi d'une aide technique appréciable.

Durant les vingt ans de règne du roi Jigme Dorje, le Bhoutan se transforme à maints égards, passant graduellement d'une monarchie absolue à une monarchie constitutionnelle, d'une économie de troc à une économie de marché, de l'éducation monastique à l'éducation laïque (plus de 20 000 Bhoutanais fréquentent l'école en 1979), de la médecine indigène à la médecine occidentale (en 1979, huit hôpitaux et trente-six dispensaires), sans parler du développement de l'agriculture, de l'élevage et de la petite industrie.

En 1972, âgé de 46 ans seulement, ce souverain éclairé meurt subitement à Nairobi, laissant le trône à son fils, Jigme Singye (*'Jigs-med Señ-ge'*). Couronné en 1974, à l'âge de 18 ans, ce dernier semble décidé à poursuivre la sage politique de son père. Les «passages» mentionnés ci-dessus paraissent s'effectuer en douceur, tout en respectant, dans la mesure du possible, le riche patrimoine culturel du Bhoutan.

IV. Aspects de l'art du Bhoutan

Une brève incursion dans le domaine des dzong, monastères et temples s'avère indispensable avant d'aborder l'étude de la collection, où sont illustrés quelques aspects seulement de l'art du Bhoutan.

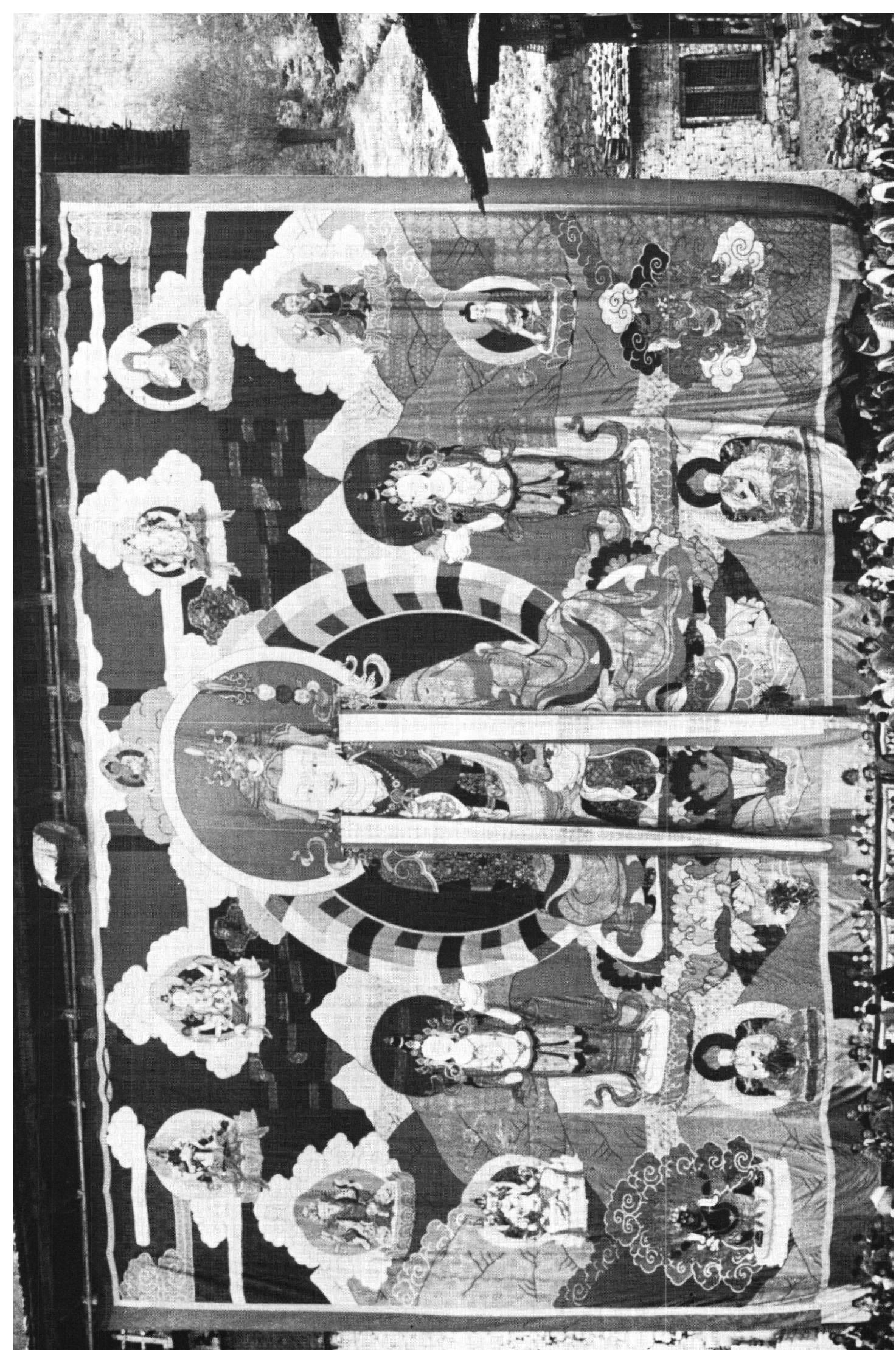
Les dzong marquent le paysage bhoutanais à la manière d'un blason. Certes, le Tibet et le Ladakh ne manquent pas de prestigieux monastères fortifiés, mais leur architecture, par ailleurs distincte, prend une tout autre résonance dans l'environnement transhimalayen. Si l'architecture des dzong bhoutanais compte maints éléments tibétains – notamment les murs légèrement inclinés vers l'intérieur – ou indiens – par exemple, les fenêtres à encadrement trilobé – la combinaison de tels emprunts lui donne un caractère propre. A cet égard, le climat a sans doute joué un rôle déterminant: considérablement plus humide qu'au

Tibet et au Ladakh, il a rendu nécessaire l'adjonction de toits à la couverture en terrasse des bâtiments tibétains. Corollaire évident, la relative abondance des forêts a permis l'utilisation accrue du bois, aussi bien dans la construction que dans l'ornementation. Autre trait particulier, la couleur éclate partout où elle trouve un champ d'application: sur les poutres et les chapiteaux, les portes et les cadres de fenêtres, les murs et les plafonds, au point que si le Bhoutan devait être décrit en peu de mots, la première expression qui viendrait à l'esprit serait «royaume de la couleur» – un royaume dont les costumes traditionnels et la nature même contribuent à enrichir une palette étonnamment contrastée.

Les premiers dzong furent élevés à l'époque de Shabdrung Ngawang Namgyél (XVII^e s.). Ils incarnaient en quelque sorte les trois aspects de la théocratie naissante: monastique, administratif et défensif. Leur structure se développe autour de la haute tour centrale, utsé (*dbu-rtse*) qui abrite le temple principal. Les bâtiments qui ferment la ou les cours sont réservés aux temples secondaires, au logement des moines et aux services administratifs du district. L'ensemble revêt l'allure d'une forteresse massive, dont le caractère religieux se manifeste par les «bannières de victoire» (*rgyal-mtshan*) – cylindres de métal doré ornant les toits – et par la bande rouge ceignant le haut des murs blanchis à la chaux. Comme pour les maisons, les bardeaux de la toiture sont de plus en plus remplacés par de la tôle peinte en vert ou en rouge. Tous les éléments entrant dans la construction sont assemblés – rappelons-le – sans l'aide d'un seul clou.

En principe, les monastères sont de dimensions moins imposantes que les dzong. Les temples peuvent appartenir à un village; ils sont isolés ou groupés.

Temples, monastères et dzong renferment des peintures murales dédiées aux thèmes des traditions Drukpa et Nyingmapa. Si certaines s'apparentent au style du Tibet oriental (Khams), d'autres présentent des traits spécifiquement bhoutanais, tels que la richesse du décor floral, inspiré d'une nature prodigue, ou l'application de rehauts à la poudre d'or. Les plus anciennes peintures connues (XIII^e–XIV^e s.) ornent les murs du temple de *Cañ-sgan-kha*, à proximité de Thimphu; Lauf (1972: 96) y distingue encore l'influence prépondérante de l'art bouddhique tardif du Bengale. Cependant, le critère d'ancienneté intéresse davantage l'historien que l'amateur d'art: quoique de la première moitié du XIX^e siècle, les peintures du temple-stūpa de Dungtsé (*Zlum-rtse*) sont d'une finesse exceptionnelle, et celles, très récentes, du nouveau



temple de Kichu (*sKyer-chu*) soulignent assez le haut niveau de la tradition picturale patronnée par la famille royale.

L'art des *thanka* (*thañ-ka*), ou «images» (le plus souvent peintes sur une toile susceptible d'être enroulée), pourrait être mieux représenté dans la collection du Musée. Ce qui, toutefois, lui fait le plus cruellement défaut est un spécimen de *thanka* «appliquée» (*gos-sku*), technique dans laquelle les Bhoutanais excellent. Il s'agit d'un procédé fondé sur le principe de la mosaïque, la composition étant obtenue par l'assemblage de diverses pièces de soie, de couleur et de forme appropriées, qui sont appliquées et brodées sur une toile de plus ou moins grande dimension. Modèle du genre (ill. p. 95), le gigantesque *thanka* (20 m × 30 m env.) déroulé lors du festival annuel ou *Tsechu* (*Tshes-bcu*) de Paro représente Padmasambhava entouré de ses formes principales. Cet exemplaire ancien a trouvé tout dernièrement sa réplique dans le grand *thanka* «appliquée» exécuté pour le *dzong* de Tongsa (*Kron-sar*). On connaît aussi des *thanka* entièrement brodés.

La statuaire adopte souvent des proportions beaucoup plus grandes que nature. Dans ce cas, elle recourt d'ordinaire à l'argile peinte et dorée (*rdza-sku*), ou couverte de minces plaques de métal (à l'exception du visage doré). Pour les bronzes, le procédé le plus courant consiste à utiliser un modèle en argile, partagé en deux avant la cuisson, de manière à disposer de deux moules; la technique de la «cire perdue» semble moins répandue (Singh, M. 1968). Le sens décoratif des Bhoutanais s'exprime à merveille dans les somptueux portiques ou les nimbes abritant les statues des divinités importantes: les éléments de bronze ou de bois dorés dessinent des rinceaux où s'inscrivent divers motifs bouddhiques, des dragons et des garuda (phénix).

Ce court aperçu ne saurait rendre justice aux trésors de l'art bhoutanais, dont le recensement et l'étude restent à faire. Il est encore plus urgent d'en entreprendre, sinon la restauration, du moins la préservation. En l'espace de dix ans, en effet, des peintures admirables se sont gravement détériorées sous l'effet des infiltrations d'eau dues au mauvais état d'une toiture. Ailleurs, des peintures vieilles de plusieurs siècles ont été barbouillées pour faire place à des compositions nouvelles. Certes, l'obsession occidentale de l'«antique» est étrangère à un art sacré, et fonctionnel, qui n'a pas pour premier objectif de plaire à l'esthète, mais de servir de support à la méditation bouddhique. On peut espérer, toutefois, que le Gouvernement prendra les mesures qui s'imposent pour conserver les témoignages d'une civilisation dont le Bhoutan demeure le seul dépositaire à part entière.

*V. Catalogue descriptif*Les principaux *thanka*

L'art des *thanka* relève du sacré. Essentiellement fonctionnel, il obéit aux règles canoniques de l'iconographie traditionnelle. Au reste, le mot «art» n'existe pas dans le monde du bouddhisme tibétain, où l'expression «science de la construction» couvre toutes les formes d'art appliqués, architecture comprise. D'après Marco Pallis (1974), la peinture proprement dite serait conçue comme une sorte d'écriture: ne pouvant obtenir un *thanka*, il se vit proposer par un moine le texte traitant du même thème ! D'un chef-d'œuvre, on ne dira pas qu'il est «beau», mais «bien fait», ajoutant peut-être que l'artiste a reçu ses instructions «directement de son lama au ciel» (Pallis 1974: 349). Le talent s'exprime donc dans un cadre précis, la part de créativité ne s'exerçant que dans les détails (fonds de paysage, notamment). L'artiste ne signe que très exceptionnellement son œuvre, et s'il le fait, c'est pour souligner sa piété et non son talent.

Les *thanka* (*thañ-ka*), ou «images», servent de supports à la méditation; ils peuvent orner un autel domestique ou les parois d'un temple, voire même, en certaines occasions, un mur extérieur. Il s'agit ordinai-rement de peintures sur toile de coton, rarement sur soie, les *thanka* appliqués et brodés étant peu nombreux. La partie peinte est montée sur un cadre d'étoffe (le plus souvent un brocart frappé de motifs chinois) dont le bord intérieur est pourvu de deux bandes, l'une rouge, l'autre jaune – «arc-en-ciel» manifestant le rayonnement spirituel de l'image. Dans la section inférieure du cadre, assimilée à la Terre, figure couramment un carré de tissu distinct, qui symbolise à la fois l'Eau primordiale et la «porte» du *thanka* (*thañ-sgo*), franchie dans la méditation; la partie supérieure représente le Ciel, l'ensemble passant pour une projection du Cosmos. Le cadre est maintenu au sommet par une baguette passée dans l'ourlet, tandis qu'à la base, un bâton fixé de même et terminé par deux bouterolles de métal ou de bois, permet d'enrouler le *thanka* pour le transporter ou le conserver lorsqu'il n'est pas utilisé. La peinture peut être protégée par un léger voile de soie. Enfin, deux rubans, rouges ou jaunes, pendent librement devant le *thanka*.

Les peintres bhoutanais (moines, pour la plupart) semblent recourir à des techniques analogues à celles qui prévalent dans l'aire tibétaine. Tendu sur un cadre de bois, le rectangle de toile de coton ou de soie

reçoit un fond de chaux additionnée de colle animale, comprenant plusieurs couches polies à l'aide d'une spatule ou d'un coquillage; l'épaisseur doit être suffisante pour obtenir une surface non poreuse, sans toutefois gêner l'enroulement du *thanka*. La composition est ensuite centrée et structurée selon les proportions canoniques et les règles iconométriques. Les motifs commencent par être grossièrement dessinés au fusain ou à l'encre indienne, à partir de la figure centrale; l'artiste exécute au pinceau les lignes définitives, couvrant toutes traces de dessin. Il s'épargnera fréquemment du travail en recourant à des poncifs ou à la xylographie. La peinture est appliquée d'abord sur les principaux champs, puis progressivement aux détails. Parures, ornements, inscriptions éventuelles sont ajoutés en dernier lieu, parfois à la poudre d'or. Les pigments sont le plus souvent d'origine végétale ou minérale; les tons sont renforcés ou éclaircis à la chaux mêlée de colle.

Le *thanka* achevé est consacré par aspersion d'eau lustrale sur la réflexion de la peinture dans un miroir, tandis qu'au verso sont inscrites les trois syllabes sacrées *Om*, *Āh*, *Hūm*, correspondant à la purification du corps, de la parole et de l'esprit.

Les *thanka* 68.4.1 et 68.4.2 (ill. p. 101 et p. 105) proviennent d'une série d'environ trente pièces appartenant au trésor monastique de Tashichho Dzong (*bKra-śis chos-rdzon*), à Thimphu. Ces *thanka* étaient exposés, lors de certains rituels, dans la grande salle de réunion du monastère. L'ensemble (*'Brug-pa bka'-brgyud gser-'phren*) était dédié à la lignée des hiérarques tibétains de l'école Drukpa-kargyu (*'Brug-pa bka'-brgyud*), dont la branche moyenne (*Bar-'brug*) est devenue l'église officielle du Bhoutan.

Ces peintures reflètent le souci, commun aux autorités ecclésiastiques et politiques, de commémorer les origines illustres de la théocratie bhoutanaise instituée au XVII^e siècle par Shabdrung Ngawang Namgyél (*Žabs-druṇ Ḋag-dbaṇ rNam-rgyal*). Manifestement, les considérations religieuses l'ont emporté sur les sentiments hérités des nombreuses (et vaines) invasions tibétaines, au point que les personnages représentés font aujourd'hui partie intégrante du patrimoine bhoutanais.

Fortuit ou délibéré, le choix des deux *thanka* extraits de la série de Tashichho Dzong s'est révélé particulièrement heureux dès qu'ont été identifiées (par des lamas bhoutanais) les figures centrales, dépourvues d'inscriptions, à l'encontre de la plupart des autres. Il s'agit, en effet, de Tsangpa Gyaré Yeshé Dorjé (*gTsāṇ-pa rGya-ras Ye-śes rDo-rje*), fondateur de l'école Drukpa, et de Péma Karpo (*Pad-ma dKar-po*),

qui passe pour l'incarnation de ce dernier et précède immédiatement Shabdrung Ngawang Namgyél dans cette lignée d'incarnés.

Né en 1161 dans le clan des *rGya* de Ralung (*Ra-luṇ*, au sud-ouest de Lhasa), Tsangpa Gyaré étudie auprès de divers maîtres, parmi lesquels Ling Répa (*Gliṅ Ras-pa Pad-ma rDo-rje*, 1128–1188), disciple de l'un des fondateurs de l'ordre Kargyupa (*bKa'-brgyud-pa*, «Ceux de la tradition orale»). Il mène une vie d'ascète, pratique la méditation, acquiert des facultés suprahumaines, fonde des monastères, notamment celui de Druk ('Brug), qui donnera son nom à l'école Drukpa. Druk signifie à la fois «tonnerre» et «dragon», le tonnerre étant assimilé au grondement du dragon dans le ciel; or, la légende veut que le dragon-tonnerre ait salué la consécration du monastère.

Obéissant à son désir, les 5 000 disciples de Tsangpa Gyaré se dispersent au Tibet, en Chine et en Inde, de sorte qu'«il n'y avait aucun lieu à dix-huit journées de vol d'un vautour où ne se fussent trouvés des disciples appartenant à l'école 'Brug-pa'» (Blue Annals, p. 669). La popularité de cette école, empreinte de tolérance et d'humilité, engendra un dicton célèbre: «La moitié des gens sont des Drukpa; la moitié des Drukpa sont des mendians; la moitié des mendians sont des saints» (Aris 1979: 172).

Tsangpa Gyaré meurt en 1211. «Le jour de la crémation, une voûte en arc-en-ciel apparut et une pluie de fleurs tomba. Les 21 articulations de sa colonne vertébrale se muèrent en 21 images d'Avalokiteśvara» (Blue Annals, p. 670) – reliques qu'emportera au Bhoutan le premier Shabdrung.

Figure principale du second *thanka*, l'«Omniscient» Péma Karpo (*Kun-mkhyen Pad-ma dKar-po*, 1527–1592) fut l'un des plus grands érudits de son temps. Eminent maître et historien, il rédige en douze tomes l'essentiel de la tradition Kargyupa. Ses liens avec les princes-abbés de Ralung ne se réclament pas du sang, car il appartient à une famille noble du Kong-po (SE de Lhasa), mais d'une «filiation spirituelle», qui fait de lui une incarnation de Tsangpa Gyaré. Le litige auquel donne lieu, à la mort de Péma Karpo, la reconnaissance d'une nouvelle incarnation aura pour conséquence l'exil de Shabdrung Ngawang Namgyél (l'un des deux «prétendants») et l'avènement de la théocratie bhoutanaise.

La composition des deux *thanka* obéit au même schéma. Le personnage central, plus grand que les autres, trône en position du lotus devant une table basse couverte d'objets cultuels. Coiffé du chapeau rouge des Drukpa, il porte une robe drapée sur un gilet. Deux disciples lui

présentent des offrandes. Le trône se détache sur un buisson de rhododendrons caractéristiques de la flore bhoutanaise.

Au sommet des *thanka* figure l'entité divine incorporelle (Vajradhara, Amitābha) à l'origine des révélations obtenues et transmises par les mahāsiddha, les Parfaits (tib. *grub-chen*), qui occupent le registre supérieur. Issus de castes diverses, pratiquant les métiers les plus variés, ces sages tantriques indiens, possesseurs de facultés supraphumaines (skr. *siddhi*), illustrent par leurs vies exemplaires la possibilité d'accéder à l'expérience immédiate de la Réalité ultime. Leur présence ici évoque les chaînes initiatiques à travers lesquelles ont été véhiculés, de maître à disciple, les enseignements du bouddhisme tantrique composant la tradition Drukpa-kargyu.

On reconnaît la plupart des mahāsiddha à leur chignon de yogin, leurs parures et vêtements indiens, leur semi-nudité, la peau animale qui, souvent, leur sert de siège. La corbeille placée à côté de certains d'entre eux symbolise la nourriture spirituelle des textes sacrés (jadis conservés dans des corbeilles, comme l'indique le terme sanskrit de *Tripiṭaka*, ou «Trois Corbeilles», appliqué aux trois sections du Canon bouddhique).

Le registre inférieur est consacré à des hiérarques Drukpa, parmi lesquels douze descendants collatéraux de Tsangpa Gyaré, fondateur de la lignée des princes-abbés de Ralung, soit les célèbres neuf Sengé (*Seṇ-ge*), ou «Lions», et les incarnations des Trois Protecteurs du Tibet: Avalokiteśvara, Mañjuśrī et Vajrapāṇi (Stein 1972b, tableau généalogique, p. 10; et Blue Annals, p. 671–672).

Thanka 68.4.1. (ill. p. 101)

- 1.1.** *gTsāṇ-pa rGya-ras Ye-ses rDo-rje* (Yeshé Dorjé, «celui, vêtu de coton, du clan des Gya du Tsang» – allusion à ses origines et à la «chaleur mystique» (*gtum-mo*) qui lui permet de se vêtir légèrement), 1161–1211 (I = 1^{er} hiérarque), incarnation de Nāropa (**6.2.**) et fondateur de l'école Drukpa; abrité sous un Parasol d'honneur, la main droite prenant la terre à témoin (*bhūmisparśamudrā*), la gauche, en méditation (*dhyāna*), tenant le Vase de Vie (voir détails p. 98–99).
- 2.1.** *Vajradhara* (tib. *rDo-rje-'chaṇ*), Buddha primordial des Kargyupa; bleu foncé, tenant croisés sur sa poitrine le vajra (foudre-diamant, tib. *rdo-rje*) et la clochette, dans le geste de l'embrassement (*prajñālinganābhinaya*) symbolisant la fusion de la Sagesse et des Moyens menant à la connaissance du Vide, ou Réalité ultime.
- 3.1.** *sNaṇ-ba bDud-'dul Sems-dpa'* (Nangwa Dudül Sempa); d'après son nom, il s'agirait d'un bodhisattva «vainqueur de Māra» (*bDud-'dul*), soit du Mal; bleu foncé, un vajra dans la main droite, il fait de la gauche le geste du don (*varada*).

3.1.

2.1.

4.1.

6.1.

7.1.

8.1.

5.1.

9.1.

10.1.

1.1.

13.1.

14.1.

12.1.

11.1.

16.1.

15.1.

17.1.

18.1.

21.1.

19.1.

20.1.

22.1.





Mahāsiddha:

- 4.1.** *Sa-ra-ha* (VIII^e s. ?), «celui qui a tiré la flèche» de la non-dualité dans le cœur de la dualité (pour laquelle le sujet et l'objet sont des entités ultimes); vieillard barbu à la tête chenue, il contemple la flèche libératrice de l'illusion. Passe pour le premier des mahāsiddha.
- 5.1.** *kLu-sgrub* (Ludrup), skr. Nāgārjuna, disciple de Saraha et/ou fondateur de la «Voie moyenne» (Mādhyamika), dont le texte de base lui aurait été remis par les serpents Nāga – d'où leur présence dans sa chevelure. Sans doute plusieurs mahāsiddha ont-il repris, au cours des siècles, le nom de l'illustre sage du début de notre ère. Le Nāgārjuna reproduit ici pourrait émaner d'un phénomène de superposition.
- 6.1.** *Lu-yi-pa*, le «mangeur d'entrailles de poissons» (tib. *Ña'i-rgyu-ma za-ba* ou *Ña'i-rgyu lto-gsol-ba*).
- 7.1.** *Di-gi-pa*, ou *Teñgi-pa*, disciple de Lüyipa; monde du riz pour sa maîtresse.
- 8.1.** *Byañ-sems bLo-gros Rin-chen* («le bodhisattva» Lodrö Rinchen); identification incertaine.
- 9.1.** *Ma-tañ-ki*, appuyé sur son bâton de berger; non identifié.
- 10.1.** *Su-ma-ti*, tenant une coupe crânienne et un couperet; identification incertaine.
- 11.1.** *Śiñ-lo-pa*, faisant le geste de l'apaisement (abhaya); non identifié.
- 12.1.** *Thañ-lod-pa* (Thanglöpa), cultivateur, assis devant sa hutte de bambou, transpose mentalement ses activités manuelles sur le plan spirituel.

Disciples de Tsangpa Gyaré:

- 13.1.** *dBu-ri-ba* (Uriwa), alias *Lo-ras-pa* (Lorépa), 1187–1250, fondateur de la branche inférieure des Drukpa (*sMad-'Brug*); construit un monastère au Bhoutan (Bumthang). Présente une offrande sur une écharpe cérémonielle.
- 14.1.** *Pa-ri-ba* (Pariwa); porte un disque représentant la Roue de la Loi, qu'il fait tourner du geste de l'enseignement (dharmacakra-mudrā).

Hiérarques:

- 15.1.** *Khams-gsum Chos-kyi rGyal-po rGod-tshañ-pa* (Götshangpa, «Roi religieux du Triple Monde»), alias *mGon-po rDo-rje* (Gömpo Dorjé), 1189–1258, fondateur de la branche supérieure des Drukpa (*sTod-'brug*); vêtu d'une robe jaune, la main droite en charité (varada), la gauche apaisante (abhaya).
- 16.1.** *Sañs-rgyas dBon-chen Ras-pa* (Sangyé, «le Grand Neveu vêtu de coton»), alias *Dharma Señ-ge*, 1177–1237 (II), neveu et fils spirituel de Tsangpa Gyaré, maître de (15.1.); abbé de Ralung en 1211, fondateur de la branche «moyenne» (*Bar-'brug*) des Drukpa.
- 17.1.** *Chos-rje gŽo-nu Señ-ge* («le Hiérarque» Zhönu Sengé), 1200–1266 (III), neveu de Tsangpa Gyaré et cousin de (16.1.); abbé de Druk en 1232.
- 18.1.** *Ñi-ma Señ-ge*, 1251–1287 (IV), neveu de (16.1.) et de (17.1.); abbé en 1266.
- 19.1.** *rDor-gliñ-pa*, alias *Señ-ge Šes-rab*, vers 1230?–1270?; neveu de (18.1.) et frère de (20.1.); abbé non pas de Ralung, mais de *Bar-'brog rDo-rje-gliñ* (fondé par (15.1.)).

- 20.1.** *mTshan-ldan sPos-(s)kya-pa* (Tseden Pökyapa), «le Possesseur de signes» de Pökyapa), alias *Señ-ge Rin-chen*, 1258–1313 (V); fonde le monastère de *sPos-skyā*. N'ayant pas de neveu, «accomplit rite sur femme» pour avoir un fils (Stein 1972b).
- 21.1.** *mTshan-ldan bCu-gsum-pa* («le Treizième Possesseur de signes»), alias *Señ-ge rGyal-po*, 1289–1325 ou 1326 (VI), fils de (20.1.); abbé en 1313, chapelain du roi mongol Togan temür. Tient un livre.
- 22.1.** *'Jam-dbyais Ye-śes Rin-chen* (Yeshé Rinchen «le Mañjuśrī»), 1364–1415 (X); incarnation de Mañjuśrī, bodhisattva de la Sagesse, l'un des trois Protecteurs du Tibet.

Thanka 68.4.2. (ill. p. 105)

- 1.2.** *Kun-mkhyen Pad-ma dKar-po* («l'Omniscient» Péma Karpo), 1527–1592, incarnation de Tsangpa Gyaré (1.1.); les deux mains font le geste de l'argumentation (vitarka-mudrā). A la base du trône, au-dessus de la Roue de la Loi, figure la dédicace suivante: *dPal-rgyal-ba'i dBañ-po* («Glorieux Seigneur des Victorieux») (voir détails p. 99).
- 2.2.** *Amitābha* (tib. 'Od-dpag-med, Öpamé), Buddha de la Lumière infinie, l'un des cinq Tathāgata, ou Buddha cosmiques; rouge, les mains en méditation (dhyāna).

Mahāsiddha:

- 3.2.** *Dom-bhi He-ru-ka*, roi du Magadha, devenu yogin. Chevauche le tigre qui le ramène dans son royaume après douze ans de retraite dans la forêt; de la main droite, il brandit un serpent, tandis que sa compagne porte une coupe crânienne.
- 4.2.** *Karṇa-ri-pa*, alias *Ārya-deva* «avec un œil»; disciple de Nāgārjuna (5.1.). Ayant atteint la libération du Samsāra (cycle des morts et des renaissances), il s'élève dans les airs et donne son œil gauche, accédant au désir d'une femme. Porte le vajra et la clochette, outre son sceptre «magique» (skr. khatvāṅga).
- 5.2.** *Ti-li-pa*, alias *Tilopa*, 988–1069; disciple de Nāgārjuna (5.1.) et premier maître, inspiré par Vajradhara (2.1.), de la lignée spirituelle aboutissant aux Kargyupa. La jambe gauche maintenue par son cordon de méditation, il fait de la main droite le geste de l'argumentation, tandis que la gauche présente un poisson évoquant un épisode de sa vie (voir ci-après).
- 6.2.** *Na'-ro-pa*, ou *Nāropa* (1016–1100), 2^e maître de la lignée de (5.2.), abbé de l'université de Nālandā. En quête de Tilopa (5.2.), il le découvre en train de faire rôtir un poisson vivant, à l'indignation des ermites qui l'entourent (acte de destruction symbolique des habitudes mentales); Tilopa ressuscite le poisson et prend Nāropa pour disciple. Ce dernier sera le maître du Tibétain *Mar-pa*, le fondateur de l'ordre Kargyupa.
- 7.2.** *Bi-na-sa*, tenant une coupe crânienne dans la main droite, la gauche étant en charité (varada); non identifié.
- 8.2.** *La-wa-pa*, semble appartenir à la lignée de Lüyipa (6.1.), Teṅgipa (7.1.) et Indrabhūti (9.2.); tient un sceptre «magique».
- 9.2.** *Anṭa-bu-ti*, alias *Indrabhūti*, roi d'Uḍḍyāna et grand maître de la fin du VII^e s., ou de la fin du IX^e-début X^e s. (il y eut probablement deux Indrabhūti); coiffé du turban royal, il fait le geste de l'argumentation.

- 10.2.** *Śa-wa-ri-pa*, le «chasseur», disciple de Saraha (4.1.) et de Nāgārjuna (5.1.); ceint de plumes de paon, il porte un arc et une flèche.
- 11.2.** *Mi'-tri-pa*, ou *Maitrīpa*, 1007–1084 ou 1010–1087, maître de Marpa et d'Atīśa (l'un des initiateurs de la seconde propagation du bouddhisme au Tibet); coiffé du bonnet de pandit.
- 12.2.** *Ti-phu-pa*, disciple de Maitrīpa (11.2.).

Disciples de Péma Karpo:

- 13.2.** *Yon-tan Ye-śes* (Yönten Yeshé), porteur de la Roue de la Loi.
- 14.2.** *dGe-sloṇ Rin-chen rNam-rgyal* («le moine» Rinchen Namgyél), porteur d'une conque.

Hiérarques:

- 15.2.** *Kun-dga' Seṅ-ge*, 1314–1347 (VII), incarnation de Tsangpa Gyaré et fils de (21.1.).
- 16.2.** *bLo-gros Seṅ-ge* (Lodrō Sengé), 1345–1390 (VIII), incarnation de son père (15.2.).
- 17.2.** *Śes-rab Seṅ-ge*, 1371–1392 (IX), dernier des Sengé.
- 18.2.** *mKhan-chen rDo-rje Rin-chen* («le Grand Abbé» Dorjé Rinchen); non identifié.
- 19.2.** *Nam-mkha' Pad-bzaṇ* (Namkha Pézang), 1398–1425 (XI), «Fou» (*smyon-pa*) de Ralung (épithète donnée à un type de saints poètes et chanteurs), incarnation de Vajrapāṇi; chasseur et faiseur de miracles, paré d'une couronne de feuillage (à la manière des paysans bhoutanais, en été) et muni d'un arc et d'une flèche.
- 20.2.** *Śes-rab bZaṇ-po*, 1400–1438 (XII), incarnation d'Avalokiteśvara, le bodhisattva de la Compassion qui, avec Mañjuśrī et Vajrapāṇi, forme la triade des Protecteurs du Tibet.
- 21.2.** *mÑam-ma'i mKhyen-rtse rTog-ldan*, forme incorrecte de *mÑam-ma'i mKhyen-brtse rTogs-ldan* (?), «l'Incomparable Kyentsé, possesseur de connaissance»; vieillard aux cheveux blancs, dans l'attitude de méditation (*dhyāna*); non identifié.
- 22.2.** *Grub-chen bLo-gros mChog-ldan* («le mahāsiddha Lodrō Chogden») soit, peut-être, le «traducteur» (*lo-tsa-ba*) *mChog-ldan*, maître de *gŽo-nu Seṅ-ge* (17.1.).

(Les noms figurant sur les deux *thanka* sont le plus souvent suivis de la dédicace «*la-na-mo*», signifiant «hommage à».)

4.2.

2.2.

3.2.

5. 2.

6. 2.

7.2.

8.2.

9.2.

10.2.

1.2.

14.2.

13.2.

11.2.

12.2.

18.2.

16. 2.

15. 2.

17.2.

19. 2.

20.2.

21.2.

22.2.





Exécuté en 1980 au Centre artisanal de Thimphu, le *thanka* 80.10.16 (ill. p. 107) est dédié à Shabdrung Ngawang Namgyél (Žabs-drung Nag-dbaṇ rNam-rgyal, 1594–1651?), figure dominante de l'histoire bhoutanaise (cf. p. 89–90).

Appartenant au clan des *rGya* de Ralung, descendant d'un frère de Tsangpa Gyaré (*thanka* 68.4.1) et petit-fils du dix-septième prince-abbé de Ralung, Ngawang Namgyél se consacre dès sa petite enfance aux études religieuses et à la méditation, tout en pratiquant avec talent la peinture et la sculpture. A treize ans, il succède à son grand-père. Cependant, au fil des années, son règne puis sa vie même sont de plus en plus menacés par un puissant seigneur, le Dési du Tsang (*gTsāṇ sDe-srid*), qui conteste sa qualité d'incarnation de Péma Karpo (*thanka* 68.4.2) au bénéfice d'un autre prétendant, Pasam Wangpo (*dPaṅgsam dBaṇ-po*). Pis encore, le Dési s'apprête à s'emparer de la précieuse relique à l'image d'Avalokiteśvara, trouvée dans l'une des vertèbres de Tsangpa Gyaré, dont les princes-abbés de Ralung sont les dépositaires. Une vision du dharmapāla Mahākāla, «Gardien de la Loi» à tête de corbeau (tête ornant aujourd'hui la couronne des monarques bhoutanais) convainc le Shabdrung de s'exiler vers le sud, où l'attend, selon la prophétie, un «royaume religieux». En 1616, il gagne ainsi le «Pays du Sud» – le Bhoutan – suivant en cela les traces de nombreux réfugiés tibétains. Sa forte personnalité, et l'accueil qui lui est réservé par les communautés Drukpa, vont permettre à Ngawang Namgyél de fonder une théocratie durable.

Rien ne saurait mieux illustrer la grandeur du premier Shabdrung que ce décret, qu'il fait graver en 1639 sur un sceau de bois, utilisé actuellement encore pour authentifier certains documents officiels:

«Je fais tourner la Roue des deux Lois, spirituelle et temporelle. Je suis le refuge suprême de tous. Je suis le souverain spirituel des glorieux Drukpa. Je triomphe de tous ceux qui cherchent à fausser l'enseignement des Drukpa. Comme la déesse de la Science, j'appose le sceau de la perfection sur tout écrit. Je suis la source sacrée des préceptes moraux. Je suis à l'origine de pensées infinies. Je confonds ceux qui sont dans l'erreur. J'inspire la faculté de la controverse. Où est l'homme qui ne tremblerait point devant moi ? J'anéantis les hordes des êtres maléfiques. Où est l'homme assez fort pour s'opposer à mon pouvoir ? J'ai le verbe puissant pour exposer la religion. Je connais toutes les sciences. Je suis la manifestation divine dont parlent les Etres supérieurs. Je suis le destructeur des fausses incarnations» (Rahul 1971: 24–25).



Reconnaissable à sa longue barbe, *Žabs-druṇ Ḇag-dbaṇ rNam-rgyal* (Shabdrung Ngawang Namgyél) siège au centre du *thanka* 80.10.16, la main droite prenant la terre à témoin (bhūmisparṣa mudrā), la gauche tenant le Vase de Vie. Richement ornementé, le vaisseau qui l'abrite est couronné par un garuda – oiseau mythique – flanqué de Nāga et de dragons; l'ensemble repose sur des éléphants, des lions des neiges et des béliers que chevauchent deux porteurs du Joyau flamboyant.

Autour du Shabdrung figurent les principaux maîtres de la tradition des Kargyupa; nous nous contenterons de les énumérer ici en renvoyant le lecteur aux commentaires des *thanka* 68.4.1, 68.4.2 et 78.15., plus complexes. Au sommet, on reconnaît *Vajradhara* (2.1.) et les mahā-siddha *Tilopa*, tenant un poisson (5.2.) et *Nāropa*, tenant un coquillage (6.2.) En bas, *Mar-pa* (5.3.) est représenté entre *Mi-la Ras-pa* (Milarépa), la main droite derrière l'oreille (6.3.) et *Dvags-po Lharje*, alias *sGam-po-pa* (8.3.)

Réplique du *thanka* 73.12.13, qui nous fut volé en 1976, le *thanka* 78.15. (ill. p. 111), peint au Bhoutan à la demande du Musée, ne possède pas de cadre d'étoffe et n'a certainement pas été consacré. Le fait qu'il soit dédié à un maître Drukpa bhoutanais le rend particulièrement digne d'intérêt.

La composition s'articule en deux registres répartis autour du personnage central. Le registre supérieur retrace les origines de la tradition des Kargyupa, dont se réclame notamment l'école Drukpa. On y voit, au milieu, le Buddha primordial Vajradhara (cf. *thanka* 68.4.1), entouré des maîtres indiens et tibétains qui constituent les premiers maillons de cette chaîne initiatique. La partie inférieure est consacrée aux principaux dharmapāla (*chos-skyon*), «gardiens de la Loi bouddhique» des Drukpa, et aux déités tutélaires locales. Leur identification fut facilitée par les inscriptions (non reproduites sur cet exemplaire) qui figuraient sur le *thanka* volé, et que Michael Aris avait analysées; l'orthographe a été rectifiée dans la mesure du possible. Nous devons l'identification des trois dignitaires Drukpa au Vén. Mynak Rinpoche, directeur du Musée national du Bhoutan.

Si déroutant que cela puisse paraître à un esprit occidental, la compassion qui anime les dharmapāla leur fait revêtir un aspect terrifiant: visage grimaçant orné du troisième œil, crocs redoutables, chevelure en désordre, couronne de cinq crânes humains, attributs sanglants... L'initié sait toutefois reconnaître dans la couronne de crânes les cinq obstacles à sa Libération que sont la colère, l'orgueil, le désir, la jalou-

sie et l'ignorance (de la Loi); il sait aussi reconnaître en elle les cinq Sagesses qui vont lui permettre de les dominer. Les armes elles-mêmes sont «utilisées» en ce sens.

Quant aux déités tutélaires – anciens «démons» (*btsan*) locaux convertis en protecteurs du bouddhisme – elles adoptent en général l'allure de farouches guerriers casqués, vêtus d'une armure et brandissant une arme.

Thanka 78.15. (ill. p. 111)

- 1.3. *'Jam-mGon Nag-dbañ rGyal-mtshan*, XVII^e s.; maître de plusieurs *rJe mKhan-po* (Jé Khenpo, «Abbés supérieurs» de la communauté monastique du Bhoutan). Visite le centre et l'est du Tibet, où il séjourne quelque temps en qualité de maître du roi de Dergé (*sDe-dge*). Coiffé du chapeau des Drukpa, il «argumente» de la main droite, tandis que la gauche tient le Vase de Vie. Devant lui, sur une table basse, un vajra accompagné de la cloche, une coupe sur pied et un bol à couvercle.
- 2.3. *Vajradhara* (tib. *rDo-rje-'chañ*), Buddha primordial des Kargyupa (cf. *thanka 68.4.1 (2.1.)*).
- 3.3. *Ti-lo-pa*, premier maître de la lignée, directement inspiré par Vajradhara (2.3.); tient un poisson (cf. 5.2.).
- 4.3. *Na'-ro-pa*, ou *Nāropa*, 2^e maître (cf. 6.2.).
- 5.3. *Mar-pa*, 1012–1097, 3^e maître et premier Tibétain de la lignée; fondateur de l'ordre des Kargyupa. Se rend à trois reprises en Inde pour y obtenir l'enseignement de *Nāropa* (4.3.); séjourne également au Bhoutan (Bumthang). Traduit de nombreux textes sanskrits.
- 6.3. *Mi-la Ras-pa* (Milarépa), ou Mila «vêtu de coton», 1040–1123, 4^e maître; le plus grand saint et poète du Tibet, très populaire au Bhoutan (un épisode de sa vie est représenté lors des festivals de danses sacrées). Possédant le *gtum-mo* (cf. 1.1.), il médite des années durant dans des grottes de la région du Mont-Everest sans ressentir le froid. Mila tient sa main droite derrière l'oreille, geste accompagnant son chant (et pratiqué aujourd'hui encore par les bardes bhoutanais), en même temps que symbole de son inspiration poétique et religieuse.
- 7.3. *Ras-chuñ-pa* (Réchungpa), 1084–1161, disciple favori de Milarépa (6.3.); des textes (*gter-ma*) qu'il aurait cachés passent pour avoir été «découverts» par Tsangpa Gyaré (1.1.). Coiffé d'un bonnet blanc à longs pans, il fait le même geste que son maître et tient une corne de cervidé dans la main gauche.
- 8.3. *Dvags-po Lha-rje*, alias *sGam-po-pa*, 1079–1153, disciple de Milarépa et 5^e maître de la lignée des Kargyupa. Son disciple *Phag-mo-gru-pa* sera le maître de Ling Répa qui, à son tour, transmettra la tradition à Tsangpa Gyaré (1.1.). Gampopa porte des vêtements monastiques et tient un livre.
- 9.3. *rGyal-ba Sa'-kya Rin-chen*, 9^e Jé Khenpo (cf. 1.3.), règne de 1746 à 1757; grand érudit, il est aussi le premier abbé du monastère de *Pha-jo-ldin* (Phachöding), au-dessus de Thimphu, qu'il reconstruit sur d'anciennes fondations.
- 10.3. *rJe Nag-dbañ 'Phrin-las* (Jé Ngawang Thinlé), 11^e Jé Khenpo, r. 1762–1769.

Dharmapāla et déités tutélaires locales:

- 11.3.** *rNam-thos-sras* (Namthösé), skr. *Vaiśravaṇa*, dieu de la richesse et gardien du Nord, l'un des rares dharmapāla d'aspect paisible; de couleur jaune, chevauchant un lion, il tient une bannière et une mangouste symbolisant la richesse (ennemie des serpents Nāga, elle s'empare des «trésors» qu'ils détiennent).
- 12.3.** *dPal-chen Ma-niṇ*, forme de Mahākāla (tib. *mGon-po*); environné de flammes, piétine un corps et tient un cœur humain (?).
- 13.3.** *dPal-l丹 Lha-mo*, la «Glorieuse Déesse» protectrice; de couleur bleue, elle chevauche une mule, assise sur la dépouille d'un démon; parmi ses attributs, un glaive, un sceptre orné de trois têtes de mort, un crâne, un *phurbu* (poignard magique), un sac de poisons, deux dés déterminant la vie des hommes.
- 14.3.** *Tshe-riṇ-ma*, la première des «Cinq sœurs de longue vie» appartenant à la suite de *Lha-mo* (13.3.); blanche et d'aspect paisible, elle tient un vajra et le Vase de Vie.
- 15.3.** *gYu 'Gron-ma* (Yudrönma, gYu = «turquoise», pierre porte-bonheur par excellence); d'aspect paisible, la déesse tient un tambour.
- 16.3.** *Ba-yod* (Bayö) et
- 17.3.** *mGon-grags-pa* (Gondrakpa), non identifiés, appartiennent au même type de protecteurs.
- 18.3.** *sGo-mo*, archer bleu foncé, pourvu d'«yeux» sur les mains et les jambes, chevauchant une mule; l'un des deux gardiens flanquant la porte du *mgon-khaṇ* (chapelle tantrique) de Simtokha (*Srin-mo rdo-kha*), le plus ancien dzong du Bhoutan.
- 19.3.** *rGyal-po* (Gyélpö), «Roi», de couleur rouge, montant un éléphant et armé d'un couteau et d'un lasso; peut-être le chef des six «guerriers» suivants, qui chevauchent une mule, et portent casque et armure.
- 20.3.** *dGe-sñan* (Gényen), rouge, tenant un cœur humain dans la main gauche; protecteur de Simtokha et gardien du *mgon-khaṇ* avec (18.3.).
- 21.3.** *sPuñ-mi-btsan* (Pungmitsen), rouge, armé d'une lance et d'un lasso.
- 22.3.** *rDo-rje Thos-dgos* (Dorjé Thögö), rouge foncé, tenant une lance et un cœur humain (?); avec une compagne.
- 23.3.** *Hu'm-ras mGon-po* (Humré Gonpo), bleu, armé d'une lance et d'un lasso; protecteur de Paro.
- 24.3.** *sDaṇ-dkar-btsan* (Dangkar Tsen), rouge vif, avec lance et crochet (?).
- 25.3.** *Khyuṇ-bdud* (Khyungdu), bleu, protecteur de Ha (vallée du Bhoutan occidental); manifestement «oublié» par le peintre et ajouté en dernière heure !

5. 3.

3. 3.

2. 3.

4. 3.

6. 3.

8. 3.

7. 3.

1. 3.

10. 3.

9. 3.

11. 3.

12. 3.

13. 3.

14. 3.

25. 3.

20. 3.

18. 3.

15. 3.

19. 3.

16. 3.

17. 3.

21. 3.

22. 3.

23. 3.

24. 3.





5. 3.

3. 3.

2. 3.

4. 3.

6. 3.

8. 3.

7. 3.

10. 3.

9. 3.

1. 3.

11. 3.

12. 3.

13. 3.

14. 3.

25. 3.

20. 3.

18. 3.

15. 3.

19. 3.

16. 3.

17. 3.

21. 3.

22. 3.

23. 3.

24. 3.

Masques, costumes et instruments de musique du cham

Le cham (*'cham'*), ou danse sacrée, s'inscrit sans doute dans le prolongement de rites pré-bouddhiques de fécondité et d'exorcisme, sur lesquels s'est greffé l'apport des maîtres tantriques indiens. La première danse bouddhique aurait été interprétée par Padmasambhava lors de la cérémonie consacrant la pose de la pierre angulaire de Samyé (*bSam-yas*), le plus ancien monastère tibétain, fondé vers 747. Si maints observateurs occidentaux, notamment Waddell, ont vu dans le cham des danses du «diabolique» ou de «démoniaques», des témoignages tout récents permettent enfin de le placer dans l'éclairage qui lui appartient, et dans sa connotation bhoutanaise (Mynak R. Tulku 1980; Aris 1976 et 1980).

A cet égard, le Bhoutan constitue un terrain d'études privilégié par rapport aux autres régions bouddhistes de l'Himalaya – sans parler du Tibet, dont les traditions religieuses sont, pour le moins, gravement menacées. En effet, le gouvernement bhoutanais et la famille royale soutiennent activement les festivals sacrés organisés tant dans la capitale que dans les districts du dernier Etat autonome où le bouddhisme lamaïste survive en qualité de religion officielle. Parallèlement à ces cérémonies grandioses, temples et monastères continuent à célébrer leur propre festival, comme ailleurs dans l'Himalaya.

Loin de se limiter à un spectacle haut en couleur, le cham représente une bénédiction pour la foule, venue de loin à la ronde. Les danses ont, en même temps, un rôle édifiant: elles rappellent les principes fondamentaux du bouddhisme et manifestent la puissance du Dharma (Loi bouddhique). Mais, en certains de ses aspects, le cham est bien autre chose encore: une forme concrète de méditation, la visualisation d'un symbole, qui, pour être efficace, ne saurait se borner à une simple performance physique. Ainsi, avant de paraître sur l'aire de danse, le moine-danseur accomplit, à l'intérieur du temple, la «génération de la déité en lui-même» (*bdag-bskyed*), la danse étant considérée comme la «génération extérieure» ou «frontale» (*mdun-bskyed*) de la déité incarnée (Aris 1976: 615). Les deux phases mettent en œuvre la création, suivie de la dissolution d'un *maṇḍala* (diagramme cosmique) spécifique. La danse rituelle fait expressément partie des «moyens» aboutissant à la connaissance de la Réalité ultime.

La destruction du mal (ou de l'ego) forme le thème dominant du cham rituel (dansé par des moines). Si les déités revêtent une apparence terrifiante, c'est que les forces hostiles ne sont pas toujours maîtrisables,

dans l'optique du bouddhisme tantrique, par des moyens pacifiques. Le point culminant du drame correspond au meurtre rituel d'une figurine de pâte, dans laquelle le mal a été préalablement concentré. Cet acte de magie sympathique relève de la compassion – une compassion exprimée avec une violence qui peut heurter la sensibilité occidentale, d'où les interprétations «diaboliques» mentionnées ci-dessus. A noter que le principe conscient de la figurine expiatoire n'est pas censé périr sous le poignard des déités, mais se trouve «libéré» pour gagner un paradis – une manière de concilier, peut-être, un sacrifice d'origine pré-bouddhique avec les concepts du bouddhisme, qui interdisent de prendre la vie.

Maintes danses, le plus souvent de caractère didactique, sont exécutées par des professionnels laïcs. Nombre d'entre elles se réclament d'une tradition purement bhoutanaise (à l'encontre des précédentes), associée à l'éminent tertön Pémalingpa (*gter-ston Pad-ma Glin-pa*, 1450–1521). Ces danses lui auraient été révélées lors d'une vision du Paradis céleste de Padmasambhava. D'autres, inspirées du Livre des morts tibétain (*Bar-do Thos-grol*), mettent en scène le Jugement présidé par Yama (tib. *gSin-rje*), le Seigneur de la mort, assisté de son jury à têtes animales. D'autres encore évoquent des personnages historiques (Milarépa, Tsangpa Gyaré).

La place d'honneur revient toutefois à Padmasambhava: son apparition, entourée de ses huit principales manifestations, constitue le sommet du festival annuel, dit Tsechu (*Tshes-bcu*, «Dixième jour», anniversaire de sa naissance), qui lui est consacré, en divers mois de l'année, par plusieurs dzong et monastères du Bhoutan. La nuit précédente, les moines de Paro déroulent du toit d'un bâtiment l'immense et splendide *thanka* «appliquée» (ill. p. 95) qui livre à la foule des fidèles une première vision de Padmasambhava et de ses huit formes – vision tenue pour «libératrice», comme l'indique la désignation même du *thanka*, *thongdöl* (*mthon-'grol*), soit «libération par la vue». A l'issue des cérémonies religieuses (comprenant notamment l'aspersion symbolique du *thanka*), les moines déploient horizontalement cette pièce de soie monumentale avant de l'enrouler au rythme du gong. (Pour une description détaillée du Tsechu, cf. Montmollin 1981.)

Les danses sont masquées, à quelques exceptions près dont, par exemple, la danse des «Chapeaux noirs» (*tzva-nag*), inspirée de celle qu'aurait interprétée en 842 le moine tibétain Pelgyi Dorje (*dPal-gyi rDo-rje*) alors qu'il s'apprêtait à assassiner le roi anti-bouddhiste Langdarma (*Glañ Dar-ma*), celle des héros (*dpa'-bo*) célestes du

Paradis de Padmasambhava ou encore, le «Chant religieux» des anciens gardes du corps de Shabdrung Ngawang Namgyél. Les masques sont en bois, en papier mâché ou, pour Padmasambhava, en bronze doré. De dimensions variées, selon l'importance de la déité ou du personnage représentés, ils sont portés de telle façon que le danseur puisse voir à travers le nez, les yeux ou la bouche. Les couleurs correspondent à l'iconographie traditionnelle. Un masque neuf doit être purifié et consacré par un lama avant de se produire en public. Certains exemplaires, particulièrement sacrés, sont vieux de plusieurs siècles.

Les costumes des moines-danseurs ne se distinguent guère de ceux des autres régions lamaïstes, tandis que les costumes des laïcs sont proprement bhoutanais et donc extrêmement colorés.

Le cham se déroule à la manière d'une pantomime; seuls quelques personnages ajoutent parfois la parole au geste; ainsi, le chant de Milarepa assure la conversion d'un chasseur impie. La chorégraphie se fonde sur des gestes et des évolutions strictement codifiés, ayant tous un sens précis; ils sont numérotés et mémorisés par les danseurs et les musiciens de l'orchestre monastique ou laïc. Parfois, les danseurs rythment eux-mêmes leurs pas à l'aide de tambours à manche (*rña-chuṇ*), de petits tambours à boules fouettantes (*da-ma-ru*), de cloches (*dril-bu*) ou de cymbales (*rol-mo*), tous dotés d'une valeur symbolique.

Outre ces instruments, l'orchestre monastique comprend, selon les cas: hautbois (*rgya-gliṇ*), trompes (*rkaṇ-gliṇ*), trompes télescopiques (*duṇ-chen*), conques (*duṇ-dkar*), grands tambours à manche (*rña*), timbale (?), grande cloche (*dril-bu*), gong (*'khar-rña*). Les hautbois donnent la ligne mélodique, les grandes trompes la pédale de tonique (augmentée de près d'un demi-ton), alors que les effets rythmiques sont du ressort des tambours et cymbales. A l'écoute d'une telle musique, on éprouve une sensation de pénétration irrésistible, atteignant au tréfonds de l'être. Au reste, «le but de la musique demeure strictement pratique, à savoir l'ordonnance des composants du véhicule psycho-physique humain de telle manière que l'homme puisse se mettre à l'unisson du monde secret, autrement inaudible, qui parle de l'Eveil et de la voie qui y mène» (Pallis 1974: 415).

Le masque du cerf (*śa-'bag*) 73.12.1 (ill. p. 115), en bois sculpté et peint en brun-rouge, doit son aspect farouche aux «flammes» dorées qu'il émet de ses naseaux et de sa gueule et dont sont ourlés ses sourcils et ses joues. Il anime une danse laïque, dite Péling shadzam (*Padma Gliṇ-pa śa-dzam?*). Lors d'une vision céleste, le grand terton bhou-



tanaïs Pémalingpa aurait obtenu de Padmasambhava la révélation de cette danse destinée à triompher du mal. Elle est exécutée par quatre danseurs, parés d'une collierette sur leur torse nu et vêtus d'une ample jupe faite de plusieurs pans de soie jaune imprimée de pois multicolores.

Les *rkaṇ-gliṇ* au timbre étrange introduisent la danse des cerfs, que rythment cymbales et tambours. Armés de glaives, les danseurs pourfendent des ennemis invisibles dans les six directions de l'espace, tantôt martelant le sol du pas du «foudre» (*rdo-rje*), tantôt s'agenouillant et ployant le haut du corps de tout côté, au point d'effleurer la terre de leurs bois. Au moment de quitter l'aire de danse, ils lèvent la main gauche dans le geste de l'apaisement (*abhaya-mudrā*), signifiant ainsi l'accomplissement de leur tâche. A Paro, la danse des cerfs précède le Jugement des morts (*Rak-ṣa'i dmar-'cham*).

Le même masque apparaît dans une autre danse laïque, celle du «cerf et des chiens courants» (*ṣa-ba ṣa-khyi*), qui évoque un épisode de la vie de Milarépa. Poursuivi par deux chiens, le cerf prend refuge auprès de l'ermite. A tour de rôle, la bête traquée, les chiens, le domestique et le chasseur lui-même seront subjugués par le son du damaru et le chant de Milarépa. Le chasseur, Gonpo Dorje (*mGon-po rDo-rje*), deviendra un grand saint du bouddhisme.

Dans ce cas, le danseur incarnant le cerf porte sur sa jupe jaune une veste de brocart bleu, ornée de deux reliquaires (*ga'u*). Entre les bois du masque flotte un lambeau d'étoffe rouge. Après s'être agenouillé devant l'ermite, le cerf se redresse et, les bras levés, semble prendre la foule à témoin de ses erreurs passées.

Les deux costumes accompagnant le masque du cerf manquent à la collection.

Les «clowns» (laïcs) portant le *masque* et le *costume* 73.12.2 (ill. p. 117) sont appelés *a-tsa-ra*, forme tibétaine du sanskrit *ācārya*, signifiant «maître». Ils personnifient les sages indiens qui, jadis, propagèrent le bouddhisme dans les pays himalayens et au Tibet. De toute évidence, le masque de bois sculpté accuse une origine étrangère, avec son grand nez busqué, ses moustaches et son teint rougeâtre. On ne s'explique guère le glissement qui a fait passer les atsara du rôle de maîtres à celui de bouffons, parodiant les gestes les plus sacrés. Peut-être s'agit-il de rappeler, en les tournant en dérision, que les rites continuent à appartenir au monde (illusoire) des formes, dont il convient précisément de se libérer. Ou encore, comme le supposent Snellgrove et Richardson (1968), serait-ce un indice de la façon dont les maîtres indiens étaient



considérés par la plupart des Tibétains ? Quoi qu'il en soit, les atsara se livrent à toutes sortes d'intermèdes burlesques, pimentés de scènes grivoises où s'exhibent des travestis. L'humour légendaire des Bhoutanais y trouve son compte – phénomène de soupape rendu sans doute nécessaire par une atmosphère de haute tension spirituelle et émotionnelle. L'attitude des spectateurs demeure ambiguë: s'ils se rient des clowns, ils n'en éprouvent pas moins une certaine crainte, mêlée de respect, à l'égard de ces «maîtres» aussi étranges qu'étrangers.

A noter que les atsara sont également chargés de recueillir les oboles destinées à couvrir en partie les frais du festival et d'empêcher la foule de se répandre sur l'aire de danse.

Bien que les atsara interviennent dans d'autres cham, au Tibet et dans l'Himalaya (Waddell 1971; Lucas 1962), ils semblent avoir acquis au Bhoutan une dimension originale due à leur importance fonctionnelle et numérique, et à leur costume spécifique.

Associé au masque, un bonnet à oreilles, en feutrine rouge, laisse échapper des «mèches de cheveux» (cordons revêtus de tissu bleu) – allusion à la coiffure des sages de l'Inde. Le costume comprend une veste, un pantalon et une ceinture. La veste à col châle, droite et croisée, se porte sur un ample pantalon à pont, sans équivalent dans le vêtement masculin traditionnel; tous deux sont coupés dans du tissu de coton à rayures multicolores, propre au Bhoutan. Des pièces de feutre rouge, jaune et vert soulignent l'aspect clownesque du personnage. La ceinture est en cuir bleu foncé clouté.

Ancienne et très usée, la *veste d'atsara* 77.4.4 (ill. p. 119) provient de la région du Bumthang (Bhoutan central). Cette pièce exceptionnelle illustre une technique dans laquelle les Bhoutanais sont passés maîtres, le décor appliqué et brodé (*tshem-sgrub*, «obtenu en cousant»). Fond et motifs sont découpés dans un fin lainage, puis assemblés sans rempli, par un simple surjet rehaussé au point de bourdon.

Au milieu du dos, une Roue de la Loi cernée de fleurs porte en son moyeu la spirale à trois branches, symbole du mouvement qui l'anime. Les huit rayons évoquent l'Octuple Sentier qui mène à la suppression de la douleur, selon la doctrine exposée par le Buddha Śākyamuni. Alternant avec des fleurs ornées d'une perle, quatre monstres-gardiens (*ci-mi-'dra*) couronnés d'un joyau flamboyant crachent des rinceaux qu'ils retiennent de leurs mains. Ces motifs sont entourés d'une frise de méandres, dite «grande muraille de Chine» (*rGya-nag lcags-ri*). Sur le devant de la veste, deux dragons rouges se mêlent à des rinceaux que l'on retrouve sur les manches, avec des décors floraux.





Provenant aussi du Bumthang, le *masque* 77.4.3 (ill. p. 120) n'a pas été identifié. En bois sculpté, il présente un visage au teint jaune verdâtre, sommé d'une tête de mort indiquant qu'il s'agit sans doute d'un protecteur mineur.

Le *masque* 77.4.1 (ill. p. 120), en bois sculpté, a la même origine. D'après Michael Aris, ce visage noirci et tourmenté appartiendrait au «vieil homme» (*rgad-po*) apparaissant en compagnie de la «vieille femme» (*rgad-mo*) au festival d'automne de Jampa Lhakhang ('*Byams-pa lha-khañ*) et, peut-être, au Tsechu de Kujé (*sKu-rjes*). Le «vieil homme» serait une sorte de bouffon – distinct des atsara – tantôt jovial, tantôt irrité (Levy, discographie).

Littéralement «flûtes chinoises», les *gyaling* (*rgya-gliñ*) 68.4.5 et 6 (ill. p. 122) sont, en réalité, des instruments à anche double entrant dans la catégorie des hautbois. Comme dans le cas de nos hautbois médiévaux, l'anche souple vibre librement dans la cavité buccale, les lèvres du musicien étant pressées contre le disque («pirouette») à travers lequel passe l'embouchure.

Dans l'orchestre monastique, nous l'avons dit, le *gyaling* donne la ligne mélodique; toujours joué par paire, il est également utilisé dans les processions.

Trait particulier de ces exemplaires anciens, le corps conique est en ivoire, et non en bois; il comporte six trous non équidistants, outre un septième pour le pouce. Pavillon et anneaux ouvragés sont en argent partiellement doré, rehaussé de quelques turquoises et coraux. A noter la chaîne ornée du Nœud de Vie, l'un des «huit symboles de bon augure», ou *tashitagyé* (*bkra-śis rtags bṛgyad*).

L'*étui de cymbales* 68.4.10c (ill. p. 123) mérite l'attention au vu de sa rareté dans les collections tibétaines. En bois revêtu de toile peinte en rouge, il est orné de quatre signes «shou», diagrammes chinois de longévité, et, sur le pourtour, de dessins non identifiés (monstres ailés (?)) peut-être dérivés de la chauve-souris porte-bonheur, d'inspiration chinoise, elle aussi). Quatre bandes de laiton portant des motifs floraux complètent l'ornementation de cet étui, qui témoigne du souci de perfection appliqué à des objets dont l'importance pourrait paraître secondaire.

Les *cymbales* 68.4.10 *a* et *b*, à larges bosses, sont du type *rol-mo*, distinct des cymbales dites *sil-sñan*, à petites bosses et moins lourdes.





Littéralement «conque blanche», le *dungkar* (*duṇ-dkar*) 73.12.4 (ill. p. 125) est une conque marine, entièrement revêtue d'argent partiellement doré. En dehors de son emploi dans l'orchestre monastique, elle ponctue les activités des moines en les appelant, par exemple, à se rendre aux offices. Comme le hautbois, elle est jouée par paire.

La richesse de son ornementation fait de cette pièce – unique, à notre connaissance – le joyau de la collection bhoutanaise. Ourlé de flammes et de perles, le tablier (qui dirige et amplifie le son) présente au centre le dragon, *druk* ('*brug*), emblème du Bhoutan (*Drugyul*, '*Brug-yul*). Parmi les rinceaux épars et dans les griffes de cet animal fabuleux, des cartouches de turquoises, de lapis-lazuli et de coraux soulignent son rôle bénéfique en dessinant des motifs floraux et des symboles de bon augure (le Nœud et le Vase de Vie, les Poissons d'or, la Roue de la Loi). Les boucles de suspension semblent jaillies du cœur de deux lotus. Sur les anneaux épousant la forme du coquillage, on remarque des feuilles de lotus, puis des pétales ornés de pierres et des symboles auspiciels (Parasol d'honneur et Nœud de Vie). Décorant le pavillon, une Roue de la Loi rappelle que la conque passe pour émettre le «son du Dharma».

En l'absence d'informations précises sur les techniques utilisées, on se contentera d'admirer ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie bhoutanaise, où se trouvent conjugués les arts du travail au repoussé, de la ciselure, de la gravure, de la dorure et du sertissage. Signalons que les divers éléments en argent sont assujettis à l'aide d'une cire noire locale, dite *lachu* en dzongkha.

Objets d'autel (ill. p. 127)

Bien que les pièces illustrées ici n'aient rien de spécifiquement bhoutanais, leur intérêt tient au fait qu'elles forment un ensemble.

D'exécution récente, les *aiguïères* (*bum-pa*) 68.4.26 et 68.4.27 permettent d'apprécier la qualité qu'ont su préserver les orfèvres d'aujourd'hui. L'aiguïère, en argent partiellement doré, comprend deux parties: le vase proprement dit et l'aspersoir amovible.

Le vase présente un col étroit, à moitié masqué par une sorte de bol renversé, qui fait office de collarette. Le goulot est issu d'une gueule de *makara*, monstre marin ou «dragon aquatique» (*chu-srin*), d'inspiration indienne, symbolisant le pouvoir de l'eau génératrice de vie.

La tige de l'aspersoir – qui manque à la plupart des exemplaires de



collections – s'insère dans le col du vase. Sur une feuille d'argent ourlée de flammes, les huit symboles auspiciels entourent un caractère *lañ-tsha*, variante ornementale d'une ancienne écriture indienne. L'ensemble du décor s'appuie sur une planchette revêtue de toile rouge, dans l'épaisseur de laquelle sont fichées des plumes de paon. C'est avec ces plumes que l'officiant asperge d'eau sainte les mains des fidèles, les offrandes ou le miroir utilisé pour «laver» symboliquement un *thanka*. Selon Olschak (1973: 47), le paon passe pour résister à n'importe quel poison, d'où l'utilisation de son plumage à des fins purificatrices.

Plus anciens, les trois objets placés entre les aiguères semblent sortis d'un même atelier. La *petite aiguère* 68.4.28 reprend la forme fondamentale des vases précédents, mais comporte une anse et un couvercle couronné d'un bouton de lotus.

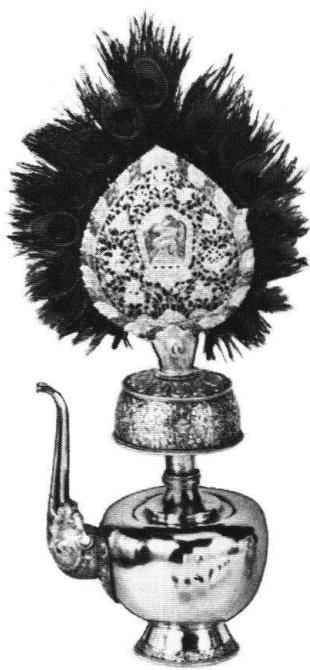
Le *bol à couvercle* 68.4.19, en argent partiellement doré, est lotiforme; orné de pétales de lotus, il porte sur son couvercle un bouton de cette même fleur, symbole de pureté. Ce type de bol à offrandes contient normalement de l'eau de vie (arrak) additionnée de safran, ou des grains de riz cru.

Reproduisant la forme (réduite) d'un crâne humain (*thod-pa*), le *bol* 68.4.16 possède un couvercle et un support. Finement ciselé, le couvercle est sommé d'un demi-vajra, ou sceptre de diamant (*rdo-rje*) posé au centre d'un double vajra, base de l'Univers dans la cosmogonie bouddhique. Le support triangulaire présente trois têtes de mort (symbolisant notamment le présent, le passé et l'avenir), auréolées de flammes; des caractères *lañ-tsha* y figurent aussi.

Substitut d'un crâne humain, ce bol est réservé à l'eau sainte ou à l'alcool additionné de safran (assimilé à l'élixir d'immortalité, skr. *amṛta*).

En argent repoussé et de facture récente, les *bols à offrandes* (*mchod-tiñ*) 68.4.17 sont au nombre de sept, comme le veut l'usage; placés sur l'autel d'un temple ou d'une chapelle domestique, ils sont régulièrement remplis de riz ou d'eau.

La *lampe votive* (*mchod-sdon*) 68.4.18, en argent, serait banale sans l'inscription gravée autour de la base, en une écriture à peine lisible et d'une orthographe capricieuse. Michael Aris a pu déchiffrer que cette lampe coûta la somme de 18 matram (ancienne monnaie bhoutanaise) au donateur, un certain Tendzin, dont l'acte méritoire fut ainsi dûment comptabilisé ! L'orifice ménagé au centre de la lampe à beurre permet de fixer une mèche de coton montée sur un bâtonnet.







Théières à libations (ill. p. 128 et 129)

Quoique les exemplaires en cuivre ne manquent pas, dans les collections tibétaines, la *théière* (*ja-'biñ*) 68.4.25 mérite d'être illustrée en raison de la richesse exceptionnelle de son ornementation.

Le cuivre est en partie couvert de décors en argent ajouré: sur la base et le col, on note les huit symboles auspicieux; sur la panse, deux médaillons portant au centre une spirale à trois branches; sur le couvercle, un bouton de lotus. L'anse, en laiton, reproduit un dragon; le goulot sort de la gueule d'un makara – cet animal fabuleux déjà cité à propos des aiguères.

Maintes cérémonies religieuses sont accompagnées de libations de thé. Avant de remplir les bols des moines, l'officiant répand en l'air et sur le sol quelques gouttes de thé en offrande aux génies des lieux.

Plus rare, la *théière en terre cuite* (*sa'i ja-'biñ*) 79.10.1 repose sur une base légèrement convexe. L'ornementation se réduit aux pétales de lotus incisés sur la panse. Le col s'évase pour recevoir un couvercle à peine bombé. On retrouve à l'anse une version simplifiée du dragon et, à l'origine du goulot, le makara, dont la «trompe» est, ici, clairement visible.

Selon notre informateur bhoutanais, chaque ménage possédait jadis une théière de ce type. Actuellement, son usage se limite aux libations consacrant le mariage (au besoin, le monastère voisin prêtera la théière qui convient).

Vêtements et accessoires

En dépit de son ouverture progressive au monde moderne, le Bhoutan demeure fidèle au mode d'habillement traditionnel, qu'une ordonnance royale impose, par ailleurs, à tous les fonctionnaires.

Les hommes portent le *kho*, les femmes le *kira* (termes dzongkha), tels que les présentent deux mannequins (ill. p. 131).

Le *kira* 80.10.1 comprend trois pièces de coton juxtaposées de façon à obtenir la hauteur voulue. Appelé *gno-shom kushuthara* (*snio-śams sku-śu tha-ras*), le décor est intégralement tissé en soie multicolore sur fond bleu. Les motifs, d'une richesse exceptionnelle, sont empruntés au monde animal (tortue, papillon, crête de coq), végétal (aréquier) ou céleste (étoile); d'autres relèvent de l'histoire (grande muraille de Chine) ou de la géométrie sacrée. Drapé autour du corps et retenu aux épaules par deux agrafes (dz. *koma*), le *kira* est fermé



par une *ceinture* 73.12.31, kera, tissée dans le même style. La veste (en satin d'importation) et l'écharpe 80.10.2, khap-né, sont de rigueur pour se rendre au dzong.

Le *collier* 80.10.13 comprend des perles de corail, des agates (*gzi*), des boules et des dorje incrustés de turquoises. S'il était authentique, ce collier vaudrait une fortune ! Il s'agit d'une imitation acquise au bazar de Thimphu. Porté par paire, le *bracelet* 80.7.a appartient à un modèle ancien; il est orné d'une perle de corail et de quatre turquoises.

Le *kho* 68.4.74, à col châle et manches chauve-souris, est coupé dans quatre pièces de soie brute à fond jaune, où alternent des bandes de motifs rouges et verts (*luñ-ser-ma*). La soie indigène provient de cocons sauvages.

Le *ceinturon* 68.4.48, ou kochap, étroitement serré, ménage suffisamment d'ampleur sur la poitrine pour que puissent s'y loger divers objets, tels qu'une boîte à bétel ou un bol à thé. Tant la hauteur que la blancheur des manchettes rabattues attestent la qualité du porteur. Les *bottes cérémonielles* 68.4.47, ou «bottes d'assemblée» (*tshogs-lham*), sont à tige ouverte montée sur semelle de cuir; la tige, revêtue de satin, de brocart et de feutrine, est maintenue par des *jarretières* (*lham-sgrog*). Le *sabre* 68.4.51 (dz. *patang ben*, soit «sabre d'argent») est également d'usage cérémoniel.

Comme les femmes, les hommes ne sont pas admis au dzong sans une écharpe, assimilable, dans leur cas, à un *châle* (80.10.5). La couleur indique le statut du porteur: jaune safran pour le roi et le Jé Khenpo (*rJe-mKhan-po*, abbé supérieur), orange pour les ministres, rouge pour les dasho (*drag-śos*, dignitaires), etc., le commun des mortels se contentant d'une écharpe blanche.

Le *tissu* 68.4.69 (ill. p. 133) présente, sur fond blanc, un décor de type kushuthara (*sku-śu tha-ras*). La pièce entière, en toile de coton, a les dimensions d'un kira; toutefois, l'adjonction d'une doublure suggère un autre usage (nappe, couverture ou tapis). Parmi les nombreux motifs tissés en soie, on reconnaît la grande muraille de Chine aux méandres complexes. Les rayures marquent l'une des bordures.

Le métier à tisser indigène, oblique, est à chaîne continue, dessinant un triangle entre deux poutres, placées sur un bâti vertical, et la poitrinière attachée à la ceinture de la tisserande. Il comporte plusieurs rangs de lisses, un couteau en bois pour tasser les fils de trame, une navette. Il faut compter plus de deux mois pour tisser un kira ordinaire et de neuf à onze mois dans le cas d'un kushuthara.



Le même métier se prête au tissage de la soie brute, du coton et de la laine. Signalons, à ce propos, les épaisses couvertures de laine du Bumthang, dites *yatha* (*ya-khra*), dont les motifs floraux seraient trahis par une illustration en noir et blanc.

Destinée à contenir des noix d'arec et des feuilles de bétel, la *boîte* 79.10.6 (ill. p. 133), dite *chaka*, est rectangulaire comme le veut l'usage. Le couvercle est orné d'un motif composite: une Roue de la Loi posée sur un lotus, flanquée des Poissons d'or et surmontée du Parasol d'honneur, soit quatre des huit symboles auspiciels. Les deux gazelles évoquent la première prédication du Buddha Śākyamuni, dans le parc de Sārnāth, près de Bénarès. La base de la boîte est incisée de diagrammes de longévité («*shou*») entourés d'un décor floral.

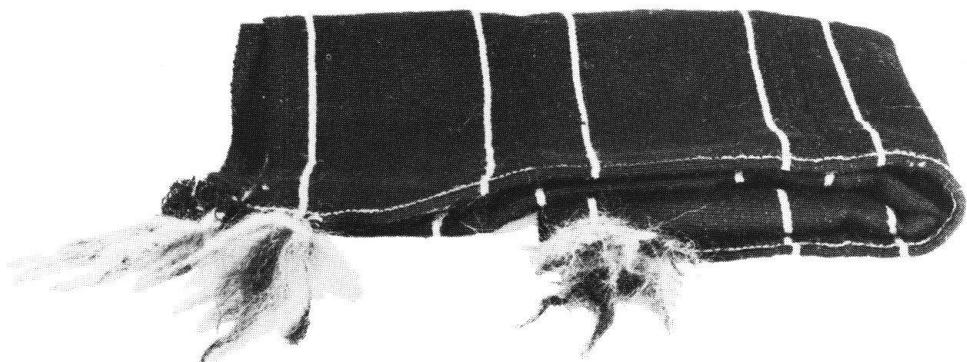
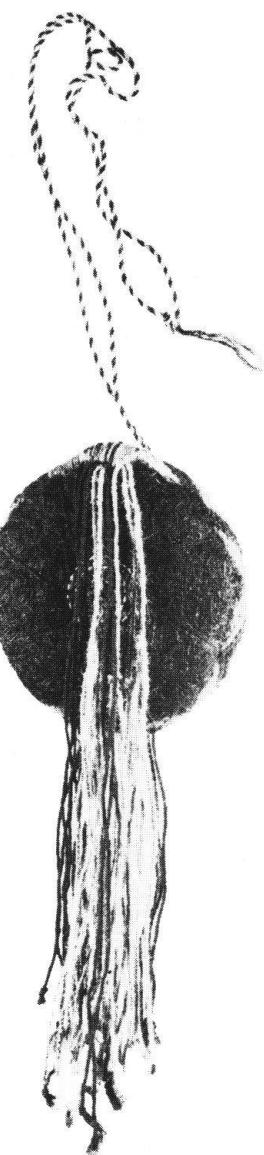
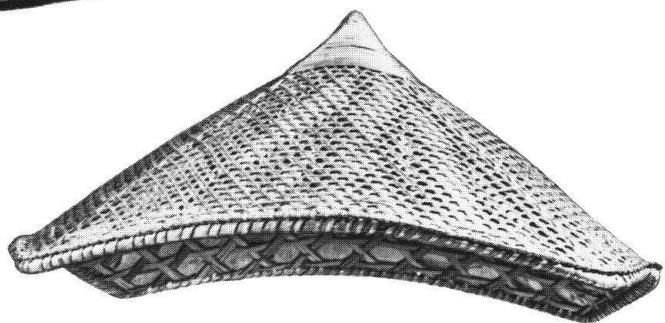
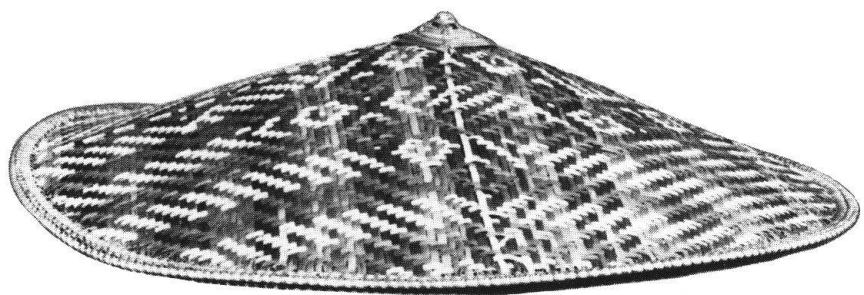
Complément indispensable de la précédente, la *boîte* 79.10.7 (ill. p. 133), dite *time*, ronde et bombée, conserve à l'intérieur des traces de la chaux que l'amateur de bétel mélange à une noix d'arec, débitée en tranches, pour la préparation d'une chique roulée dans une feuille de bétel. Les quatre gazelles visibles sur le couvercle indiquent que les deux boîtes forment une paire. Ces accessoires semblent appartenir en propre au Bhoutan.

Les *agrafes* 79.10.8 (ill. p. 133), dites *koma*, retiennent aux épaules le drapé du *kira*, le vêtement des Bhoutanaises. Cette paire ancienne, en argent partiellement doré, a pour motif central un lotus rehaussé d'une turquoise et placé sur un double vajra (sceptre de diamant). L'envers est pourvu d'une barrette aux pointes rabattues. Une chaîne de Nœuds de Vie peut être fixée aux anneaux.

Chaque région du Bhoutan a son chapeau de vannerie, de forme et de couleur variées.

En forme de cône aplati, le *chapeau* 68.4.42 (ill. p. 135) comporte deux couches de vannerie à deux nappes enchevêtrées. La couche inférieure est tissée de larges brins non teints, la couche supérieure de brins fins polychromes. Les couleurs correspondent à celles des étoffes traditionnelles (rouge, bleu, vert et jaune). Un cercle revêtu de satin et une bride assurent le maintien du chapeau sur la tête du porteur.

De structure pyramidale, le *chapeau* 68.13.1 (ill. p. 135) est fait de trois couches: la première, tissée en carreau à trois éléments, sert de base à une couche de feuilles que vient couvrir la troisième, réplique de la couche inférieure, mais exécutée avec des brins beaucoup plus fins. Muni d'une bride, ce chapeau repose directement sur la tête du porteur, à l'encontre du précédent.



La plupart des vanneries bhoutanaises sont exécutées en lamelles de bambou.

Propre aux groupes de pasteurs (*'brog-pa*) habitant la région de Merag Sag-stengs (NE du Bhoutan), le *bonnet en poil de yak* 79.6.1 (ill. p. 135) est pourvu de cinq «mèches» le long desquelles la pluie ruisselle sans mouiller la tête du porteur. Les poils de yak, feutrés, sont parfaitement imperméables.

Les mêmes pasteurs portent une «*queue*» 79.6.2 (ill. p. 135), tenant lieu de siège, qu'ils appellent «*dunlop*» en raison de la pièce de chambre à air parfois utilisée pour la confectionner. L'exemplaire de la collection consiste en deux disques de feutre, l'un en poil de yak, l'autre en laine grège, cousus ensemble et bordés d'un cordon noir et grège. La queue proprement dite est formée de brins de laine tordus.

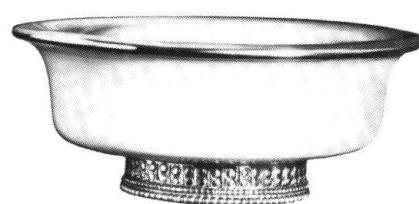
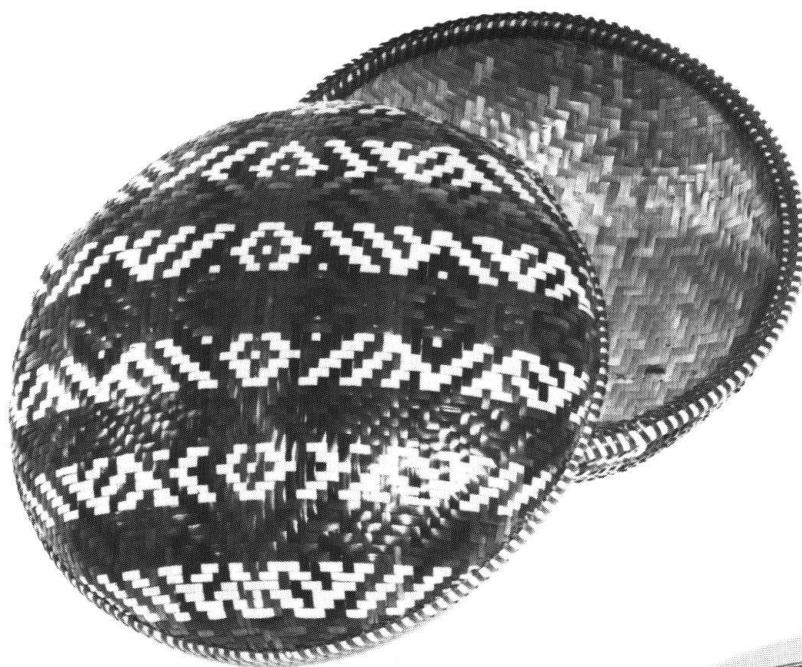
La *couverture en poil de yak* 73.12.12 (ill. p. 135) se compose de quatre bandes noires à rayures blanches, tissées sur un métier très étroit. Quatre flocons de poils blancs, rouges et noirs ornent les extrémités de cette étoffe rugueuse dont les bergers se couvrent pour se protéger de la pluie.

Objets d'usage domestique

La *corbeille à couvercle* 68.4.37 (ill. p. 137), ou «corbeille à nourriture» (dz. *bangchung*) comporte deux couches de vannerie tissée, l'une à brins non teints, l'autre à brins polychromes. L'ajustement précis des deux parties assure une fermeture hermétique. Au début de ce siècle, J. Claude White (1971) en admirait la texture soignée et allait même jusqu'à prétendre que la corbeille était étanche au point de pouvoir contenir un liquide – ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. La «cote» du *bangchung* lui vaut d'être représenté dans la collection Harrer, recueillie au Tibet, aussi bien que dans la maison d'un de nos amis ladakhi, aux environs de Leh !

En bois clair, orné de cercles rouges et noirs et laqué noir à l'intérieur, le *plat à couvercle* 68.4.22 (ill. p. 137) forme deux récipients à riz (dz. *dem*).

Aux yeux des Bhoutanais, la valeur du *bol en bois de loupe* (*dza phor-pa*) 79.10.3 (ill. p. 137) tient moins à la feuille d'argent dont il est doublé qu'à la qualité de son bois. A en croire notre informateur indigène, la chute d'une goutte d'eau «spéciale» provoquerait sur un tronc d'arbre l'excroissance que nous appelons loupe; cette dernière aurait la propriété de se briser au contact d'un poison, d'où son intérêt!



Utilisé pour le thé au beurre ou le riz au safran servi avec le thé, le *bol en ivoire (ba-so phor-pa) 73.12.18* (ill. p. 137), est encore un exemple de l'interprétation d'une forme classique, dans le monde tibétain, en une matière première insolite. L'argent qui revêt l'intérieur est remplacé par de l'or dans le cas de rares exemplaires, non représentés dans la collection. Une bague en argent ouvragé entoure la base du bol.

Tourné en bois clair, le *bol à couvercle 68.4.20* (ill. p. 137), dit phop kaptochen, est laqué à l'intérieur; il est destiné à la consommation du curry, de condiments ou du thé.

En bois noirci, cerclé de laiton, le *pot à couvercle 73.12.19* (ill. p. 139) est utilisé pour le beurre ou la tsampa (*rtsam-pa*), farine rôtie que l'on ajoute parfois au thé.

Appelé palang, le *cylindre de bambou revêtu de fibres de canne 68.4.36* (ill. p. 139) tient lieu de récipient à bière. Un trou ménagé dans le nœud supérieur permet de boire à l'aide d'une paille.

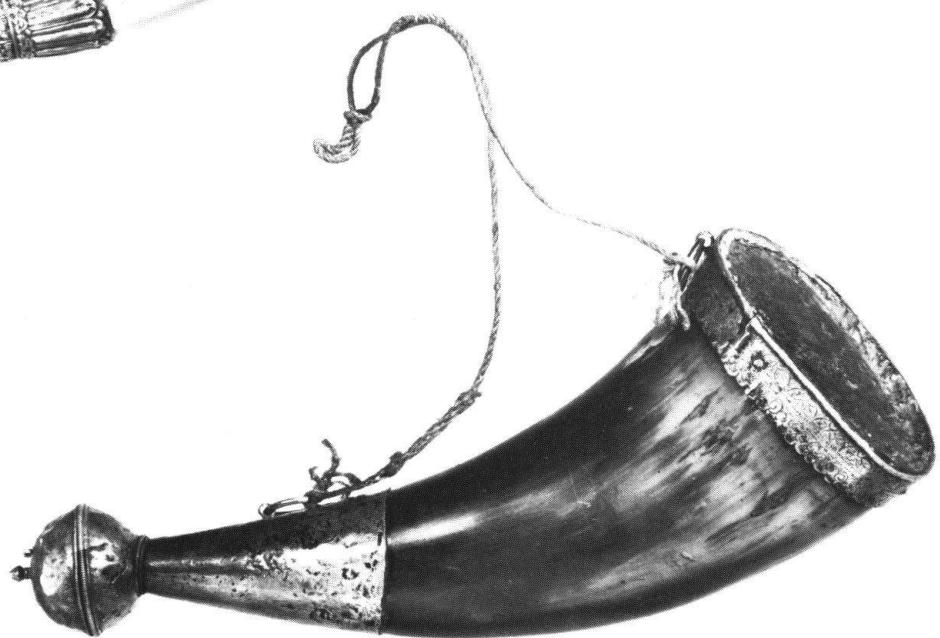
Le jadung, *récipient de bois cerclé de laiton 79.10.2* (ill. p. 139) présente deux orifices, l'un étant couvert par une planchette coulissante. Selon notre informateur bhoutanais, un maître ne se déplaçait pas, jadis, sans un serviteur portant à l'épaule un jadung de bois ou d'argent, dont il goûtait le contenu (eau, bière ou alcool fort) pour éviter tout risque d'empoisonnement.

Coulé en bronze, le *vase 73.12.6* (ill. p. 139), dit trochung, est orné de divers motifs: sur la panse, des pétales de lotus; sur le col, les huit symboles de bon augure alternant avec huit symboles de richesse. La base, convexe, repose sur un cercle de vannerie.

D'usage domestique et rituel, le trochung est utilisé pour préparer et servir la bière d'orge. Placés dans le filtre, les grains fermentés sont ébouillantés puis pressés à l'aide d'un *pilon de bambou 80.10.18* (ill. p. 139), qui fait également office de louche.

La *lampe 73.12.7* (ill. p. 139), en bronze coulé, demeure d'usage courant, l'électricité étant encore très rare au Bhoutan. Appelée lawang, elle est alimentée à l'huile ou au beurre. Son décor comporte six diagrammes de longévité ressortissant à deux formes fondamentales, d'origine chinoise: l'une ronde, l'autre oblongue, basées l'une et l'autre sur le caractère «shou» («longue vie»).





Objets d'usage cérémoniel

Trois cornes à libations évoquent la richesse de la faune bhoutanaise. Leur usage n'est plus, aujourd'hui, que cérémoniel.

La *corne de buffle* 68.4.32 (ill. p. 140) provient d'une espèce sauvage, connue sous le nom de mahé. Façonnée et ornée de laiton, cette corne est fermée, comme les autres, par une planchette collée à la cire (lachu). Autrefois, elle était couramment utilisée comme récipient à eau.

A proprement parler, la «*corne*» 68.4.31 (ill. p. 140) est une «défense» à libations, puisque façonnée en ivoire ! Revêtue d'argent partiellement doré, elle possède un couvercle lotiforme. La perfection de son décor floral et géométrique place cette pièce d'orfèvrerie parmi les chefs-d'œuvre de la collection. Elle était réservée aux libations d'eau de vie (arrak).

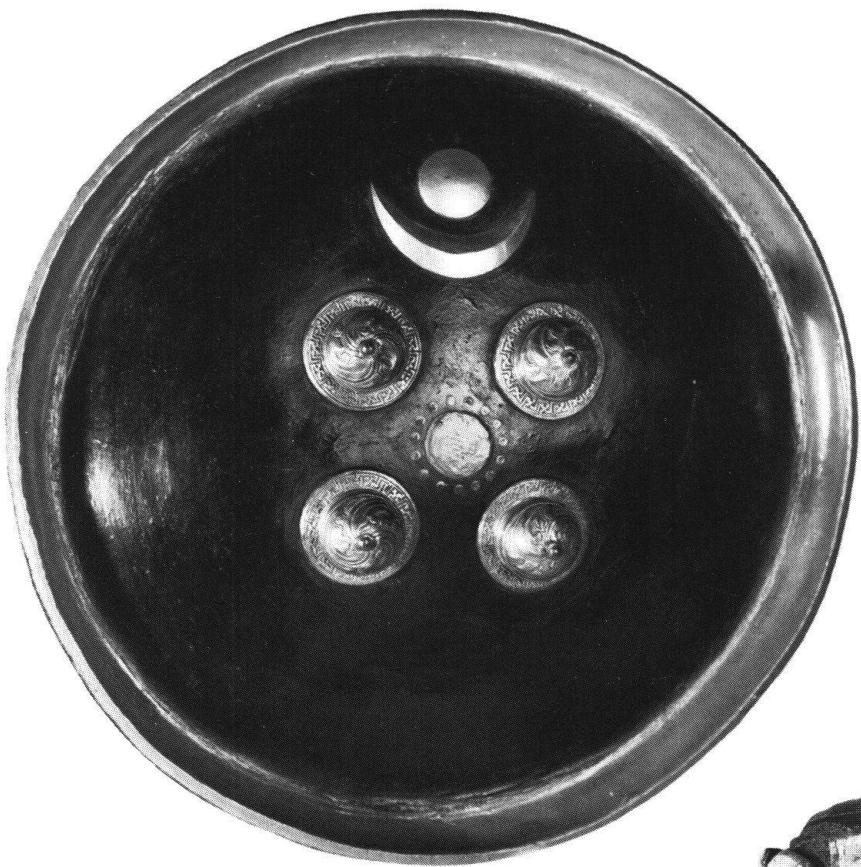
La *corne de buffle* 73.12.17 (ill. p. 140) appartient à une espèce plus petite que le mahé, dite bamen; considéré comme sacré, ce buffle (rare) se rencontre dans l'est du Bhoutan. Les ornements en laiton reproduisent, dans une version simplifiée, la structure décorative de l'exemplaire précédent. La corne de bamen était destinée aux libations de bière.

Equipement et armes de parade représentent un aspect important de la culture bhoutanaise.

En peau de buffle peinte en noir et rouge, le *bouclier* 68.4.45 (ill. p. 142), dit dali, rappelle l'époque où les guerres se livraient à coups de flèches.

Revêtu de soie bleue frappée de diagrammes de longévité, le *casque* 68.4.46 (ill. p. 142), appelé chab sham, comporte un rembourrage de tissu armé de cotte de mailles. On prêtait à la bordure tressée multicolore la vertu d'arrêter les flèches.

Le *sabre* 77.4.5 (ill. p. 143) se distingue de celui que porte le mannequin (ill. p. 131) par sa poignée, habillée d'une peau de crapaud et par son fourreau revêtu de peau laquée rouge et noire. Le ceinturon de cuir ne conserve plus que la doublure du tissu rouge qui le garnissait. Il est orné d'appliques et d'un fermoir en argent repoussé, ciselé et en partie ajouré.





L'ornementation du *stylet* 68.4.50 (ill. p. 145), ou tsephtha, relève d'une finesse sans égale dans la collection. En argent partiellement doré et ajouré, le décor du fourreau et de la poignée comprend les huit symboles auspicieux, rehaussés de turquoises (dont certaines manquent); sur le pommeau, on reconnaît le Parasol d'honneur et les Poissons d'or.

Appelé dosum, le *couteau* 68.4.49 (ill. p. 145) représente, en quelque sorte, un modèle réduit du sabre 68.4.51 (ill. p. 131). Enroulée autour de la poignée, une chaînette en argent la couvre entièrement; le pommeau, en argent doré et ajouré, porte le motif du Parasol d'honneur. Quant au fourreau de bois, il est gaîné d'argent et de peau noire.

Le *tapis de selle* 68.4.78 (ill. p. 146), dit gahio, témoigne de la qualité de la broderie bhoutanaise. Sur un fond de feutrine rouge se détache la spirale centrale vers laquelle convergent deux lotus ornés des Trois Joyaux du bouddhisme: le Buddha, le Dharma (Loi), le Saṅgha (Communauté religieuse). Des franges multicolores masquent en partie une bordure à carreaux.

Comme le souligne son nom *chibs-sga*, la *selle* 68.4.79 (ill. p. 147) n'est pas un exemplaire ordinaire, *chibs* étant le terme honorifique du «cheval» (*rta*). Le bois peint disparaît sous une profusion d'ornements de bronze doré, travaillé en filigrane, où dragons et rinceaux s'entremêlent. Maintenu par quatre boutons de lotus en argent, le coussinet de soie grenat est frappé de l'emblème royal (la Roue de la Loi entourée de dragons); très probablement, la selle faisait partie des biens du souverain bhoutanais.

Tir à l'arc (ill. p. 149)

Sport national du Bhoutan, le *tir à l'arc* oppose deux équipes de dix à trente-cinq archers environ. Deux cibles, placées à quelque 120 m de distance l'une de l'autre, sont alternativement utilisées, de jeu en jeu. Chacun des adversaires tire à tour de rôle deux flèches qui peuvent lui valoir cinq points, si l'une d'elles se fiche dans le champ des cercles concentriques, deux points pour un impact en tout autre lieu de la planche, et un point si elle se plante dans le sol à moins d'une longueur de flèche de la cible. Une bonne touche (cinq ou deux points) est saluée par des cris et des sauts de joie, tandis que le héros reçoit une écharpe de soie, qu'il passe à sa ceinture. Le score d'un jeu ne tient compte







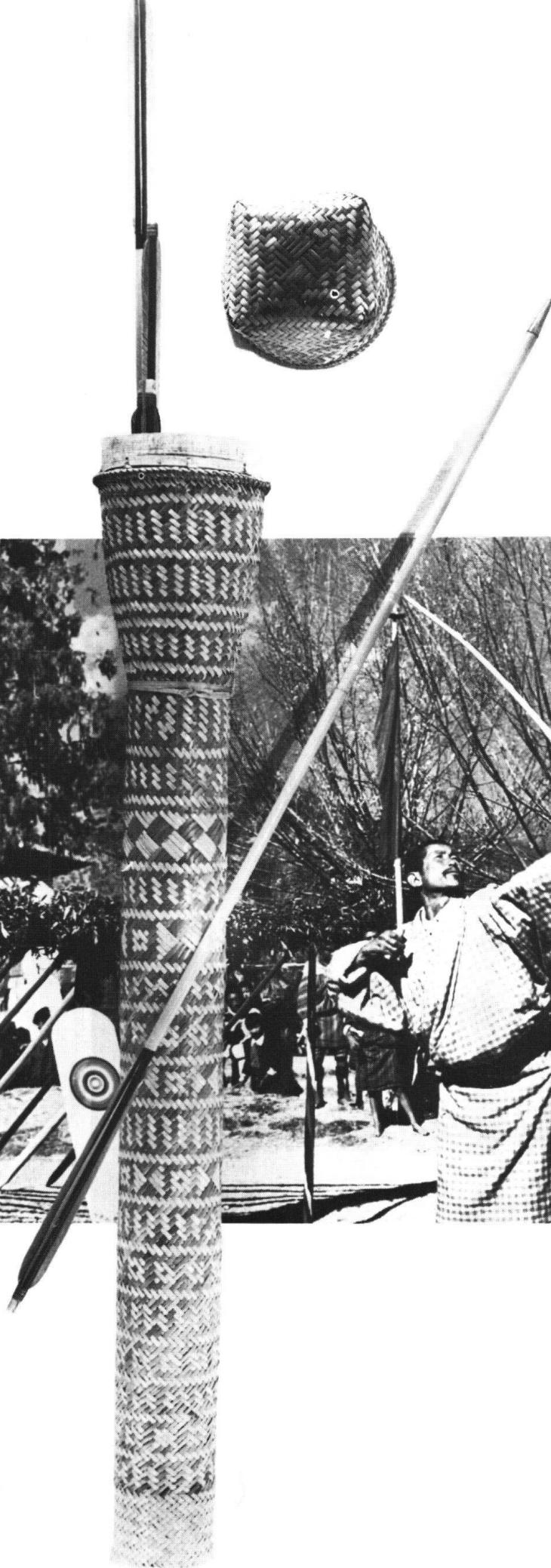
que de la meilleure flèche de chaque équipe. La manche se termine dès que se trouve égalé le score convenu au départ (quinze points lors du tir à l'arc organisé les 11 et 12 novembre 1980 à Byakar, au Bumthang).

Les exhortations lancées par l'archer pour «diriger» sa flèche s'entendent de loin à la ronde. Plus efficaces, peut-être, sont les gestes de ses camarades signalant le point d'impact de sa première flèche. A vrai dire, le spectateur profane se demande s'il n'a pas subitement perdu ses propres facultés visuelles tant est rapide et sans effort apparent le décochement vers un but à peine distinct!

Pour corser le jeu, les équipes disposent de deux groupes de jeunes filles qui se contentent, pour commencer, de chanter et de danser avant de se mettre à lancer des quolibets de plus en plus grivois aux archers adverses, tandis que les leurs n'ont droit qu'à des louanges.

Aucun élément ne permet d'établir un lien entre la pratique bhoutanaise du tir à l'arc et son application dans le bouddhisme zen. En fait, les moines du Bhoutan sont censés s'abstenir de tels exercices. En revanche, nous avons constaté que l'arc est frappé d'un tabou interdisant le contact d'une femme, sous peine de devoir subir une purification. Par ailleurs, une cérémonie accompagne l'ouverture des jeux: le *mar-chañ* («beurre-bière»). A l'issue d'un repas composé de riz et de thé au beurre, un officiant répand sur la terre et dans l'espace quelques gouttes de bière contenue dans un vase de bronze (trochung, voir 73.12.6) et prononce une invocation (*smon-lam*) à laquelle les participants répondent par des exclamations (*ki-so*) assimilées à la voix de la déité protectrice subjuguant le mal. (Des cris identiques saluent les tirs réussis.) Après des libations de bière, l'hôte d'honneur touche de la main une bannière (*rten-dar*), symbole de la déité, dont les archers effleureront leurs arcs. Ces observations, étayées par des informations dues au Vén. Mynak Rinpoché, soulèvent maintes questions auxquelles nous espérons pouvoir répondre un jour.

De même que l'arc photographié in situ (ill. p. 149), l'*arc* 68.4.44 (dz. *tapzhu*) se compose de deux pièces de bambou. Il est accompagné du *carquois* 68.4.43 (soré), en vannerie, et de six flèches (dha) dont le fût de roseau (*rema*) comporte un empennage de plumes de faisand (*kalij*, *Gennaeus leucomelanus melanotus*); les pointes de fer sont fixées à l'aide de cire (*lachu*). (Les informations touchant les flèches sont extraites de l'article de Rosner 1967: 422–23.)



Instruments de musique profane (ill. p. 151)

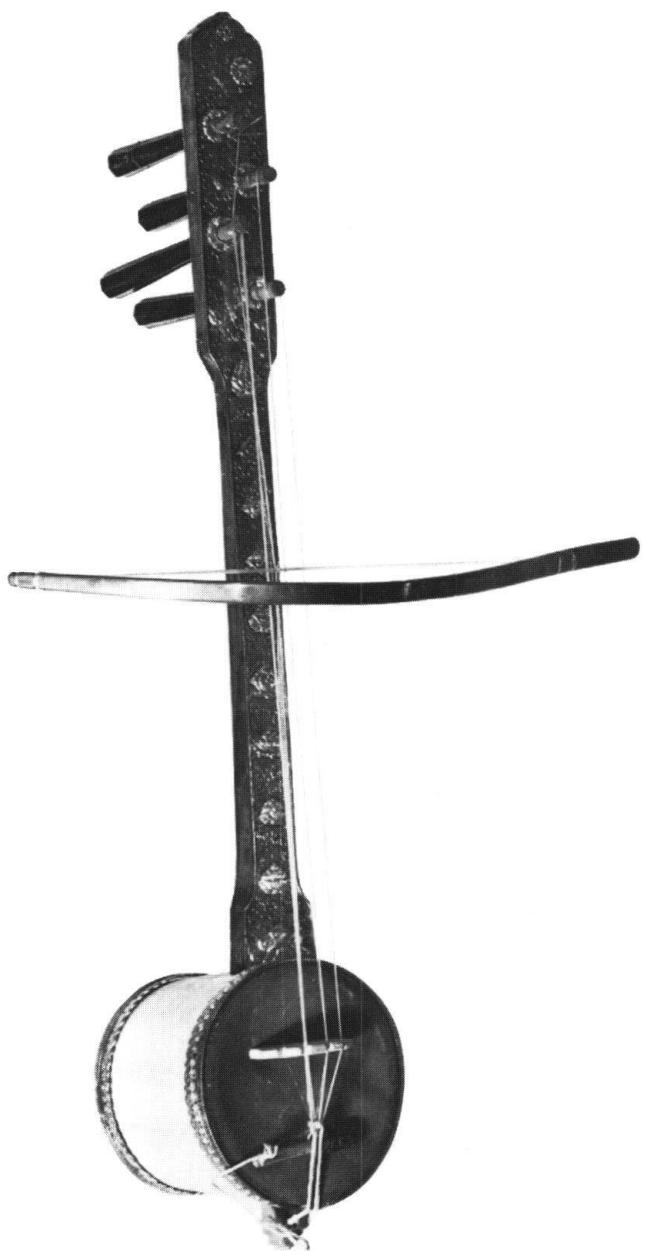
Le *piwang* (*pi-waṇ*) 68.4.8 appartient à un type de vièle très courant au Tibet et en Chine. L'exemplaire de la collection bhoutanaise a la particularité de posséder une caisse de résonance en ivoire, et non en bois. La table est tendue de peau peinte en bleu. Sur le manche revêtu d'argent se détachent des lotus dorés, finement ciselés. L'archet de laiton est inséparable: entre ses crins passe l'une des quatre cordes de l'instrument. Un bâtonnet enduit de cire sert à frotter les cordes.

Souvent joué en solo, le *piwang* peut aussi accompagner un chant. D'après Michael Aris, il serait spécialement associé aux palefreniers des écuries royales.

Littéralement «doux son», le *dranyen* (*sgra-sñan*) 69.4.4 est un luth à sept cordes (son correspondant tibétain n'en compte pas plus de six). Selon Levy (discographie), ces cordes sont censées représenter les sept déesses d'offrandes. La corde centrale est accordée à la tonique. Le joueur utilise un plectre en os.

L'instrument est en bois. La table de peau peinte en vert est ornée d'un lotus émergeant des eaux. L'extrémité du manche adopte la forme d'un dragon.

Le *dranyen* peut être joué en solo ou accompagner un chant. Il intervient dans les danses sacrées lors du «Chant religieux» évoquant la mémoire de Shabdrung Ngawang Namgyél, fondateur de la théocratie bhoutanaise.



VI. Inventaire de la collection bhoutanaise du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse) – décembre 1980

- 68.4.1 Thanka (*thañ-ka*) représentant des hiérarques tibétains de l'ordre '*Brug-pa bka'-brgyud-pa* et des *mahāsiddha* (*grub-chen*); figure centrale: *gTsañ-pa rGya-ras Ye-śes rDo-rje* (1161–1211), fondateur de l'ordre; au sommet: *Vajradhara (rDo-rje-'chan)*. Gouache sur coton; cadre de brocart. Surface peinte: 107 × 70 cm; l'ensemble: 200 × 113 cm. **III. coul. p. 101.**
- 68.4.2 Thanka (*thañ-ka*) représentant des hiérarques tibétains de l'ordre '*Brug-pa bka'-brgyud-pa* et des *mahāsiddha* (*grub-chen*); figure centrale: *Kun-mkhyen Pad-ma dKar-po* (1527–1592), l'«Omniscient», éminent maître et historien '*Brug-pa*, incarnation de *gTsañ-pa rGya-ras Ye-śes rDo-rje*; au sommet: *Amitābha ('Od-dpag-med)*. Gouache sur coton; cadre de brocart. Surface peinte: 110 × 70 cm; l'ensemble: 200 × 105 cm. **III. p. 105.**
- 68.4.3 et 4 Deux trompes (*duñ-chen*) télescopiques. Cuivre, ornements en laiton. L.: 168 cm et 175 cm; Ø ouv.: 11,5 cm.
- 68.4.5 et 6 Paire de hautbois (*rgya-gliñ*). Ivoire, argent, laiton, turquoises et coraux. L.: 58 cm; Ø ouv.: 13 cm. **III. p. 122.**
- 68.4.7 Petit tambour en sablier (*da-ma-ru*), à boules fouettantes. Bois, peau, tissu, argent. 10,5 × 8 cm.
- 68.4.8 Vièle (*pi-wañ*) à 4 cordes. Caisse de résonance en ivoire; archet en laiton. Peau, bois, argent partiellement doré. H.: 63 cm; Ø caisse de résonance: 13 cm. **III. p. 151.**
- 68.4.9 Clochette (*dril-bu*) ornée de 8 syllabes tibétaines et de 10 Roues de la Loi ('*khor-lo*) stylisées; manche surmonté d'une tête de Vairocana (tib. *rNam-par snañ-mdzad*), couronnée d'un demi-vajra (*rdo-rje*). Bronze. H.: 17 cm; Ø: 8 cm.
- 68.4.10a–c Paire de cymbales (*rol-mo*) à lanière. Métal. Ø: 27,5–28 cm; h.: 6,5 cm. Etui en bois revêtu de toile peinte en rouge avec décors dorés; appliques en laiton ajouré. Ø: 31,5 cm; h.: 13 cm. **III. p. 123.**
- 68.4.11 Chapelet ('*phreñ-ba*). 107 perles: 98 noires, 7 rouges et une grosse perle-fermoir en ivoire; 7 lanières de cuir avec anneaux-compteurs en argent. L.: 103 cm.
- 68.4.12 Vajra, ou sceptre de «diamant» (*rdo-rje*), à 4 pointes rabattues sur l'axe. Laiton. L.: 13 cm.
- 68.4.13 Statuette représentant le Buddha Śākyamuni dans la pose du «témoignage» (*bhūmisparśa-mudrā*). Bronze doré; cheveux bleus, lèvres rouges. H.: 19,5 cm.
- 68.4.14 Reliquaire portatif (*ga'u*), vide. Cuivre, bois et argent. 18 × 13,5 × 6 cm.
- 68.4.15 Petit reliquaire (*ga'u*), vide. Argent. 10 × 9,5 × 2 cm.

- 68.4.16a-c Bol en forme (réduite) de crâne (*thod-pa*), avec couvercle et support triangulaire. Argent et or. H.: 11 cm. **III. p. 127.**
- 68.4.17a-g 7 bols à offrandes (*mchod-tiñ*). Argent repoussé. H.: 5,5 cm; Ø ouv.: 9–9,5 cm. **III. p. 127.**
- 68.4.18 Lampe votive (*mchod-sdon*), à beurre. Coupe sur pied, en argent. H.: 10 cm; Ø ouv.: 8 cm. **III. p. 127.**
- 68.4.19 Bol à couvercle, lotiforme. Argent et argent doré. H.: 10 cm; Ø ouv.: 7,5 cm. **III. p. 127.**
- 68.4.20 Bol à couvercle (dz. *phop kaptochen* = «bol couvert»). Bois clair, intérieur laqué noir. H.: 7,5 cm; Ø ouv.: 9,5 cm. **III. p. 137.**
- 68.4.21 Bol à couvercle (dz. *phop kaptochen* = «bol couvert»). Bois laqué noir. H.: 7,5 cm; Ø ouv.: 9 cm.
- 68.4.22 Plat à couvercle (dz. *dem*). Bois clair; intérieur laqué noir; cercles concentriques rouge, noir, rouge. H.: 7,5 cm; Ø ouv.: 16 cm. **III. p. 137.**
- 68.4.23 Bol (dz. *phop, phor-pa*). Bois, intérieur argent. Sceau de cire aux armes du roi. H.: 4 cm; Ø ouv.: 10,5 cm.
- 68.4.24 Lampe à huile (dz. *lawang*). Bronze. H.: 7 cm; l.: 21 cm.
- 68.4.25 Théière (*ja-'biñ*) à libations. Anse en forme de dragon (*'brug*); goulot issu d'une gueule de makara. Cuivre, argent et laiton. H.: 36 cm; envergure max.: 39 cm. **III. p. 128.**
- 68.4.26 et 27 Paire d'aiguières (*bum-pa*) avec aspersoir amovible. Argent partiellement doré, plumes de paon, bois et tissu. H.: 49 cm; envergure max.: 17 cm. **III. p. 127.**
- 68.4.28 Petite aiguière. Argent partiellement doré. H.: 16 cm. **III. p. 127.**
- 68.4.29 Ardoise sculptée (*rdo-lha* = «pierre-dieu»), représentant le Buddha Śākyamuni et deux disciples; au sommet, Garuda, 2 Nāga et 2 makara. Peinture polychrome et dorée. 51 × 47,5 cm.
- 68.4.30 Xylographe pour l'impression d'un *rluñ-rta* («cheval du vent») sur une bannière de prière ou une feuille de papier. Bois noirci. 21,5 × 18,5 cm.
- 68.4.31 «Corne» à libations, en ivoire (dz. *ro chu*). Ivoire, argent et bois. L.: 41 cm. **III. p. 140.**
- 68.4.32 et 33 Deux cornes à libations, provenant d'un buffle sauvage (dz. *mahé*). Laiton, bois et cuir. L.: 76 et 68 cm. **III. p. 140.**
- 68.4.34 Gourde (dz. *palang*). Bambou et vannerie polychrome. H.: 37,5 cm; Ø: 9–9,5 cm.
- 68.4.35 Gourde (dz. *palang*). Bambou et vannerie polychrome. H.: 35 cm; Ø: 10 cm.
- 68.4.36 Gourde (dz. *palang*). Bambou et vannerie rouge et verte. H.: 40 cm; Ø: 8–8,5 cm. **III. p. 139.**
- 68.4.37 Petite corbeille ronde, à couvercle (dz. *bangchung* = «corbeille à nourriture»). Vannerie polychrome. H.: 7 cm; Ø: 17 cm. **III. p. 137.**
- 68.4.38 Corbeille à couvercle, de forme cubique. Vannerie polychrome. H.: 18 cm; l.: 20 cm.
- 68.4.39 Corbeille. Vannerie polychrome. H.: 24 cm; ouv.: 22 × 23,5 cm.
- 68.4.40 et 41 Deux vases. Bois et vannerie polychrome. H.: 21 et 23 cm.
- 68.4.42 Chapeau (dz. *beylo*), en forme de cône aplati. Vannerie polychrome. H.: 7 cm; Ø ouv.: 32 cm. **III. p. 135.**

- 68.4.43a–h Carquois (dz. soré). Vannerie polychrome. H.: 83 cm. 6 flèches (dz. dha). Roseau (dz. rema), plumes de faisand (dz. kalij, *Gennaeus leucomelanus melanotus*), fer. L.: 82,5–83 cm. **III. p. 149.**
- 68.4.44 Arc (dz. tapzhu). 2 pièces de bambou (dz. shusi), bridées de laiton. La corde manque. L.: 171 cm.
- 68.4.45 Bouclier (dz. dali). Peau peinte en noir et rouge, ornée de 4 boutons de lotus en laiton. Ø 45 cm. **III. p. 142.**
- 68.4.46 Casque (dz. chab sham). Soie rembourrée et armée d'une pièce de cotte de mailles. Ø: 20 cm. **III. p. 142.**
- 68.4.47a–d Bottes cérémonielles (*tshogs-lham* = «bottes d'assemblée»). Tige ouverte, en tissu; semelles de cuir. H.: 47 cm; l. semelles: 26 cm. Jarretières (*lham-sgrog*, dz. lhamjho) de coton, motifs polychromes. L.: 119 cm (franges comprises). **III. p. 131.**
- 68.4.48 Ceinturon (dz. kochap). Cuir revêtu de tissu rouge; appliques et anneaux en argent partiellement doré. Manque le ruban brodé (dz. losi) normalement attaché à un anneau. L.: 101 cm. **III. p. 131.**
- 68.4.49a–b Couteau (dz. dosum). Lame à gouttière; métal. L.: 34,5 cm. Fourreau en bois, cuir et argent. L.: 28 cm. **III. p. 145.**
- 68.4.50a–b Stylet (dz. tseptsha). Lame à section en carrelet; métal. L.: 33 cm. Fourreau en bois, laiton et argent doré. L.: 27 cm. **III. p. 145.**
- 68.4.51a–b Sabre avec fourreau d'argent (dz. patang ben = «sabre argent»). Métal, argent partiellement doré. L. sabre: 87,5 cm. L. fourreau: 75 cm. **III. p. 131.**
- 68.4.52 Pièce de lainage, de type yatha (*ya-khra*). Laine peignée après tissage; décors tissés polychromes; franges à une extrémité. 354 × 47 cm.
- 68.4.53–56 Quatre pièces de soie brute, de type menshimata (*smad-si-dmar-khra*), pour la confection d'un kho (vêtement masculin). Bandes de décors géométriques jaunes sur fond rouge. 280 × 48 cm; 268 × 47 cm; 276 × 48,5 cm; 247 × 17 cm.
- 68.4.57–60 Quatre pièces de soie brute, de type adhamata (*'a-dha-dmar-khra*), pour la confection d'un kho (vêtement masculin). Rayures rouges, bleues, vertes et jaunes. 274 × 47,5 cm; 272 × 47,5 cm; 290 × 25 cm; 271 × 48 cm.
- 68.4.61 Ceinture (dz. kera, *skad-ra*) de kira (vêtement féminin). Pièce de coton à longues franges; décors géométriques polychromes, tissés sur fond jaune. 256 × 45 cm.
- 68.4.62 Ceinture (dz. kera, *skad-ra*) de kira (vêtement féminin). Pièce de coton à longues franges; décors géométriques polychromes, tissés sur fond jaune. 256 × 43 cm.
- 68.4.63–65 Trois pièces de coton grossier, de type mentha (*man-tha*), pour la confection d'un kira (vêtement féminin). Rayures noires, rouges, jaunes et vertes (bleues sur la troisième pièce), formant une bordure; fond à rayures noires, blanches et rouges avec décors tissés. Franges non coupées. 280 × 48 cm; 280 × 48 cm; 286 × 48 cm.
- 68.4.66 Echarpe (dz. khap-né) portée par les femmes. Soie brute à longues franges; fond brun-grenat à rayures bleues, blanches, vertes, mauves et noires; motifs tissés. 270 × 48 cm.

- 68.4.67 Ceinture (dz. *kera*, *skad-ra*) de kira (vêtement féminin). Pièce de coton jaune, couverte de motifs géométriques tissés en soie brune et mauve; franges à une extrémité, l'autre étant dépourvue de décor. 282 × 52,5 cm.
- 68.4.68 Ceinture (dz. *kera*, *skad-ra*) de kira (vêtement féminin). Pièce de coton jaune, couverte de motifs géométriques tissés en soie bleue et rouge-mauve; franges à une extrémité, l'autre étant dépourvue de décor. 284 × 54 cm.
- 68.4.69 Nappe, couverture ou tapis, de type *kushuthara* (*sku-su-tha-ras*). Pourrait être un kira (vêtement féminin) sans la présence d'une doublure. Coton blanc, motifs polychromes tissés en soie, bordures de rayures bleues, rouges, jaunes et vertes; courtes franges aux deux autres extrémités. 250 × 136 cm. **III. coul. p. 133.**
- 68.4.70–73 Quatre pièces de soie brute, de type *ahékapor* (*'a'i-ka-spur*), pour la confection d'un *kho* (vêtement masculin). Alternance de bandes de motifs blancs et de motifs jaunes tissés en relief sur fond rouge, séparées par de fines rayures polychromes. 270 × 49 cm; 270 × 52 cm; 268 × 48 cm; 268 × 23 cm.
- 68.4.74–77 Quatre pièces de soie brute, de type *lungserma* (*lun-ser-ma*), utilisées pour la confection d'un *kho* (vêtement masculin). Alternance de bandes de motifs rouges et de motifs verts tissés en relief sur fond jaune, séparées par de fines rayures polychromes. 282 × 49 cm; 284 × 50 cm; 278 × 47 cm; 276 × 24 cm. **III. p. 131.**
- 68.4.78 Tapis de selle (dz. *gahio*). Tissu feutré rouge, bordé de jaune. Spirale et décor floral richement brodés. Rembourrage et doublure kaki avec bordure à carreaux. 109 × 68 cm. **III. p. 146.**
- 68.4.79a–b Selle (dz. *chip-ga*, *chibs-sga*). Bois peint en bleu; ornements de bronze doré en filigrane; sangles de cuir; coussinet de soie grenat. 68 × 25 cm. **III. p. 147.** Couverture de cheval. Tapis noué, probablement tibétain, doublé de tissu écru. 122 × 66 cm.
- 68.4.80 Baratte (*ldor-mo*) utilisée pour la préparation du thé au beurre. Cylindre de bois, avec couvercle et batteur. H. récipient: 51 cm; Ø base: 20 cm. L. batteur: 116 cm.
- 68.13.1 Chapeau (dz. *beylo*), de forme pyramidale. 2 couches de vannerie posées sur et sous une couche de cotylédons de bambou. H.: 12 cm; l. côtés: 23 cm. **III. p. 135.**
- 68.13.2 Petit sac, de forme cylindrique. Soie polychrome, fils dorés, cordonnet mauve. H.: 10 cm; Ø fond: 14,5 cm.
- 68.13.3 et 4 Deux écharpes cérémonielles (*kha-btags*). Soie blanche. 161 × 47 cm; 160 × 49 cm.
- 69.4.1 Costume de danse sacrée, porté par une déité tutélaire. Soie doublée; fond bleu foncé, larges bandes jaunes et brunes, motifs polychromes rehaussés de fils d'or et d'argent. 160 × 136 cm.
- 69.4.2 Collerette, complétant le costume précédent. Même tissu, avec rubans rouges appliqués. 55,5 × 64,5 cm.
- 69.4.3 Masque de déité tutélaire. Forme irritée, 3^e œil, couronne de 5 têtes de mort. Papier mâché, fond bleu foncé. 17,5 × 34,5 cm.

- 69.4.4 Luth (*sgra-sñan*) à 7 cordes. Extrémité du manche en forme de dragon. Bois, peau; plectre en os. L.: 95 cm. **Ill. p. 151.**
- 69.4.5 Corbeille. Vannerie ovale, polychrome. H.: 10 cm; grand Ø: 25,5 cm.
- 69.4.6 Petit panier à couvercle. Vannerie polychrome. H.: 14 cm; Ø max.: 20,5 cm.
- 73.12.1 Masque du cerf (*śa-'bag*). Bois sculpté et peint en brun-rouge, orné de «flammes». Bois du cerf peints en blanc. Intérieur toile. H.: 51 cm (bois compris). **Ill. p. 115.**
- 73.12.2a–e Masque et costume de clown (*a-tsa-ra* = «maître»). **Ill. p. 117.**
- a) masque: bois peint, fond rouge, traits noirs; 4 cordons bleus figurant des mèches de cheveux. 27 × 19 cm.
 - b) bonnet à oreilles, en feutrine rouge; doublé toile. Ø: 28 cm.
 - c) veste à col châle, droite et croisée, à manches chauve-souris; coton rayé polychrome, motifs géométriques tissés; feutre rouge, vert et jaune; doublure de coton vert. H.: 63 cm.
 - d) pantalon à pont; coton rayé polychrome et feutre rouge, vert et jaune; doublé de coton blanc. Tour de taille: 90 cm; l.: 102 cm.
 - e) ceinture de cuir bleu foncé doublé coton; cloutée. L.: 86 cm; larg.: 5 cm.
- 73.12.3a–b Tambour (*rñā*) à manche. 2 membranes sur cadre circulaire en bois peint de 8 têtes de mort. Ø: 50 cm; h. totale: 116 cm. Baguette en bois rougi, forme de fauille. L.: 73 cm.
- 73.12.4 Conque (*duñ-dkar* = «conque blanche»). Conque marine entièrement revêtue d'argent partiellement doré; tablier richement orné, avec cartouches de turquoises, corail et lapis-lazuli. Conque: 23 × 11 cm; tablier: 41 × 24 cm. **Ill. coul. p. 125.**
- 73.12.5 Parure de tête (dz. *dungsap*). 6 chaînettes en argent partent du motif central (rosace de perles imitant la turquoise) et se rejoignent à l'anneau-fermoir. L. chaînettes: 20 cm.
- 73.12.6a–c Vase à bière (dz. *trochung*). Large ouverture et base convexe; bronze. Ø 17 cm; h.: 9 cm. Support: anneau de vannerie tressée. Ø 9 cm. Filtre (pour l'orge mise à macérer) en vannerie cylindrique. Ø 9,5 cm; h.: 11,5 cm. **Ill. p. 139.**
- 73.12.7a–b Lampe (dz. *lawang*) à huile. Bronze cuivré. H.: 6 cm; l.: 21 cm. Mèche en franges de soie. L.: 16 cm. **Ill. p. 139.**
- 73.12.8a–c Selle (*rta-sga*). Bois, lambeaux de cuir et de peau de crapaud, appliques de métal; coussinet de coton noir. H.: 26 cm; l.: 55,5 cm. Etriers en fer. H.: 14 cm.
- 73.12.9 Casque. Etoffe polychrome, rembourrée et armée de plaquettes métalliques. H.: 23 cm.
- 73.12.10 et 11 Deux napperons. Motifs géométriques de soie polychrome, assemblés en «patchwork». 40 × 40 cm; 22 × 23 cm.
- 73.12.12 Couverture tissée en poil de yak brun-noir. Faite de 4 bandes étroites à rayures blanches. Flocs en poil de yak blanc, noir et rouge aux 4 coins. 141 × 89 cm. **Ill. p. 135.**
- 73.12.13 Thanka volé au Musée en 1976. Voir réplique 78.15.

- 73.12.14 Thanka (*thañ-ka*) représentant Padmasambhava. Gouache sur coton; cadre de soie. Surface peinte: 30 × 26 cm; l'ensemble: 65 × 46 cm.
- 73.12.15 Thanka (*thañ-ka*) représentant Rāhula sous sa forme irritée (*Drañ-sroñ Chen-po gZa'-bdud*) et 4 dākinī. Traits or sur fond noir. Peinture sur coton; cadre de soie. Surface peinte: 57 × 41 cm; l'ensemble: 89 × 54 cm.
- 73.12.16 Thanka (*thañ-ka*) des 5 Tathāgatha (*Rigs-lñā*) représentés en union (*yab-yum*) avec leurs parèdres (*prajñā, śes-rab*). Au sommet: Vajrasattva (*rDo-rje Sems-dpa'*); au centre du mañḍala: Amitābha (*Od-dpag-med*). Gouache sur coton; cadre de pièces de soie hétéroclites. Surface peinte: 38–39 cm × 26–27 cm; l'ensemble: 72 × 48–52 cm.
- 73.12.17 Corne à libations (dz. bamen rachung) provenant d'un buffle (bamen) considéré comme sacré. Laiton, bois et cuir. L.: 50 cm; base: 15,5 × 11 cm. **III. p. 140.**
- 73.12.18 Bol en ivoire (*ba-so phor-pa*). Intérieur argent. H.: 4 cm; Ø ouv.: 10,5 cm. **III. p. 137.**
- 73.12.19 Pot à couvercle. Bois noirci cerclé de laiton, lanière de cuir. H.: 22 cm; Ø base: 12,5 cm; Ø ouv.: 19 cm. **III. p. 139.**
- 73.12.20a–b Plat à couvercle (dz. dem). Bois, intérieur laqué noir. Ø: 19,5 cm; h.: 9 cm.
- 73.12.21 Poignard (*phur-bu*). Lame triangulaire; pommeau tricéphale à l'image de Hayagrīva (*rTa-mgrin*). Fer. L.: 37,5 cm.
- 73.12.22 Stūpa (*mchod-rten*) votif. Bronze doré. H.: 22 cm; Ø base: 9,5 cm.
- 73.12.23 Grelots de mule sur collier en cuir. Bronze. L.: 125 cm; Ø grelots: env. 3,5 cm.
- 73.12.24 Monstre (*ci-mi-'dra* = «qui ne ressemble à rien»). Panneau de bois sculpté, ajouré et peint. 27 × 89 cm.
- 73.12.25 Moule à offrandes (*srog-par* = «imprimeur de vie»). Bois incisé et noirci, à 6 pans. 38 × 3 cm.
- 73.12.26 Tablette votive (*tsha-tsha*) à l'image du buddha Akṣobhya (*Mibskyod-pa*). Argile crue. 5 × 3,5 × 1,5 cm.
- 73.12.27 Stūpa (*mchod-rten*) votif sous forme de *tsha-tsha*. Argile crue. H.: 5,5 cm; Ø base: 5 cm.
- 73.12.28a–b Paire de fibules (dz. thingkhab), de type ancien. Se portent avec le kira (vêtement féminin). Argent partiellement doré. L.: 15 cm; Ø boucles: 5,5 cm.
- 73.12.29 Bracelet. Anneau ouvert, en argent léger; grosse perle imitation corail et 4 perles imitation turquoise. 10 × 10 cm.
- 73.12.30 Vêtement féminin (dz. kira), de type gnoshom (*sñö-śams*). Coton noir tissé de motifs géométriques polychromes; bordures à rayures polychromes; franges latérales. 263 × 144 cm.
- 73.12.31 Ceinture (dz. kera, *skad-ra*), de type étroit, assortie au kira précédent. 270 × 7 cm (franges comprises). **III. p. 131.**
- 77.4.1 Masque du «vieil homme» (*rgad-po*). Bois sculpté et noirci, aux traits tourmentés. H.: 24,5 cm; larg. max.: 21 cm. **III. p. 120.**
- 77.4.2 Masque de clown (*a-tsa-ra*). Bois sculpté, peint en brun-rouge avec traits noirs. H.: 21,5 cm; larg. max.: 19,5 cm.

- 77.4.3 Masque (non identifié). Bois sculpté; fond jaune verdâtre avec traits noirs, ocre et verts; bordure frontale bleue. Sommé d'une tête de mort. H.: 27,5 cm; larg. max.: 18 cm. **III. p. 120.**
- 77.4.4 Veste de clown (*a-tsa-ra*). Droite et croisée, à col châle et manches chauve-souris; lainage, décor polychrome, appliqué et brodé (*tshem-sgrub*); motifs principaux: Roue de la Loi et 4 monstres-gardiens (*ci-mi-'dra*). H.: 51 cm; larg. épaules: 75 cm; l. manches: 42 cm. **III. coul. p. 119.**
- 77.4.5a-c Sabre (dz. *patang*). Poignée revêtue de peau de crapaud; métal. L.: 57 cm. Fourreau de bois recouvert d'argent et de peau laquée rouge et noire. L.: 48,5 cm. Ceinturon (dz. *kochap*) de cuir habillé de tissu; appliques en argent. L.: 93 cm. **III. p. 143.**
- 77.4.6 Fragment de cotte de mailles. Fer. 27 × 35 cm.
- 78.14.1a-c Baratte (*ldon-mo*) utilisée pour la préparation du thé au beurre. Cylindre de bois et couvercle garnis de laiton. H.: 64 cm; Ø base: 11,5–12 cm. Batteur en bois; extrémité supérieure revêtue de laiton. L.: 75,5 cm.
- 78.14.2 Seau à beurre. Récipient cylindrique, monoxyle; base et bord supérieur cerclés de vannerie; cordelette de suspension. H.: 26 cm; Ø base: 15,5 cm.
- 78.14.3a-b Seau à lait, avec couvercle. Douves de bois sur base circulaire, cerclées de baguettes. H.: 44 cm; Ø base: 24,5 cm; Ø couvercle: 24,5 cm.
- 78.14.4 Mesure. Récipient cylindrique, monoxyle, cerclé de deux rubans de fer. Langette de suspension en cuir. H.: 13 cm; Ø base: 18,5 cm.
- 78.14.5a-b Boîte, ronde et pansue, avec couvercle. Bois clair, tourné, orné de diagrammes de longévité (*shou*) peints en bleu clair. H.: 14,5 cm; Ø max.: 10,5 cm.
- 78.14.6a-b Idem. Motifs floraux peints en rose, vert, blanc et beige. H.: 13 cm; Ø max.: 12 cm.
- 78.14.7 Plat à couvercle (dz. *dem*). Bois de loupe (dz. *dza*); intérieur laqué noir; cercles concentriques rouge, noir, rouge. H.: 20 cm; Ø max.: 20 cm.
- 78.14.8 Bol. Bois clair, tourné. H.: 3,5 cm; Ø ouv.: 10 cm.
- 78.14.9 Bol. Bois tourné, foncé et verni. H.: 3,5 cm; Ø ouv.: 10 cm.
- 78.14.10 Ornement de harnais. Etoffe à décor floral appliquée; courroie de cuir; anneau et pendentif en laiton; rondelle de bois. L. bandes d'étoffe: 34,5 et 36,5 cm.
- 78.15. Réplique du *thanka* 73.12.13, volé au Musée en 1976. Figure principale: '*Jam-mGon Nāg-dbañ rGyal-mtshan*, maître bhoutanais ('*Brug-pa*) du XVII^e s., entouré de 2 *rJe mKhan-po*; registre supérieur: *Vajradhara (rDo-rje-'chan)* et les principaux maîtres indiens et tibétains dont se réclame la tradition des *bKa'-brgyud-pa*; registre inférieur: *dharmapāla (chos-skyon)* et déités tutélaires locales. 90 × 64 cm. **III. p. 111.**
- 79.6.1 Bonnet en poil de yak, pourvu de 5 mèches permettant à la pluie de ruisseler sans toucher le visage. Ø: 21,5 cm. **III. p. 135.**

- 79.6.2 «Queue» tenant lieu de siège (pour les bergers, *'brog-pa*). Disque de feutre, en poil de yak et en laine; brins de laine tordus. Ø siège: 13 cm; l. brins: 29,5 cm; attache double: 53 cm. **III. p. 135.**
- 79.10.1 Théière en terre cuite (*sa'i ja-'biñ*). Base convexe; anse en forme de dragon (*'brug*); goulot issu d'une gueule de makara. H.: 20 cm; Ø max.: 21 cm. **III. p. 129.**
- 79.10.2 Gourde (dz. *jadung*). Cylindre de bois, cerclé de trois rubans de laiton. Courroie de suspension en cuir. H.: 22 cm; Ø base: 12 cm; Ø ouv.: 9,5–10 cm. **III. p. 139.**
- 79.10.3 Bol en bois de loupe (*dza phor-pa*). Intérieur argent. H.: 5 cm; Ø ouv.: 13 cm. **III. p. 137.**
- 79.10.4a–b Boîte à beurre (dz. *sipa*), avec couvercle. Lamelles de bambou cousues et montées sur base ovale en bois. H.: 7,5 cm; base: 14,5 × 7 cm.
- 79.10.5 Batteur (*ja-dkrug*) pour le thé au beurre. Branche à 4 ramifications reliées par du fil noir. L.: 56,5 cm.
- 79.10.6 Boîte à bétel (dz. *chaka*), rectangulaire. Argent partiellement doré. 10 × 6,5 × 4 cm. **III. coul. p. 133.**
- 79.10.7 Boîte à chaux (dz. *time*), ronde. Argent partiellement doré; petite turquoise. H.: 4 cm; Ø: 6 cm. **III. coul. p. 133.**
- 79.10.8a–b Paire d'agrafes (dz. *koma*), portées avec le *kira* (vêtement féminin). Rondes, légèrement bombées; argent partiellement doré, agrémenté de petites turquoises. Au verso: barrette aux pointes rabattues et anneaux (permettant de relier les agrafes par une chaîne). Ø: env. 6 cm. **III. coul. p. 133.**
- 80.1. Bonnet en poil de yak, pourvu de 5 mèches permettant à la pluie de ruisseler sans toucher le visage. Ø: 21 cm.
- 80.7.a–b Paire de bracelets. Anneaux ouverts, en argent léger; sur chacun, 5 chatons sertis de corail et turquoise (en partie authentiques). 6,5 × 7 × 2,2 cm. **III. p. 131.**
- 80.10.1 Vêtement féminin (dz. *kira*), de type *gnoshom kushuthara* (*sno-śams sku-śu tha-ras*). Coton bleu tissé de motifs en soie polychrome; bordures à rayures polychromes; franges latérales. 245 × 136 cm. **III. p. 131.**
- 80.10.2 Echarpe (dz. *khap-né*) portée par les femmes pour se rendre au dzong (*rdzon*). Coton rouge plié longitudinalement en trois; motifs tissés en soie et en fil argent et or; bordures à décor géométrique polychrome; longues franges aux extrémités. 221 × 20,5 cm. **III. p. 131.**
- 80.10.3 Ceinture (dz. *kera, skad-ra*) de *kira* (vêtement féminin). Fond en laine verte; décor tissé en soie polychrome et fil d'or; longues franges aux extrémités. 307 × 8 cm.
- 80.10.4 Ceinture (dz. *kera, skad-ra*) de *kho* (vêtement masculin). Coton à fines rayures polychromes. 237 × 6 cm.
- 80.10.5 Echarpe portée par les hommes pour se rendre au dzong (*rdzon*). Soie sauvage écrue; ébauche de franges à une extrémité. 369 × 83 cm. **III. p. 131.**
- 80.10.6 Echarpe en laine (dz. *galban*). Motifs polychromes tissés sur fond noir; franges aux extrémités. 182 × 21,5 cm.

- 80.10.7 Couverture (dz. *dem khyeb*), de type *yatha (ya-khra)*, à fond noir. Laine; motifs tissés polychromes; sur trois côtés, bordure de méandres (*rGya-nag lcags-ri*, «Muraille de Chine»); franges aux extrémités. 293 × 51 cm.
- 80.10.8 Pièce de lainage, de type *yatha (ya-khra)*. Laine peignée après tissage; motifs tissés et rayures polychromes. 283 × 43,5 cm.
- 80.10.9 Bande de lainage à carreaux, de type *matha (dmar-khra)*. Carreaux bleu foncé, bordeaux et verts, et lignes jaunes et blanches; franges aux extrémités. Entre dans la confection d'un *kho* (vêtement masculin). 218 × 22,5 cm.
- 80.10.10a–b Bottes (*lham*). Tige ouverte, en toile noire et feutrine verte et rouge avec applique de brocart; semelles de cuir. H.: 54 cm; l. semelles: 31 et 29 cm.
- 80.10.11 Chapeau (dz. *beylo*), en forme de cône aplati. Vannerie polychrome. H.: 6 cm; Ø ouv.: 27,5 cm.
- 80.10.12 Chapeau (dz. *beylo*), en forme de cône aplati. Vannerie polychrome. H.: 8 cm; Ø ouv.: 28 cm.
- 80.10.13 Collier comprenant 12 perles de corail et 13 agates (*gzi*), 2 vajras dorés ornés de turquoises et 2 boules en métal doré et ajouré (imitation). L.: 65 cm. **III. p. 131.**
- 80.10.14 Bracelet (dz. *dob-chu*). Anneau ouvert, en métal argenté et partiellement doré; motifs floraux incisés; extrémités ornées de deux pastilles de cire rouge imitant des rubis. 7 × 5 cm.
- 80.10.15 Reliquaire (*ga'u*). Boîte ronde, en argent, avec applique lotiforme ornée, à l'origine, d'une pierre semi-précieuse (manquante); lanière de coton passée dans les anneaux de la base et du couvercle. H.: 2,3 cm; Ø: 8,2 cm.
- 80.10.16 Thanka (*thāñ-ka*) représentant *Žabs-druñ Ḋag-dbañ rNam-rgyal* (1594–1651?), fondateur de la théocratie bhoutanaise, entouré des cinq principaux maîtres de la tradition '*Brug-pa bka'-brgyud*: Tilopa, Nāropa, *Mar-pa*, *Mi-la Ras-pa* et *sGam-po-pa*; au sommet, Vajradhara (*rDo-rje-'chañ*). Gouache sur coton; cadre de brocart. Surface peinte: 66 × 49 cm; l'ensemble: 117 × 75 cm. **III. p. 107.**
- 80.10.17 Mesure (dz. *chandé*). Cylindre de métal noir, renforcé de deux cercles et de quatre montants; anneau de suspension avec fragment de lanière de cuir. H.: 8 cm; Ø ouv.: 10 cm.
- 80.10.18 Pilon-louche (dz. *kuchu*) à bière, complément du vase (dz. *trochung*) 73.12.6. Racine (collet) de bambou noir. L.: 32 cm. **III. p. 139.**
- 80.10.19 Passoire à thé (dz. *jachun*). Entonnoir de vannerie, avec manche en lamelle de bambou. Ø ouv.: 11–12 cm; l. manche: 14 cm.
- 80.10.20 Fromage blanc (dz. *churpi*). Treize cubes de fromage de yak, enfilés sur un cordon de laine de yak. Cubes: env. 2,3 cm de côté.
- 80.10.21 Grande louche (dz. *chujo*). Cuivre; manche en bois noir et laiton; anneau de suspension en fer. H. louche: 12 cm; Ø ouv.: env. 18 cm. L. manche: 26 cm.

VII. Bibliographie

- ABHAYADATTA. 1979. *Buddha's Lions. The lives of the eighty-four Siddhas*. Trad.: J. B. Robinson. Berkeley: Dharma Publishing.
- ARIS, Michael V. 1976. The admonition of the thunderbolt cannonball, and its place in the Bhutanese New Year festival. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (University of London) XXXIX: 601–35.
- ARIS, Michael V. 1979. *Bhutan. The early history of a Himalayan kingdom*. Warminster: Aris & Phillips.
- ARIS, Michael V. 1980. Sacred dances of Bhutan. *Natural History* 89: 38–46.
- BACOT, Jacques. 1971. *Milarépa. Ses méfaits, ses épreuves, son illumination*. Paris: Fayard.
- BELL, Sir Charles. 1970. *The religion of Tibet*. Oxford: Oxford University Press.
- BLUE ANNALS. Cf. ROERICH.
- BOGLE, George. Cf. MARKHAM.
- DENWOOD, Philip T. 1974. Bhutan and its architecture. *Revue du Musée de l'Homme* XIV: 337–46.
- ERACLE, Jean. 1970. *L'art des thankas et le bouddhisme tantrique*. Genève: Musée d'ethnographie.
- FAR EASTERN ECONOMIC REVIEW. Asia Yearbooks 1978, 1979.
- FISCHER, Fritz, 1976. *Bhutan: The importance of the forests for a continuous development of human ecology in high mountain conditions*. Zurich: Ecole Polytechnique Fédérale.
- FREMANTLE, Francesca, et TRUNGPA, Chögyam. 1975. *The Tibetan book of the dead*. Berkeley: Shambala.
- GOVINDA, Lama Anagarika. 1960. *Les fondements de la mystique tibétaine*. Paris: Albin Michel.
- GRÜNWEDEL, Albert. 1916. Die Geschichten der vierundachtzig Zauberer. *Baessler-Archiv* 5.
- GUENTHER, Herbert V. 1973. *The royal song of Saraha*. Berkeley: Shambala.
- GUENTHER, Herbert V. 1975. *The life and teaching of Nāropa*. Oxford: Oxford University Press.
- HAAB, Armin. 1969. *Bhutan, Fürstenstaat am Götterthron*. Gütersloh: Mohn.
- HOFFMANN, Helmut. 1956. *Die Religionen Tibets*. Fribourg/Munich: Karl Alber.
- HUMMEL, Siegbert. 1962. Die lamaistischen Kultplastiken im Linden-Museum. *Tribus* 11: 15–68.
- HUMMEL, Siegbert. 1964. Profane und religiöse Gegenstände aus Tibet und der lamaistischen Umwelt im Linden-Museum. *Tribus* 13: 31–138.
- HUMMEL, Siegbert. 1967. Die lamaistischen Malereien und Bilddrucke im Linden-Museum. *Tribus* 16: 35–195.
- HUMMEL, Siegbert. 1976. Die Tibet-Sammlung des Linden-Museums. *Tribus* 25: 83–125.
- JÄSCHKE, H. A. 1972. *A Tibetan-English dictionary*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- KARAN, Pradyumna P. 1967. *Bhutan: A physical and cultural geography*. Lexington: Kentucky University Press.

- KUENSEL. Hebdomadaire publié par le Département de l'information. Thimphu (Bhoutan).
- LAUF, Detlef I. 1972, 1973, 1975. Vorläufiger Bericht über die Geschichte und Kunst einiger lamaistischer Tempel und Klöster in Bhutan. *Ethnologische Zeitschrift Zürich* II: 79–110; II: 41–85; II: 55–104.
- LAUF, Detlef I. 1973. *L'héritage du Tibet*. Berne: Kümmerly & Frey.
- LAUF, Detlef I. 1975. *Geheimlehren tibetischer Totenbücher*. Fribourg en Brisgau: Aurum Verlag.
- LUCAS, Heinz. 1962. *Lamaistische Masken, der Tanz der Schreckensgötter*. Kassel: Erich Röth-Verlag.
- MACDONALD, Ariane, et IMAEDA, Yoshiro (éd.). 1977. *Essais sur l'art tibétain*. Paris: J. Maisonneuve.
- MARKHAM, Clements R. (éd.). 1971. *Narratives of the mission of George Bogle to Tibet and of the journey of Thomas Manning to Lhasa*. New Delhi: Manjusri.
- MEHRA, G. N. 1974. *Bhutan, land of the peaceful dragon*. Delhi: Vikas.
- de MONTMOLLIN, Marceline. 1980. Une intéressante acquisition: un *phur-bu* ou «poignard magique». *Ville de Neuchâtel, Bibliothèques et Musées* 1979: 143–47.
- de MONTMOLLIN, Marceline. 1981. *Bhoutan*. Guide ARTOU. Genève: Olizane.
- MYNAK, R., Tulku. 1980. *The sacred dance-drama of Bhutan*. New York: Asia Society.
- de NEBESKY-WOJKOWITZ, René. 1976. *Tibetan religious dances*. La Haye: Mouton.
- OLSCHAK, Blanche C. 1966. L'art du tissage au Bhoutan. *Palette* 24: 3–8.
- OLSCHAK, Blanche C. 1973. *Mystic art of ancient Tibet*. Londres: Allen & Unwin.
- OLSCHAK, Blanche C. 1979. *Ancient Bhutan*. Bâle: Birkhäuser.
- OLSCHAK, Blanche C., et GANSSE, U. et A. 1969. *Bhutan, Land der verborgenen Schätze*. Berne: Hallwag.
- OLSON, Eleanor. 1950, 1971. *Catalogue of the Tibetan collection and other lamaist articles in the Newark Museum*. Newark: Newark Museum.
- PALLIS, Marco. 1974. *Peaks and lamas*. Londres: The Woburn Press.
- RAHUL, Ram. 1971. *Modern Bhutan*. Delhi: Vikas.
- ROERICH, George N. 1976. *The Blue Annals*. Delhi: Motilal Banarsi das.
- ROSE, Leo E. 1977. *The politics of Bhutan*. New York: Cornell University Press.
- ROSNER, V. 1967. Archery in Bhutan. *Anthropos* 62: 419–32.
- SINGH, Madanjeet. 1968. *Himalayan Art*. Londres: Macmillan.
- SINGH, Nagendra. 1978. *Bhutan, a kingdom in the Himalayas. A study of the land, its people and their government*. New Delhi: Thomson Press.
- SNELLGROVE, David L. 1957. *Buddhist Himalaya*. Oxford: Cassirer.
- SNELLGROVE, David L., et RICHARDSON, Hugh E. 1968. *A cultural history of Tibet*. Londres.
- STEIN, R. A. 1972a. *Tibetan civilization*. Londres: Faber and Faber.
- STEIN, R. A. 1972b. *Vie et chants de 'Brug-pa Kun-legs le yogin*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose.
- TUCCI, Giuseppe. 1949. *Tibetan painted scrolls*. Rome: Libreria Dello Stato.
- TUCCI, Giuseppe. 1967. *Tibet, land of snows*. Londres: Elek.
- TURNER, Samuel. 1971. *An account of an embassy to the court of the Teshoo Lama in Tibet, containing a narrative of a journey through Bootan, and part of Tibet*. New Delhi: Manjusri.

- VANDOR, Ivan. 1976. *La musique du bouddhisme tibétain*. Paris: Buchet/Chastel.
- WADDELL, L. Austine. 1971. *The buddhism of Tibet or lamaism*. Cambridge: W. Heffer and Sons.
- WHITE, J. Claude. 1971. *Sikkim & Bhutan. Twenty-one years on the North-East Frontier*. Delhi: Vivek.

DISCOGRAPHIE

Tibetan buddhist rites from the monasteries of Bhutan, enregistrés par John LEVY. Lyrichord Discs Inc., 141 Perry Street, New York. N. Y. 10014.

- Vol. 1: Rituals of the Drukpa order from Thimphu and Punakha (Lyrichord stereo LLST 7255)
- Vol. 2: Sacred dances and rituals of the Nyingmapa and Drukpa orders from Nyimalung and Tongsa (Lyrichord stereo LLST 7256)
- Vol. 3: Temple rituals and public ceremonies (Lyrichord stereo LLST 7257)
- Vol. 4: Tibetan and Bhutanese instrumental and folk music (Lyrichord stereo LLST 7258).

Zu Gast beim König von Bhutan. Lieder, Volksmusik und Tänze. Enregistrement: A. TRABER (ex libris stereo EL 12 163).

VIII. *Table des illustrations* (* = couleur)

- p. 82 Carte du Bhoutan
- p. 95 Grand thanka (thongdöl, *mthon-'grol*) de Paro (in situ, 1969)
- *p. 101 Thanka dédié à Tsangpa Gyaré Yeshé Dorjé (*gTsañ-pa rGya-ras Ye-śes rDo-rje*)
- p. 105 Thanka dédié à Péma Karpo (*Kun-mkhyen Pad-ma dKar-po*)
- p. 107 Thanka dédié à Shabdrung Ngawang Namgyél (*Žabs-drung Nag-dbañ rNam-rgyal*)
- p. 111 Thanka dédié à Jamgon Ngawang Gyaltshen (*'Jam-mGon Nag-dbañ rGyal-mtshan*)
- p. 115 Masque du cerf
- p. 117 Clown (atsara, *a-tsa-ra*)
- *p. 119 Veste de clown (atsara, *a-tsa-ra*)
- p. 120 Masque couronné d'une tête de mort (non identifié) et masque du «vieil homme» (*rgad-po*)
- p. 122 Paire de hautbois (gyaling, *rgya-gliñ*)
- p. 123 Cymbales (*rol-mo*) et étui
- *p. 125 Conque (*duñ-dkar*)
- p. 127 Objets d'autels
- p. 128 Théière en cuivre
- p. 129 Théière en terre cuite
- p. 131 Mannequins représentant un couple bhoutanais
- *p. 133 Tissu (kushuthara, *sku-śu tha-ras*); boîte à bétel (chaka); boîte à chaux (time); paire d'agrafes (koma)
- p. 135 Deux chapeaux de vannerie; bonnet de berger et «queue»; couverture
- p. 137 Corbeille, plat et bol à couvercle; bol en ivoire; bol en bois
- p. 139 Pot à couvercle; récipient en bambou revêtu de vannerie (palang); récipient en bois (jadung); vase à bière (trocung) et pilon-louche; lampe à huile
- p. 140 Trois cornes à libations
- p. 142 Bouclier et casque
- p. 143 Sabre avec ceinturon
- p. 145 Stylet et couteau
- p. 146 Tapis de selle
- p. 147 Selle (*chibs-sga*)
- p. 149 Carquois et flèches devant une photographie in situ
- p. 151 Vièle (piwang, *pi-wañ*); luth (dranyen, *sgra-sñan*)

TABLE DES MATIÈRES

	p.
I. <i>Historique de la collection et conception du catalogue</i>	77 81
II. <i>Aspect géographique du Bhoutan</i>	83
III. <i>Aspect historique</i>	88
IV. <i>Aspects de l'art du Bhoutan</i>	93
V. <i>Catalogue descriptif</i>	97
Les principaux thankas	97
Masques, costumes et instruments de musique du cham	112
Objets d'autels	124
Théières à libations	130
Vêtements et accessoires	130
Objets d'usage domestique	136
Objets d'usage cérémoniel	141
Tir à l'arc	144
Instruments de musique profane	150
VI. <i>Inventaire</i>	153
VII. <i>Bibliographie</i>	162
VIII. <i>Table des illustrations</i>	165

Carte	Walter Hugentobler, Neuchâtel: p. 82
Photographies	Alain Germond, Neuchâtel: p. 122, 123, 127, 129, 131, 135, 137, 139, 140, 142, 145, 147 Jean-Jacques Grezet, Neuchâtel: p. 101, 105, 119, 125, 133 Walter Hugentobler, Neuchâtel: p. 107, 111, 115, 117, 120, 128, 135, 143, 146, 149, 151 Marceline de Montmollin, Auvernier: p. 95 Monica de Schulthess, Cham: p. 149 (arrière-plan)
Maquette	Roland Kaehr, Neuchâtel

