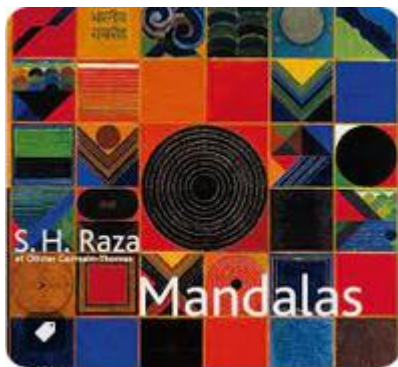




Exposition Sayed Haider RAZA

au Centre Pompidou

et

Exposition Le mandala dans l'œuvre de RAZA

au Musée Guimet

(du 15-02-2023 au 15-05-2023)

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)

Dossier de presse :

Le Centre Pompidou présente la première monographie de l'œuvre de l'artiste indien Sayed Haider Raza en France, où il a vécu et travaillé de 1950 à 2011. Cette présentation compte près de cent peintures et les développements formels et conceptuels d'une œuvre moderne exemplaire des dynamiques transculturelles et de leurs enjeux dans l'art du 20^e siècle.

Les années de formation de Sayed Hader Raza en Inde illustrent le climat d'effervescence artistique et politique des années 1940 à Bombay (Mumbai), dans un contexte économique marqué par la porosité entre activité commerciale et recherche plastique, l'enseignement que Raza reçoit à la Sir J.J. School of Arts, distinct des canons esthétiques nationalistes de l'École du Bengale, porte une attention renouvelée aux formes de l'art classique indien. Les expérimentations formelles du Progressive Artist's Group (PAG) dont Raza est membre fondateur en 1947 dessinent les contours d'une génération d'artistes cosmopolite, déterminée à inventer et à faire connaître de nouvelles formes d'expression.

Installé à Paris à partir de 1950, Raza consacre ses recherches formelles à la géométrisation du paysage dans une manière expressive convoquant tant Bernard Buffet, Van Gogh et Gauguin que Francis Newton Souza, compagnon du PAG qu'il retrouve à Paris. Il rencontre la galeriste Lara Vincy, qui le représente dès 1955 et œuvre avec détermination à sa reconnaissance. Le passage à la peinture à l'huile, travaillée au couteau, favorise un rapprochement avec les peintres de l'École de Paris lui assurant de premiers succès auprès du milieu artistique parisien qui lui décerne le prix de la critique en 1956, suivi de nombreuses expositions internationales. Les principes de composition bidimensionnelle et fragmentée des miniatures rajputes (Rajasthan, 17^e-19^e siècles) permettent à Raza de franchir le pas qui le séparait de l'abstraction. Lors d'un séjour aux États-Unis en 1962, il rencontre ensuite l'expressionnisme abstrait américain (Hans Hofmann, Sam Francis et Mark Rothko notamment). Raza intègre à ses compositions des éléments thématiques issus du rapport singulier qu'il entretient à la terre, objet d'une série de toiles majeures à partir de 1975, et nourrit sa pratique de références à la poésie, la musique classique (râgas) et la spiritualité indiennes (bindus, nagas, kundalini).

Les étapes qui marquent le développement de l'œuvre de Raza, présentées de manière chronologique

dans l'exposition, offrent des points de repère pour appréhender la complexité du projet moderne indien des années 1950 à 1990 et les enjeux qui définissent l'espace globalisé de la création contemporaine.

Commissariat :
Catherine David, conservatrice générale des musées de France
Diane Toubert, archiviste à la Bibliothèque Kandinsky

Introduction

Figure majeure de l'art moderne indien, Sayed Haider Raza est né en 1922 à Barbaria dans l'actuel État du Madhya Pradesh. Après des études à la Sir J.J. School of Arts de Bombay*, dans le contexte électrique de l'Indépendance et de la Partition, il fonde en 1947 le Progressive Artists' Group en compagnie de M.F. Husain, F.N. Souza, S.K. Bakre, K.H. Ara et H.A. Gade. Pleinement investi dans la dynamique d'émulation qui règne au sein du groupe, Raza prend part à ses discussions et expérimentations formelles. En 1950, il se rend à Paris à la faveur d'une bourse du gouvernement français. Débute alors un dialogue ininterrompu entre ces deux mondes culturels. Si les effets de matière de ses paysages abstraits empruntent à l'École de Paris, Raza ne cesse de convoquer l'héritage culturel de l'Inde. Ainsi les vibrations de ses gammes chromatiques évoquent les forêts luxuriantes de son enfance mais aussi les râgas, cadres mélodiques de la musique classique indienne.



S.H. Raza, années 1960

À partir des années 1970, son œuvre intègre des éléments thématiques issus du rapport singulier qu'il entretient à la terre, objet d'une série de toiles majeures. Les miniatures rajputes (16e-19e siècles) lui inspirent des procédés radicaux de simplification formelle qui culminent à partir des années 1980 dans le recours systématique au motif géométrique et symbolique du bindu.

*Depuis 1995, la ville de Bombay a été renommée Mumbai par le Shiv Sena, parti régionaliste marathi et hindou à la tête de la municipalité. On désigne ici la ville par le nom employé à l'époque concernée.

Ensemble 1 / Minuit à Bombay*

Les aquarelles réalisées à Bombay à partir de 1943 marquent la cadence de cette « ville-archipel » multiculturelle, multiconfessionnelle et multilingue en pleine effervescence au lendemain du mouvement d'indépendance « Quit India » initié par Gandhi. Dans un contexte marqué par la porosité entre activité commerciale et recherche plastique, Raza est remarqué par Rudolf (Rudy) von Leyden, critique d'art autrichien, Walter Langhammer, peintre et directeur artistique du Times of India, et l'homme d'affaires et collectionneur Emmanuel Schlesinger, tous trois émigrés à Bombay dès les débuts du nazisme. Raza commence des études à la prestigieuse Sir J.J. School of Arts, où il rencontre M.F. Husain, F.N Souza, S.K. Bakre, K.H. Ara et H.A. Gade. Ensemble, ils fondent le Progressive Artists' Group (PAG) au lendemain de l'Indépendance et s'entourent de figures majeures telles que l'écrivain Mulk Raj Anand, fondateur de la revue MARG, le peintre Bal Chhabda, les galeristes Kekoo Gandhi et Kali Pundole, le physicien nucléaire et collectionneur Homi J. Bhabha et Ebrahim Alkazi, artiste, metteur en scène et collectionneur éclairé. Les expérimentations du PAG dessinent les contours d'une génération d'artistes cosmopolite, déterminée à inventer de nouveaux modes d'expression et attentive aux formes de l'art classique indien autant qu'aux avant-gardes européennes.

* Discours de Jawaharlal Nehru, le 14 août 1947 : « Aux 12 coups de minuit, lorsque le monde dormira, l'Inde s'éveillera à la vie et à la liberté. »



S.H. Raza dans son atelier, Bombay, 1948

Illustration et texte de S.H. Raza
 image tirée de The Iconic Artist: The Raza Revolution, Nita Datta



Landscape, c. 1947-1948 Paysage

Aquarelle sur papier
 Collection Sir J.J. School of Art, Mumbai



Bombay from Malabar Hill, 1948 Bombay vue depuis la Colline Malabar

Gouache sur papier
 Collection Kiran Nader Museum of Art, New Delhi
 N° inv. 4725

« Bombay avec son cliquetis de tramways, d'omnibus, d'chemins de fer, ses forêts de poteaux télégraphiques et ses enchevêtrements de fils téléphoniques, ses volées de journaux, ses coolies qui marchent, ses innombrables restaurants crasseux tenus par des Iranis... ses changeurs banias, ses femmes ghatis qui portent un million de tiffins aux employés de bureaux à l'heure du déjeuner... ses machines, son raffut, ses bobines, ses pignons, ses rouages, ses pilonneurs, ses dwangs, ses farads et son vacarme. »

F.N. Souza, *Words & Lines*, 1959, cité par Yashodhara Dalmia, *Sayed Haider Raza : The Journey of an Iconic Artist*, 2021, p. 24



Sans titre (Vue de la gare Victoria Terminus), 1940

Aquarelle sur papier
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2010.1.145



Benares, 1944

Aquarelle sur papier
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2010.1.145

Durant ses années de formation à Bombay, Raza réalise principalement des aquarelles sur papier, technique issue d'une longue tradition en Inde avant d'être enseignée dans les écoles d'art coloniales. Avec ces vues urbaines animées où les couleurs soulignent les variations de lumière, Raza développe un regard photographique qui s'inscrit dans l'imagerie touristique de la carte postale, dont certaines vues de Bénarès, Jaipur et Indore sont sans doute inspirées. Ces aquarelles, qui valent à Raza de premiers succès commerciaux, témoignent aussi de ses recherches plastiques. Ici, la foule est suggérée par des touches enlevées de couleurs vives et les parasols de prière de Bénarès offrent d'efficaces simplifications formelles.



Sans titre (Vue de Bombay), 1947

Aquarelle et gouache montées sur carton
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2010.1.21



Sans titre (Gol Deval Temple, Bombay), 1945

Aquarelle montée sur carton
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2019.1.129



Sans titre (Princess Street, Bombay), 1945

Aquarelle montée sur carton
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2019.1.113



Sans titre (Scène de rue, Bombay), 1945

Aquarelle montée sur carton
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2019.1.114



Sans titre (Paysage urbain), 1946

Aquarelle sur papier
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2016.1.01



Landscape, c. années 1940 Paysage

Aquarelle sur papier
Collection Sir J.J. School of Art, Mumbai



Indian Summer, 1948 Été indien

Gouache sur papier
Collection Sir J.J. School of Art, Mumbai

Les œuvres de Raza réalisées à la J.J. School of Art sont marquées par l'enseignement de J.M. Ahivasi, qui défend une pratique nationaliste inspirée des fresques des grottes d'Ajanta (2^e siècle av. J.C. - 8^e siècle) et d'Ellora (7^e-13^e siècles) et des miniatures rajpoutes, jaines et kangras notamment. Bien que Raza ait reconnu tardivement l'influence d'Amrita Sher-Gil sur son œuvre, le traitement des figures et le sujet évoquent les figures féminines peintes par cette artiste majeure de la modernité indienne qui étudia à l'École des beaux-arts de Paris avant de rentrer en Inde en 1934.



Life Study, 1947

Modèle vivant

Huile sur papier
Collection Sir J.J. School of Art, Mumbai

« La J.J. School of Art a été fondée en 1857 et s'inspirait fièrement de la Royal Academy de Londres. Elle a été nommée d'après Sir Jamsetjee Jeejeebhoy, homme d'affaires et philanthrope, qui a financé sa fondation. Sous le régime colonial, la majorité des enseignants de l'école étaient des expatriés qui enseignaient selon des principes académiques stricts, sans références aux avant-gardes européennes. Ils cherchaient à former des artistes professionnels au service de l'Empire, qui reproduiraient la nature et l'environnement aussi fidèlement que possible. [...] Peindre d'après le nu n'était autorisé qu'en dernière année, et on privilégiait les fondamentaux de l'anatomie. »

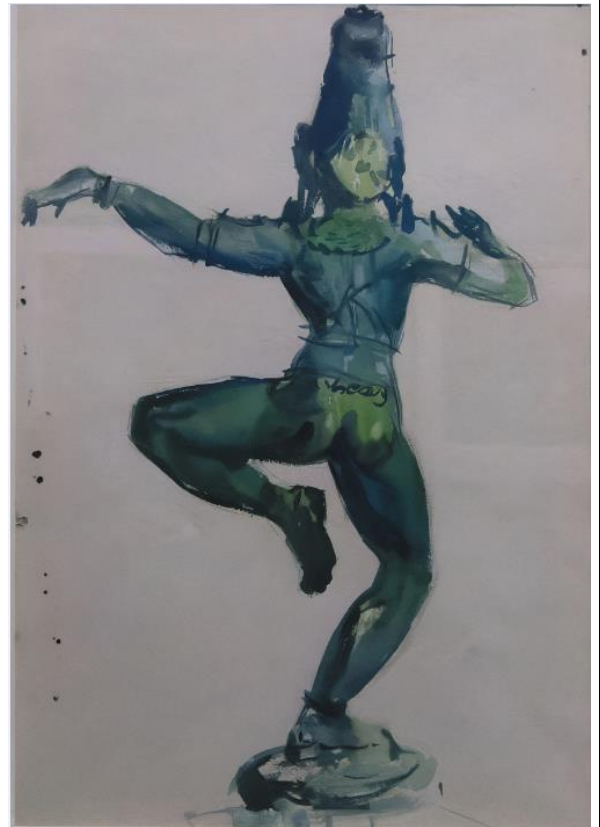
F.N. Souza, années 1940, cité par Anne Macklin (texte à paraître)



Three Early Works, 1945

Trois œuvres de jeunesse

Agencement de formes sur papier
Fondation Sir J.J. School of Art, Mumbai
Collection Sir J.J. School of Art, Mumbai



Kashmir Landscape, 1948

Paysage du Cachemire

Gouache sur papier
The Darashaw collection



Bahori Kadal (Kashmir), 1949

Gouache sur papier
Collection Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi
N° inv. 7305

En 1948, Raza est invité par le Sheikh Abdullah à visiter l'État du Jammu-et-Cachemire avec le réalisateur K.A. Abbas et l'acteur Balraj Sahni. L'artiste est impressionné par la beauté de la région et sensible au conflit qui l'agite – elle est le terrain entre 1947 et 1949 de la première guerre indo-pakistanaise. Il peint plusieurs paysages expressifs, notamment les ruines de Baramulla, théâtre de terribles affrontements en octobre 1947. À l'été 1948, Raza expose ses œuvres à Srinagar, capitale de l'État. Il y rencontre le photographe Henri Cartier-Bresson, avec qui il se lie d'amitié et qui lui recommande, selon une anecdote souvent rapportée, d'étudier attentivement Cézanne. De retour à Bombay, Raza adopte un mode de production sériel en poursuivant le travail initié au Cachemire.



Three Artists, c. 1949

Trois artistes

Huile sur papier
Collection Jane & Kito de Boer

Les trois artistes représentés sont les membres fondateurs du PAG : F.N. Souza, K.H. Ara et S.H. Raza. Ce dernier décrit ainsi l'esprit qui les animait : « L'art contemporain français et l'expressionnisme allemand nous avaient fait forte impression. Les peintures rajputes et jaïnes semblaient plus essentielles que les précieuses miniatures mogholes et persanes. Nous avons commencé à réaliser que la pertinence en peinture ne résidait pas seulement dans le choix du sujet ou du thème, mais aussi dans un nouvel ordre formel et l'agencement des couleurs. [...] Au même moment, le mouvement revivaliste de l'école du Bengale – malgré ses efforts louables pour insuffler une conscience de notre héritage culturel – semblait produire des œuvres [...] sourdes au rythme et à l'agitation de notre époque. » (Geeti Sen, *Bindu, Space and Time in Raza's Vision*, 2021 (1997), p. 47)



Still Life, 1949

Nature morte

Gouache sur papier
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.132

En 1947, Raza visite avec les membres du Progressive Artists' Group une exposition de reproductions de peintures modernes françaises à la Bombay Art Society, prêtées par le MoMA. Ils découvrent notamment les œuvres cubistes de Braque et de Picasso. Si *Still life* ne manque pas d'évoquer le cubisme, il convient de rappeler que les expérimentations relatives à la géométrisation dans l'art moderne indien engagent aussi un dialogue avec la tradition de la miniature, dont la composition repose sur la simplification formelle et la coexistence de plusieurs espaces dans un même plan. Le concept de « géométrisation », plus inclusif, est aussi plus attentif à la diversité des traditions, des systèmes de représentation et des moments de l'histoire convoqués par les artistes pour repenser l'espace pictural.



Sans titre (Paysage urbain), c. fin années 1940

Aquarelle sur papier
Collection Mukeeta & Pramit Jhaveri



Sans titre (Maisons), c. fin 1940

Aquarelle sur papier
Collection Mukeeta & Pramit Jhaveri

Ensemble 2 / Paysages recomposés

En 1950, Raza quitte Bombay pour Paris en compagnie du peintre Akbar Padamsee. Il s'inscrit à l'École des beaux-arts grâce à une bourse du gouvernement français. Ils sont accueillis à leur arrivée par Ram Kumar, qui suit alors l'enseignement d'André Lhote et Fernand Léger. Les trois amis retrouvent aussi F.N. Souza, alors installé à Londres. Padamsee, Souza et Raza exposent pour la première fois à la galerie Saint-Placide en 1952, puis l'année suivante à la galerie Creuze. Les expérimentations conduites par Raza autour de la figure humaine et dans une ample série d'églises offrent des points de confluence entre les trois artistes. En 1953, Raza visite l'Italie : Ferrare, Ravenne, Padoue, Venise et Rome. Les villages médiévaux de la région de Menton qu'il peint alors s'inspirent de l'espace bidimensionnel de la miniature indienne et des icônes byzantines, des sculptures romanes et des primitifs siennois dont il apprécie la délicate sobriété. La peinture devient une expérience sensible de l'errance, et le paysage le lieu d'inscription d'une identité plurielle.



Sans titre, 1951

Gouache sur papier
Collection Jane & Kito de Boer



Italian Village, 1953 Village italien

Huile sur bois
Collection Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi
N° inv. 152



Carcassonne, 1951

Tempera sur papier

Collection Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi

N° inv. 152



Paysage Provençal I (Cagnes), 1951

Gouache et encre sur carton

Collection Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi

N° inv. 6290



Sans titre, 1952

Gouache sur papier

Piramal Museum of Art, Mumbai

Inv. 2020.1.1



Haut De Cagnes, 1951

Gouache sur papier
The Darashaw collection

À Bombay, attentif aux langages cubistes et expressionnistes, Raza recherchait une traduction formelle de l'intensité de son époque, marquée par le déchaînement de violences communautaires consécutives de la Partition. Durant ses premières années à Paris, il convoque l'espace de la miniature indienne lorsqu'il peint le calme inquiet de villages médiévaux dans le Sud de la France. Lors d'un entretien, Raza déclare : « Quand je suis parti, j'étais tellement imprégné par le style et les concepts indiens que pendant deux ans, à Paris, j'ai travaillé dans le style indien : paysages, maisons, terrains recomposés. » (dans Ashok Vajpeyi, *Passion: Life and Art of Raza*, 2005, p. 56)



Houses with Medieval Church, 1953

Maisons et Église médiévale

Fusain sur papier
Jehangir Nicholson Art Foundation, CSMVS Museum, Mumbai
Inv. 504



Sans titre, 1952

Fusain sur papier
Jehangir Nicholson Art Foundation, CSMVS Museum, Mumbai
Inv. 503

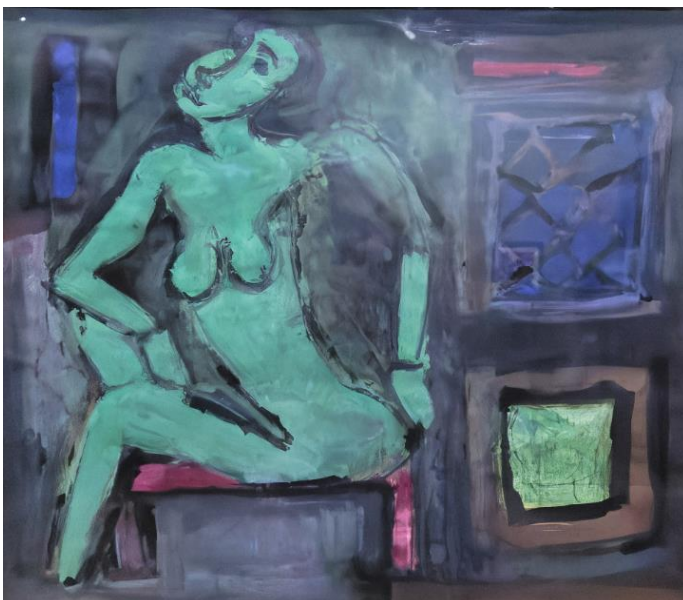


Sans titre, 1953

Gouache sur papier

Jehangir Nicholson Art Foundation, CSMVS Museum, Mumbai

Inv. 506



Nu, 1955

Techniques mixtes sur papier

Collection Minal and Dinesh Vazirani

Au début des années 1950, Raza développe quelques recherches formelles autour de la figure, sujet de prédilection de ses compagnons Souza et Padamsee qui s'intéressent notamment au genre du nu, alors très controversé en Inde. Padamsee comparait ainsi en procès à Bombay pour obscénité en 1954, et le texte du jugement en sa faveur est publié par Mulk Raj Anand dans la revue *MARG*. Souza connaît également la censure en 1949, lors d'une exposition à l'Art Society of India (Bombay), où il prévoit d'exposer deux œuvres « érotiques » inspirées de sculptures classiques indiennes, dont un autoportrait nu aujourd'hui célèbre.



Sans titre, 1955

Acrylique sur papier

Vadehra Art Gallery, New Delhi



Sans titre, 1955

Gouache et crayon sur papier
Collection particulière



Sans titre, 1953

Stylo sur papier journal
Collection Minal and Dinesh Vazirani



Sans titre, 1953

Stylo sur papier journal
Collection Minal and Dinesh Vazirani

Ensemble 3 / Les feux de Paris*

Aux Beaux-Arts de Paris, Raza rencontre l'artiste Janine Mongillat qui deviendra son épouse. Le couple s'entoure de nombreux amis, parmi lesquels Jean Bhowmaway, artiste multiple alors cinéaste à l'Unesco, Jean et Krishna Riboud, couple de collectionneurs, le photographe Henri Cartier-Bresson et l'artiste libanais Shafic Abboud. Raza fréquente assidûment les musées parisiens et regarde attentivement le travail de ses contemporains, notamment Bernard Buffet, Zao Wou-Ki et Nicolas de Staël. L'année 1955 marque un tournant dans sa pratique : il rencontre la galeriste Lara Vincy, qui le représente et œuvre avec détermination à sa reconnaissance. Le passage à la peinture à l'huile, travaillée au couteau, l'engage plus avant dans la déconstruction du paysage et induit un rapprochement avec l'ensemble large et hétéroclite des artistes étrangers vivant à Paris, regroupés par la critique sous le nom d'École de Paris. En 1956, Raza est le premier artiste étranger à remporter le prestigieux Prix de la Critique. Il fréquente des critiques et conservateurs importants tels que Jacques Lassaigne, Pierre Gaudibert et Waldemar-George, et voit s'ouvrir ses premières expositions internationales.

*Louis Aragon, « Les feux de Paris » (*Les poètes*, Paris, Gallimard, 1960)



**Sans titre
(Église dans un paysage), c. 1950**

Huile sur toile
Collection Taimur Hassan



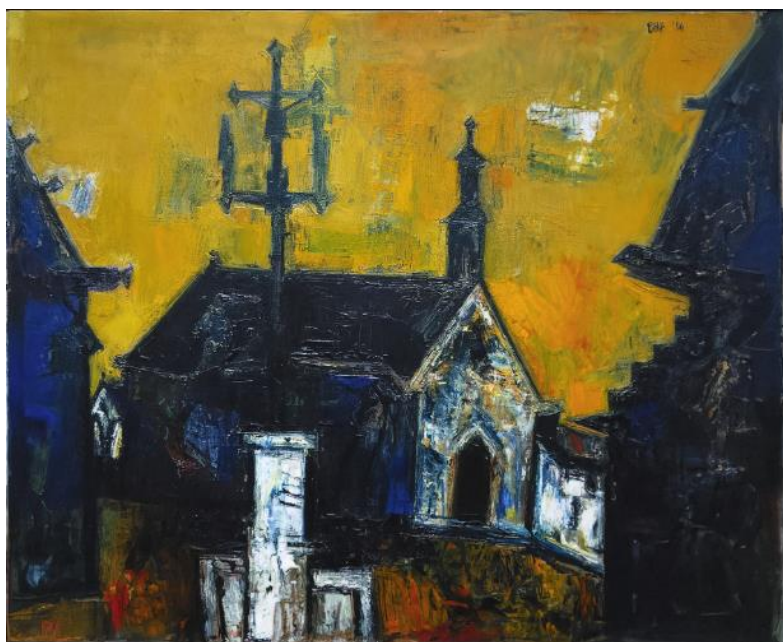
Crucifixion, 1957

Huile sur toile
Collection Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi
N° inv. 119



Church at Meulan, 1956 Église à Meulan

Huile sur bois
The Darashaw collection



Eglise et Calvaire Breton, 1956

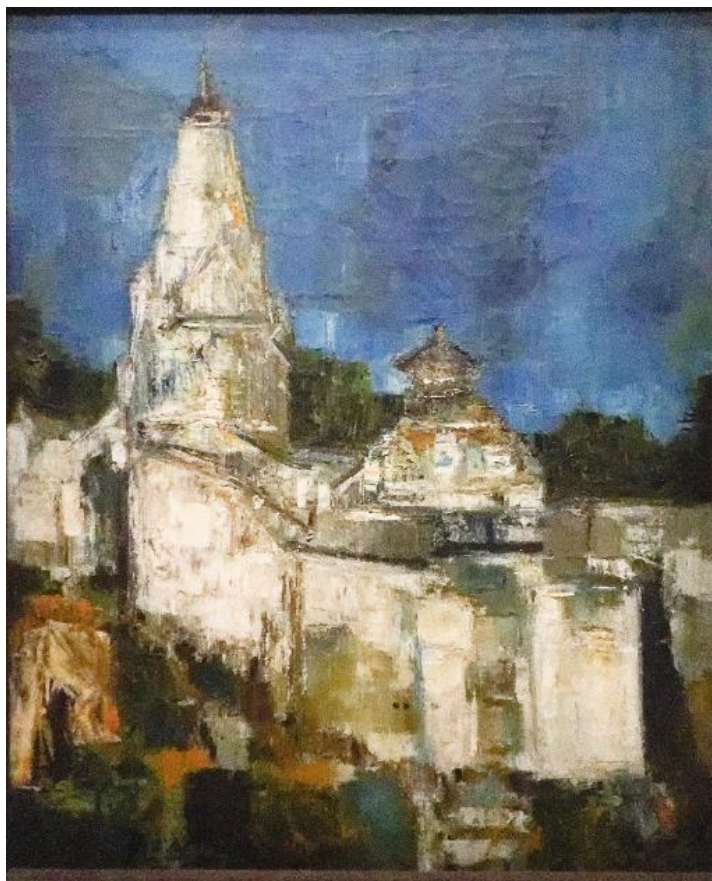
Huile sur toile
Piramel Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.144

Au milieu des années 1950, Raza réalise une série dont la touche expressive et la palette chaude aux couleurs complémentaires vibrantes rappellent les œuvres de Gauguin et Van Gogh, qu'il admirait dans les musées parisiens. Cet ensemble témoigne aussi de ses affinités avec F.N. Souza, qu'il retrouve à son arrivée à Paris. Originaire de Goa, alors colonie portugaise, Souza produit une interprétation torturée et iconoclaste de l'iconographie catholique. Ces architectures évoquent également le style colonial néo-gothique du célèbre quartier artistique et bohème de Bombay, Kala Ghoda, arpenté par Raza et ses amis du PAG et célébré par leur contemporain, le poète Arun Kolatkar (1932-2004).



Rue des Fossés Saint-Jacques, 1957

Huile sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2016.1.573



Temple, 1959

Huile sur toile
Collection Sanjay and Rashmi Yadav

« J'ai le sentiment que l'institution spirituelle singulière que le Mahatma a créée avec le « Parthana Sabha », fondée sur l'interprétation d'écritures pluri-religieuses et le silence méditatif, a inspiré la pratique de Raza. Raza n'était pas seulement un musulman gardant intacte sa foi en l'Islam, mais aussi une personne inspirée par et enracinée dans les concepts métaphysiques de l'hindouisme et parfois du christianisme. »

Ashok Vajpeyi, dans Gopalkrishna Gandhi, *Gandhi in Raza*, 2017, p. 32



Village corse, 1957

Huile sur toile
Musée d'ethnographie, Genève

Inv. ETHAS 049455



Vue de Partinello, 1957

Huile sur toile
Musée d'ethnographie, Genève

Inv. ETHAS 049444



Village sous un ciel bleu, 1959

Huile sur toile
Musée d'ethnographie, Genève

Inv. ETHAS 049454

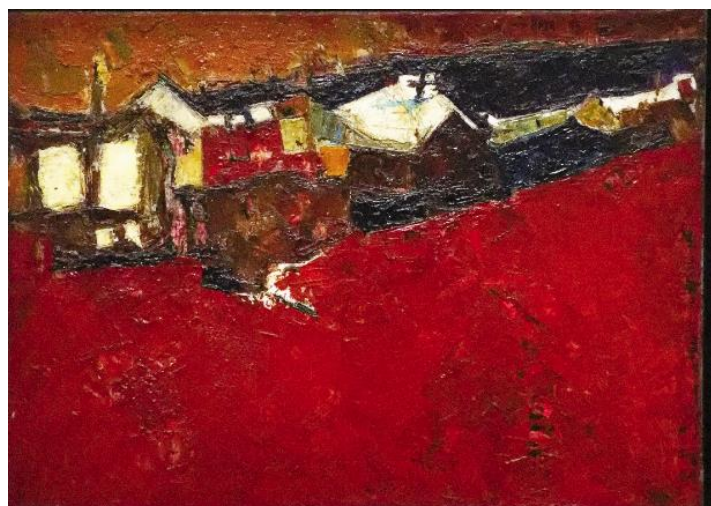


Peinture, 1959

Huile sur bois

Piramal Museum of Art, Mumbai

Inv. 2018.1.590



Sans titre, 1956

Huile sur toile

Piramal Museum of Art, Mumbai

Inv. 2021.1.33



Paysage, 1956

Huile sur toile

Musée de Grenoble

Inv. MG 3106



Sans titre (Le Village), 1957

Huile sur bois

Collection Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi

N° inv. 254



La croix invisible, 1963

Huile sur toile

Fonds d'art contemporain - Paris Collections

Inv. CMP 16105



Lumières, 1961

Huile sur bois

Fonds d'art contemporain-Paris collections

Inv. CMP 15 115



Paysage, 1960

Huile sur toile
Collection particulière



Rouges sur Rouge, 1961

Huile sur bois
Collection Taimur Hassan

Ensemble 4 / Géographies sacrées

À partir de 1959, Raza effectue de fréquents séjours en Inde. Il s'inspire des miniatures rajputes des écoles Mewar, Malwa et Bundi des 16^e et 17^e siècles, qui célèbrent la sensualité de la nature à travers d'intenses gammes chromatiques et une composition abstraite. Il étudie aussi les peintures ragamalas, qui illustrent le raffinement de l'art de cour de cette époque et incarnent un dialogue entre les arts où peinture, musique et poésie restituent l'humeur d'une scène donnée par le cadre mélodique du rāga. En

1962, invité à enseigner à Berkeley, Raza s'imprègne des œuvres des artistes américains de l'expressionnisme abstrait – Sam Francis, Hans Hofmann et Mark Rothko notamment – dont il apprécie la résonance spirituelle et l'amplitude gestuelle. Il visite la Rockefeller Foundation de New York qui accueille à cette époque plusieurs artistes indiens dont Krishen Khanna, V.S. Gaitonde et Tyeb Mehta. Les paysages abstraits qui se déploient librement sur les toiles des années 1960 se chargent d'une valeur sensuelle et émotive. Dans les années 1970, Raza produit une série de toiles majeures intitulées *La Terre*, variations magnétiques et crépusculaires épuisant la thématique de son attachement au sol natal. L'espace pictural, fragmenté en autant d'éclats de miniatures, définit les contours d'un paysage métaphorique « consacré comme une icône, comme une géographie sacrée » (Geeti Sen)



Miniature rajpute [ayant appartenu à S.H. Raza], 18^e-19^e siècle

Gouache sur papier
The Raza Foundation, New Delhi



Sans titre (D'Après une Miniature indienne), 1957

Huile sur bois
Collection particulière

Dans cette peinture, la miniature rajpute constitue à la fois un mode de composition et l'unique sujet de représentation. L'artiste indien Paritosh Sen (1918-2008), séjournant à Paris en 1949, décrit une redécouverte similaire des valeurs plastiques de la miniature indienne : « La sensibilité moderne concerne principalement les valeurs plastiques de la ligne, de la forme et de la couleur. Soudain, j'ai réalisé que tout cela était déjà là, présent dans la peinture indienne ! La bi-dimensionnalité des objets, sur un seul plan, les divisions spatiales de la couleur et l'agencement arbitraire des couleurs. J'ai commencé à regarder l'art de mon propre pays avec un œil neuf. » (Entretien avec Geeti Sen, Calcutta, 1966)



Jour de liesse, 1963

Huile sur toile
Collection Vincy/galerie Lara Vincy, Paris



Sawan, 1961

(Cinquième mois du calendrier hindou qui désigne la période des moussons, de juillet à août)

Aquarelle sur papier
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2016.1.589



Udho, Heart is Not Ten or Twenty, 1964

Udho, il n'y a qu'une seule âme,
pas dix ou vingt

Huile sur toile

Peabody Essex Museum, Gift of the Chester and Davida Herwitz Collection, 2003

Inv. E301185



Fenêtre à meneaux, 1963

Huile sur toile

Collection Jane & Kito de Boer



La Nuit, 1972

Acrylique sur toile

Collection M. Lal Dalamal (Émirats arabes unis)

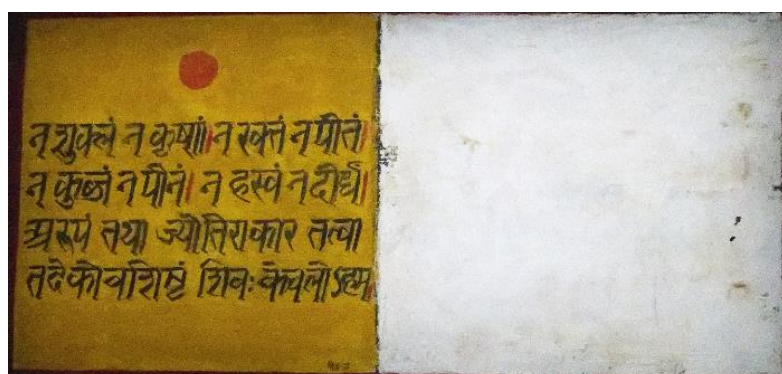


Gods dwell where woman is adored, 1967

Les dieux demeurent là où la femme est adorée

Acrylique sur toile

Collection Vincy/galerie Lara Vincy, Paris



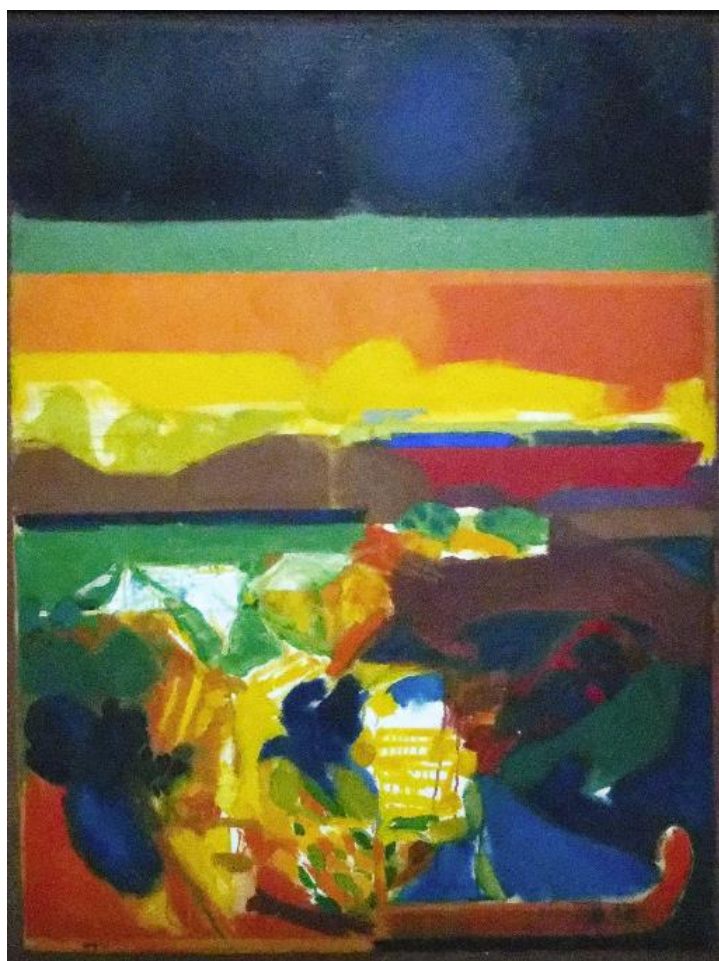
« Il n'est pas blanc. Il n'est pas noir.
Il n'est pas rouge. Il n'est pas jaune.
Il n'est ni grand ni petit. Il est
semblable à la lumière. Son essence
c'est Siva qui est en vous »,
(Traduction de R. Barotte), 1967

Huile sur toile
Collection Vincyl/galerie Lara Vincyl, Paris



L'inconnu, 1971

Acrylique sur toile
The Darashaw collection



Punjab, 1969

Acrylique sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.45



Paysage, 1970

Acrylique sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.572



Bengla Desh, 1971

Acrylique sur bois
Collection Ashish and Reshma Jain

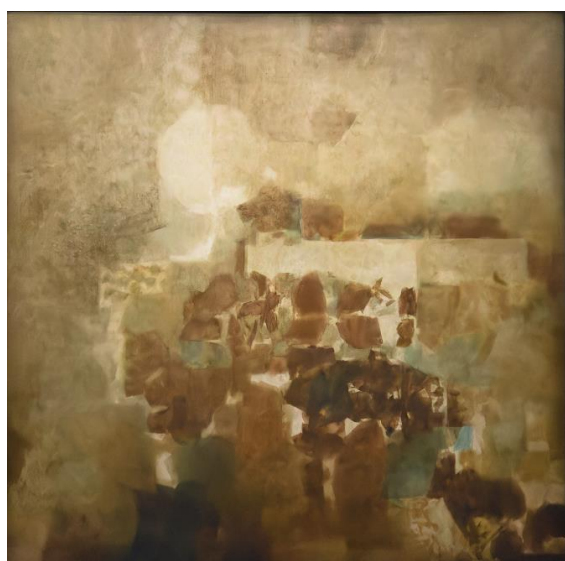
D'une composition radicale, cette œuvre au titre scindé en son milieu évoque de manière explicite la guerre de libération du Bangladesh (1971). Après la Partition, le Pakistan est divisé en deux parties – occidentale et orientale – séparées par près de 1500 km de territoire indien. Les rebelles bengalis ayant revendiqué l'indépendance du Pakistan oriental, la répression du gouvernement central pakistanais conduit à une guerre civile sanglante qui voit intervenir les forces armées indiennes. Tout comme Tyeb Mehta, qui réalise à cette époque une série de compositions diagonales, Raza tente d'inscrire la violence des événements dans son œuvre.



Grey Landscape, 1968

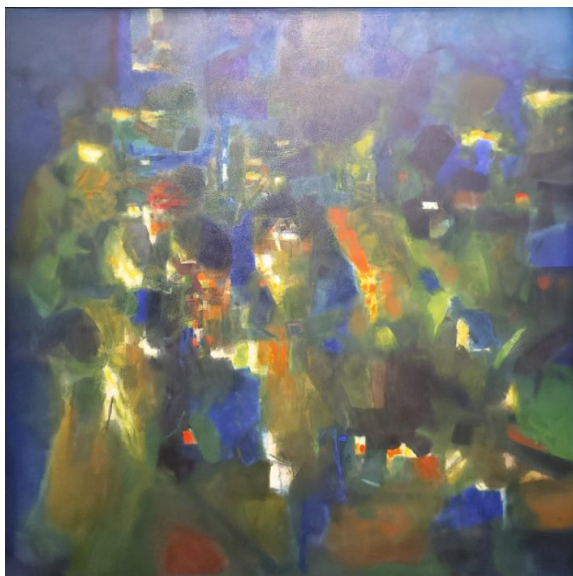
Paysage gris

Acrylique sur toile
Jehangir Nicholson Art Foundation, CSMVS Museum, Mumbai
Inv. 507



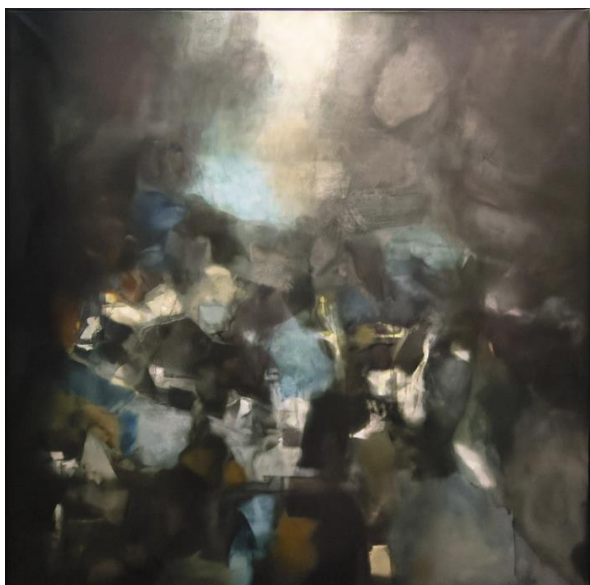
Sikri, 1968

Huile sur toile
Collection of Galerie Mirchandani + Steinruecke, Mumbai



Nuit sur la ville, 1964

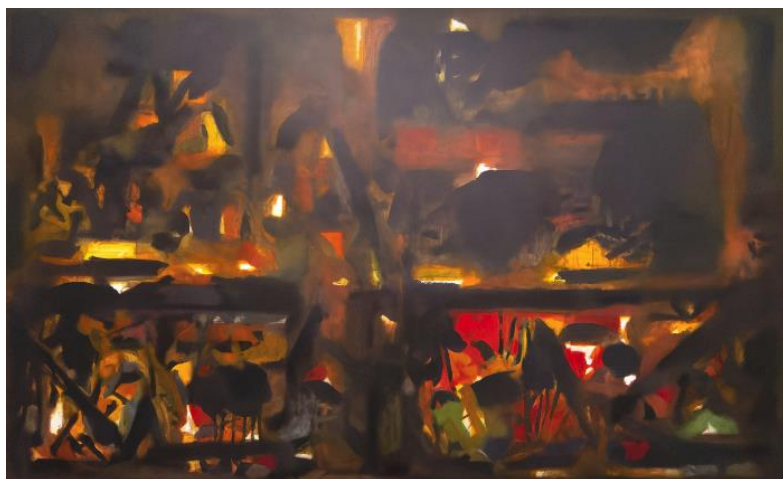
Huile sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai



La Pluie, 1964

Huile sur toile
Collection Jane & Kito de Boer

Après son séjour aux États-Unis, Raza travaille une matière picturale tout en transparence. La palette se concentre sur les éléments naturels composant l'atmosphère : terre, pluie, nuages amoncelés, percées de lumière à travers les feuillages. Ce n'est plus la structure des miniatures rajputes, mais l'esprit des *ragamalas* que Raza appelle : « Les *ragamalas* associent la musique à la poésie et la poésie à la peinture. D'après les principes du *rāga*, la mélodie, l'humeur d'un moment de la journée ou d'une saison est incarnée dans une peinture, personnifiée par la figure masculine ou féminine, leurs rencontres, leurs séparations, un climat des choses reflété dans la nature – les arbres et les oiseaux et les étangs de lotus et les ciels. Le *rāga* colore l'esprit d'une certaine humeur. Le *rāga*, c'est l'extase ! » (S.H. Raza dans Geeti Sen, *Bindu, Space and Time in Raza's Vision*, 2021 (1997), p. 193)



Zamin, 1971

La Terre

Acrylique sur toile
Jehangir Nicholson Art Foundation, CSMVS Museum, Mumbai
no. 589

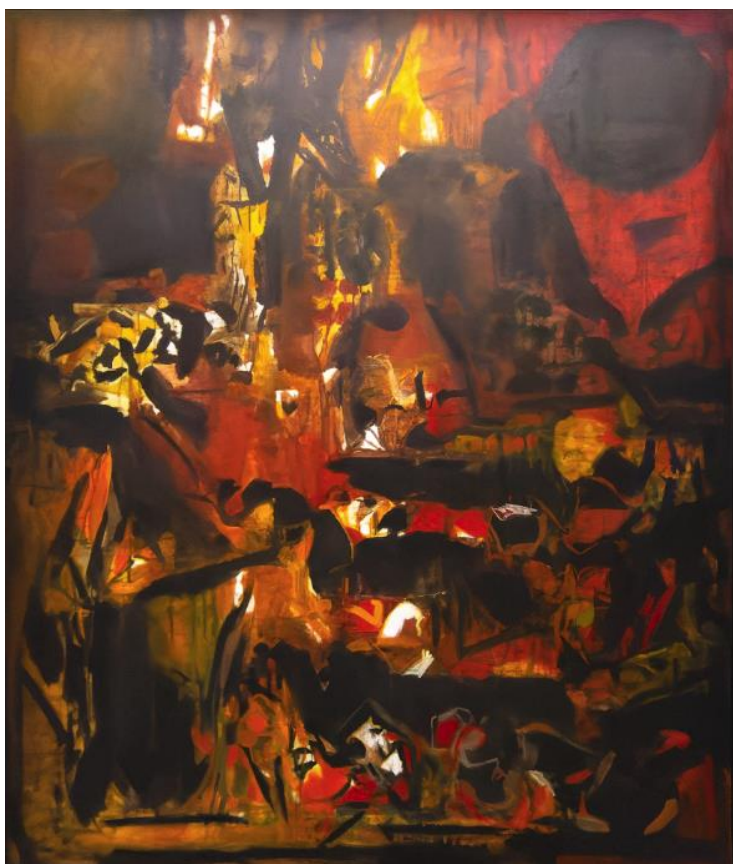
La nuit, cette « part difficile aux cœurs solitaires » chantée par Rainer Maria Rilke, poète de prédilection de Raza, devient une thématique importante de son œuvre dans les années 1970. *Zamin*, « la terre » en urdu, est aussi le titre d'une célèbre peinture historique de M.F. Husain réalisée en 1955. Raza évoque l'ancrage affectif et poétique de l'instant nocturne : « Le plus tenace souvenir de mon enfance est la peur et la fascination de la forêt indienne. [...] Les nuits dans la forêt étaient hallucinantes, parfois seules les danses des tribus Gond humanisaient l'ambiance. Le jour apportait un sentiment de sécurité et de bien-être. Sous le soleil radieux, le village était une féerie de couleurs les jours de marché. Et puis revenait la nuit. Je trouve même aujourd'hui que ces deux aspects de la vie me tiennent et font partie intégrante de ma peinture. » (Entretien avec Jacques Lussaigne, *Climat*, n° 75, 1967)



Rivage, 1966

Huile sur toile

Collection Ranjana Steinruecke, Mumbai



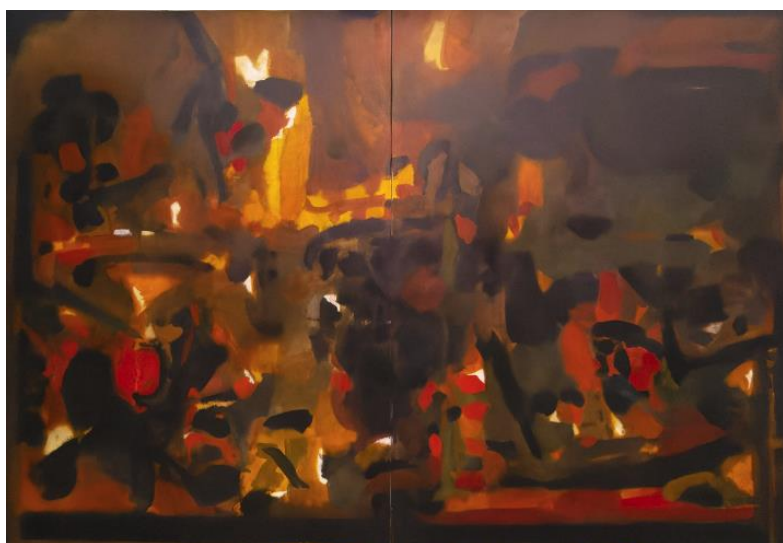
La terre, 1971

Huile sur toile

Prêt du Centre national des arts plastiques

Dépôt au Musée des Beaux-arts de Menton depuis 2006

Inv. FNAC 31317



La Terre, 1970

Acrylique sur toile
Collection particulière



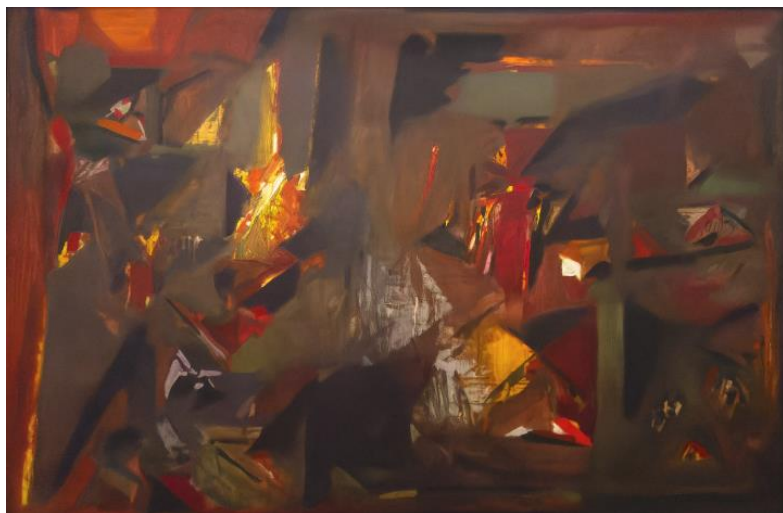
La Terre, 1979

Huile sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.572



Paysage, 1980

Acrylique sur toile
Prêt du Centre national des arts plastiques
Inv. FNAC 33507



Maa, 1981

Mère

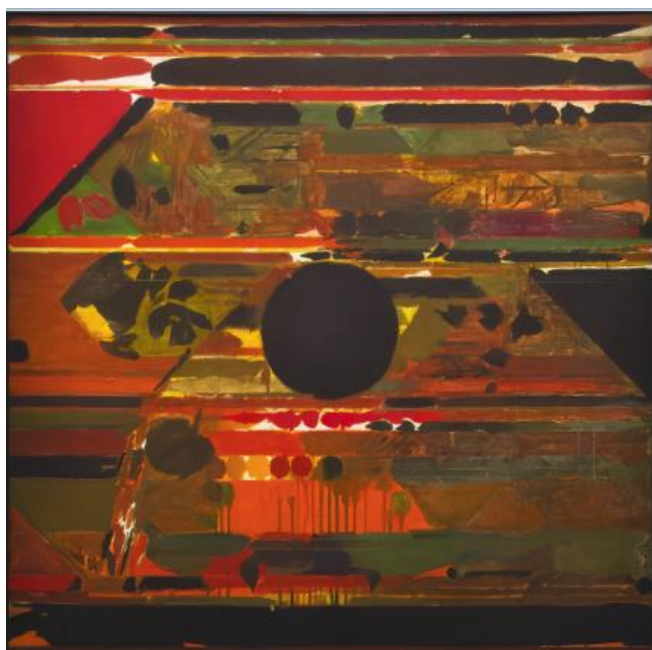
Huile sur toile
Collection particulière

Réalisée en 1981, *Maa* est présentée la même année à la Triennale de New Delhi sur invitation de Richard Bartholomew (1926-1985), critique majeur de la période post-indépendance. Son titre est issu du poème en hindi d'Ashok Vajpeyi *Maa Laut Kar Jab Aaunga* [Mère, quand je reviendrai, qu'apporterai-je ?]. Il est inscrit en devanagari au bas de la toile, conçue par Raza comme « une lettre à [s]a mère patrie ». Fervent lecteur de poésie en français, anglais, hindi et urdu, Raza fréquente depuis son plus jeune âge les poètes urdus Mir Taqi Mir et Mirza Ghalib (18^e siècle) et Mohamed Iqbal (19^e siècle). Mahadevi Verma, Sumitranandan Pant, Subhadra Kumari Chauhan figurent également parmi ses poètes contemporains de prédilection en langue hindi.



Sans titre, 1982

Acrylique sur toile
The Darashaw collection



Rajasthan, 1983

Acrylique sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.136

« Dans les peintures intitulées *Rajasthan*, [...] c'est la couleur et la structure qui comptent le plus. J'ai incorporé des vers poétiques en hindi, à la manière des peintres traditionnels de miniatures pahari et rajpoutes. Je ne voulais pas dépeindre Krishna et les gopis, ni la vie du 16^e ou du 17^e siècle en Inde ou en France. Je voulais suggérer un climat intérieur, la somme totale d'une expérience vécue capable de suggérer, une fois rendue sur la toile, ce qui compte fondamentalement dans la vie. »

S.H. Raza dans Annie Montaut (dir.), *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud*, 2004, p. 335-356

"In the paintings entitled *Rajasthan*, [...] it is colour and structure



Ensemble 5 / Formes signifiantes

À partir des années 1980, Raza oriente sa pratique vers une abstraction géométrique symbolique et radicale. Il délaisse les compositions guidées par le contraste de valeurs opposées au profit de formes élémentaires issues de la méditation. Le noir, « couleur mère » dans la pensée indienne, acquiert une profondeur et une densité qui s'épanouissent dans le recours au motif du bindu, « graine », « point », « goutte » en sanskrit. Ankuran, Germination, Bindu, Bija, Surya célèbrent ainsi le renouvellement perpétuel de la nature et une conception cyclique du temps. Ayant toujours refusé d'assimiler cette période au courant néo-tantrique en vogue à l'époque du Flower Power, Raza s'inscrit dans une tradition abstraite indienne fondée sur la représentation géométrique des symboles, tel le yantra, support visuel de méditation des religions hindoue, bouddhiste et taoïste. Cette portée spirituelle du motif géométrique s'associe à la recherche d'un ordre plastique rigoureux. Pour Raza, le bindu est une « forme signifiante », telle que définie par le critique britannique Clive Bell.



Black Sun, 1968

Soleil noir

Huile sur toile
Collection Jeroo Mango



Saurashtra, 1983

Acrylique sur toile
Collection Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi
N° inv 7079

À partir des années 1960, Raza donne à certaines de ses œuvres le nom de régions et d'États indiens. *Saurashtra* désigne ainsi une région péninsulaire de l'actuel État du Gujarat, à l'ouest de l'Inde. Plusieurs œuvres sont aussi intitulées *Rajasthan*. Selon l'historienne de l'art Geeti Sen, « *Rajasthan* devient une métaphore des couleurs de l'Inde : des verts vibrants, du vermillon et des ocres, mais aussi des noirs. *Rajasthan* est la cartographie d'un espace métaphorique de l'esprit, encadré d'une large bordure d'un vermillon puissant – comme dans les peintures rajputes des 16^e et 17^e siècles. L'image devient ainsi consacrée, comme une icône, comme une géographie sacrée. » (Geeti Sen, *Bindu, Space and Time in Raza's Vision*, 2021 (1997), p. 128)



La Terre rouge, 1969

Huile sur toile
Collection Jane & Kito de Boer



Bindu – Genèse, 1988

Acrylique sur toile
The Darashaw collection



Bindu, 1981

Acrylique et crayon graphite sur papier
Musée de Grenoble
Inv. MG 4002

L'historienne de l'art Geeti Sen définit ainsi la fonction symbolique des couleurs dans les œuvres que Raza réalise dans les années 1980 : « Tout comme il existe une logique de la forme picturale, il existe une logique de la couleur. Selon Raza, les *pancha tattvas* ou cinq éléments peuvent être appréhendés en utilisant les couleurs primaires rouge, bleu et jaune, ainsi que le blanc et le noir. Très tôt, Raza atteint ce symbolisme de couleurs dans ses œuvres, où les quatre coins entre le cercle et le carré sont représentés par ces couleurs, représentant ainsi les éléments de la terre, de l'eau, d feu et du vent : *kshiti, apa, agni, marut*. » (Geeti Sen, *Bindu, Space and Time in Raza's Vision*, 2021 (1997), p. 180)



Bindu, 1986

Acrylique sur toile
Dépôt du Centre national des arts plastiques au Musée national d'art moderne -
Centre de création industrielle depuis 2013
Inv. FNAC 35452



Bindu, 1984

Acrylique sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.41

Dans une conférence donnée lors de la manifestation « Visual Arts East-West Encounter » organisée à Bombay en 1985, Raza déclare : « Mon travail actuel est le fruit de deux recherches parallèles. Premièrement, il vise l'ordre plastique pur, l'ordre formel. Deuxièmement, il concerne le thème de la nature. Les deux ont convergé en un seul point et sont devenus inséparables. Le point, le *bindu*, symbolise en quelque sorte la puissance séminale de toute vie. C'est aussi une forme visible qui contient toutes les composantes plastiques essentielles, ligne, tonalité, couleur, geste et espace. » (Geeti Sen, *Bindu, Space and Time in Raza's Vision*, 2021 (1997), p. 175)



Nagas, 1998

(« Serpents » en sanskrit, génies des eaux et gardiens des forces et trésors souterrains, symboles d'énergie spirituelle (*kundalini*))

Acrylique sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.142



Bindu, 1986

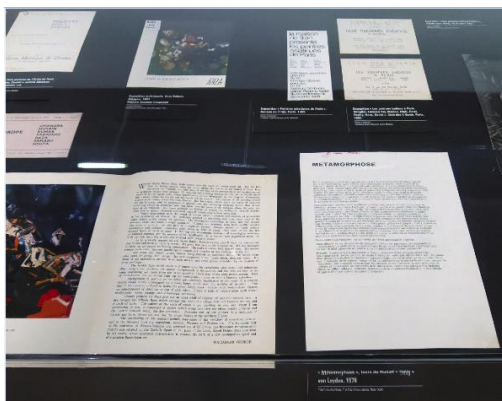
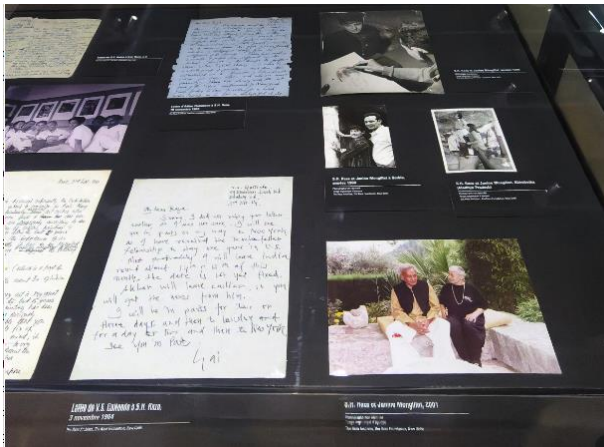
Acrylique sur toile
Private Collection, care of Grosvenor Gallery

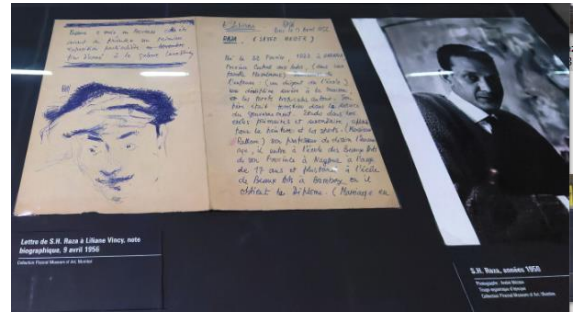


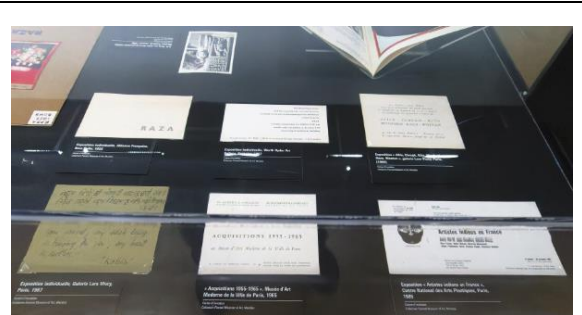
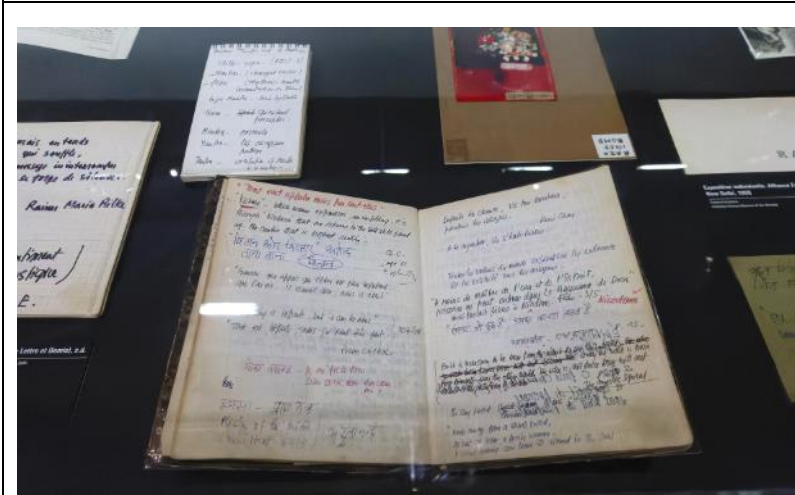
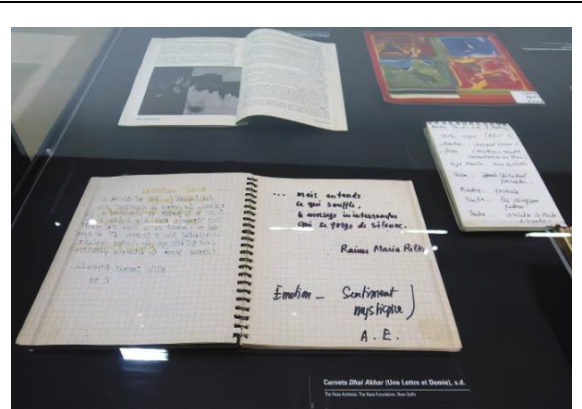
Surya-Namaskar, 1993 Salutation au Soleil

Acrylique sur toile
Piramal Museum of Art, Mumbai
Inv. 2018.1.143

Photos, livres, lettres, articles présentés sous verre







LE MANDALA DANS L'ŒUVRE DE RAZA



En écho à l'exposition « S.H.Raza » du Centre Pompidou explore l'influence des mandala tibétains sur l'œuvre de l'artiste indien Sayed Haider Raza (1922 – 2016), figure majeure de l'art moderne. Six peintures de Raza seront installées en regard des mandala issus des collections du musée Guimet, mettant ainsi en évidence les principes symboliques comparables que l'on peut retrouver dans les œuvres de l'artiste.

Formé à la J. J. School of Arts de Bombay, il arrive à Paris en 1950 pour étudier à l'École des Beaux-Arts. Premier artiste étranger à obtenir le Prix de la critique en 1956, il vit 60 ans en France et instaure dans son art un dialogue fécond et ininterrompu entre ses deux cultures. Marqué par l'Indépendance et la Partition de l'Inde, il participe à la fondation du Progressive Artists' Group dans un contexte politique de fracture. Influencé par l'Ecole de Paris dans les paysages produits à partir des années 1950, son œuvre est aussi nourrie des couleurs pures et vibrantes de son enfance, des raga – cadres mélodiques de la musique classique indienne – et de la poésie sanskrite, hindoue et ourdoue. Dans les années 1980, en une évolution singulière et radicale, la peinture de Raza tend à la simplification des formes. La géométrisation devient essentielle pour l'artiste ; une orchestration définitive qu'il déploiera jusqu'à la fin de sa vie. Les compositions intitulées « bindu », en sanskrit « point », « goutte », « graine », renvoient à la conception cyclique du temps, au renouvellement perpétuel de la nature.

Pour Raza, « le bindu, symbolise la puissance séminale de toute vie. C'est aussi une forme visible qui contient toutes les composantes plastiques essentielles, ligne, tonalité, couleur, geste et espace. » Depuis le bindu, point central noir, dense et profond – « couleur mère » de la pensée indienne –, irradient des formes géométriques colorées : cercles, triangles, carrés, rectangles. Tout comme les mandalas tibétains sont le support visuel de la méditation bouddhique et basés sur la représentation géométrique de symboles, les

œuvres de Sayed Haider Raza apparaissent tels des yantra yogiques dévoilant l'expansion de la Création, du centre vers la périphérie.

TIBET
**LES MANDALA
DU BOUDDHISME
TANTRIQUE**
Le terme sanskrit *mandala* signifie «disque», «cercle», et par extension «territoire». Dans le bouddhisme tantrique, il désigne le domaine particulier d'un bouddha ou d'une divinité.
Ce courant religieux de nature ésotérique, que l'on connaît aussi sous le nom de *vajrayana* («véhicule de diamant»), se fonde sur un rapport initiatique d'enseignant à disciple dans la voie de la compréhension de la doctrine.
Théoriquement déployées dans les trois dimensions de l'espace, les mandala sont la projection peinte du domaine particulier d'une divinité sous la forme de diagrammes géométriques centrés et orientés selon les points cardinaux.

Guidé dans sa démarche par un maître spirituel, le pratiquant, qu'il soit novice ou moine déjà expérimenté, franchit progressivement les différentes enceintes du mandala avant de se visualiser lui-même sous l'aspect de la divinité centrale et ainsi épurer sa perception du monde des phénomènes en vue d'atteindre le pur «Esprit d'Éveil» (*bodhicitta*).

Dans un cheminement allant de l'extérieur vers l'intérieur, on pénètre dans le mandala par l'Est, au bas de la peinture. L'adepte poursuit son parcours dans le sens des aiguilles d'une montre au sein des enceintes concentriques correspondant chacune à un niveau de spiritualité toujours plus élevé. Peuplées de nombreux personnages (aspects secondaires de la divinité principale, membres de son entourage, déités protectrices et gardiennes), ces enceintes conduisent au cœur de la composition où se tient, au cœur d'un lotus épanoui, la divinité souveraine du mandala.



1
Sayed Haider Raza (1922-2016)
Bindu

1992

Acrylique sur toile

Depuis le *bindu*, point central noir, dense et profond – «couleur mère» de la pensée indienne –, irradient des formes géométriques colorées : cercles, triangles, carrés, rectangles. Le titre de cette œuvre célèbre l'essence de l'existence, l'idée d'un langage universel, le retour aux origines de la nature et de la spiritualité. Tout comme les *mandala* tibétains sont le support visuel de la méditation bouddhique et basés sur la représentation géométrique de symboles, les œuvres de Sayed Haider Raza apparaissent tels des yantra yogiques – diagrammes géométriques supports de méditation dans l'hindouisme – dévoilant l'expansion de la Création, du centre vers la périphérie.

Collection Sujata Bajaj



2
Sayed Haider Raza (1922-2016)
Carré noir

1994

Acrylique sur toile

Collection Sujata Bajaj

3
Sayed Haider Raza (1922-2016)
Prakriti

2004

Acrylique sur toile

Collection Sujata Bajaj

4
Sayed Haider Raza (1922-2016)
Bindu

1996

Acrylique sur toile

Collection Sujata Bajaj



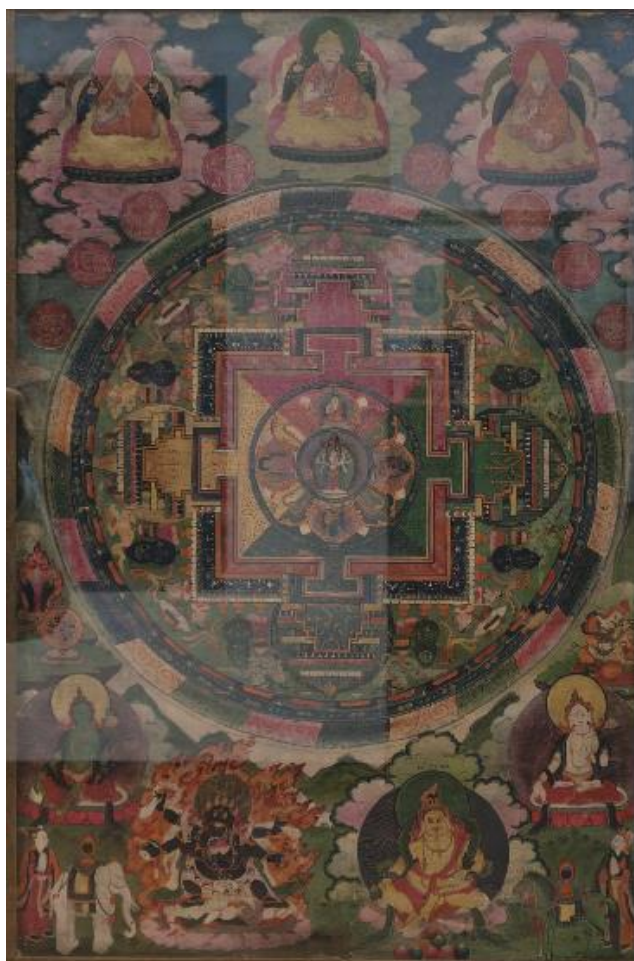
Sayed Haider Raza (1922-2016)

Peace

2006

Acrylique sur toile

Collection Sujata Bajaj



MONDE HIMALAYEN

Mandala d'Avalokiteshvara

Chine

18^e siècle

Détrempe sur toile

Déité tout particulièrement associée à la compassion, Avalokiteshvara appartient au groupe des *bodhisattva*, ces êtres parvenus au seuil de l'Éveil mais qui retardent ce moment pour venir en aide aux fidèles. Figuré ici sous son aspect à onze faces (*ekadashamukha*), Avalokiteshvara incarne la nature universelle de la compassion : ses onze faces, en effet, correspondent aux régions de l'espace de la cosmographie bouddhique : centre, zénith, nadir, directions cardinales et inter-cardinales.

Don Laura Dreyfus-Barney, 1956, MA 1821



MONDE HIMALAYEN

Mandala d'Akshobhya

Tibet

19^e siècle

Détrempe sur toile

Akshobhya, le *jina* de l'Est, apparaît ici au centre du *mandala* dont il est le titulaire; de couleur bleue, comme le champ sur lequel il se détache, il prend la place théorique de Vairocana, le *jina* du centre. La quadripartition des enceintes selon les lignes diagonales introduit les couleurs associées aux quatre autres *jina*: blanc pour Vairocana – qui occupe donc ici la place théorique d'Akshobhya, à l'Est (cette direction correspondant toujours au bas de la composition), puis, dans le sens des aiguilles d'une montre, jaune pour Ratnasambhava, au Sud, rouge pour Amitabha, à l'Ouest, et enfin vert pour Amoghasiddhi, au Nord.

Don Jacques Bacot, 1912, MG 16549



détail



MONDE HIMALAYEN

Mandala de Sarvavid Vairochana

Tibet

18^e siècle

Détrempe sur toile

Cinq bouddha transcendants, désignés sous le nom de *jina* « vainqueurs », siègent au plus haut du panthéon du bouddhisme tantrique. L'iconographie religieuse en fait les chefs de file de cinq familles ou lignées, associées aux quatre directions cardinales et au centre. À chacun des *jina* correspondent un geste canonique (*mudra*), une parèdre ou « sagesse » (*prajña*), une couleur, un animal véhicule, une qualité qu'ils exaltent, une passion qu'ils aident à subjuguer. Dans ce contexte, le *jina* Vairochana – ici représenté sous son aspect suprême de Sarvavid « l'Omniscient » –, siège au centre. Il est de couleur blanche, comme le champ sur lequel il se détache, et doté de quatre faces.

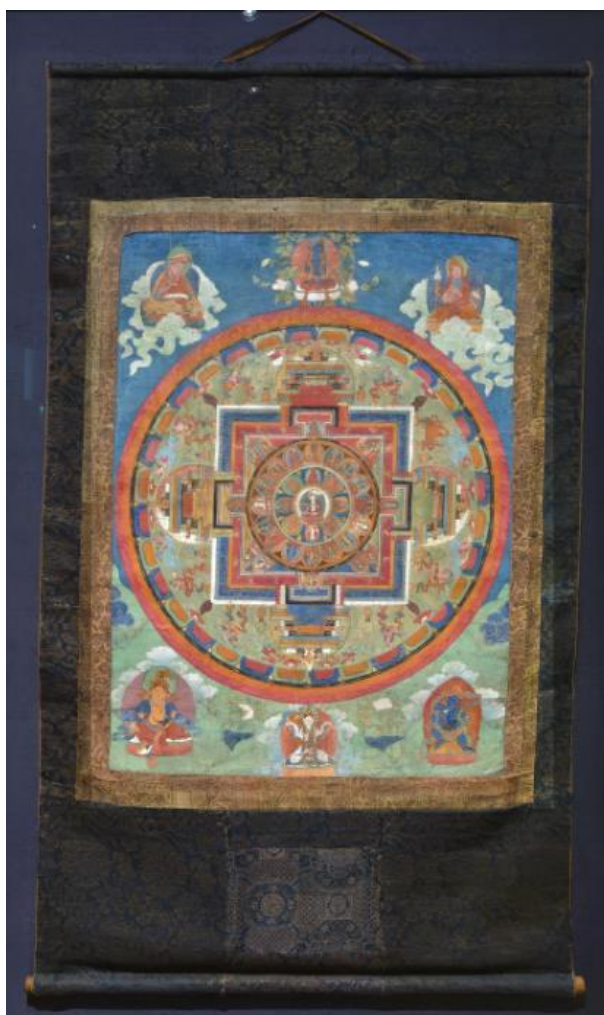
Don Sir Humphrey Clarke, 1966, MA 2929



détail



détail



MONDE HIMALAYEN

Mandala de Sitatapatra

Tibet

19^e siècle

Détrempe sur toile

Sitatapatra « Celle qui possède un parasol blanc », est parfois donnée pour un aspect de Tara, contrepartie féminine d'Avalokiteshvara. Assise jambes croisées dans la position dite du diamant (*vajraparyankasana*) ou du lotus (*padmasana*), la déesse fait de la main droite le geste qui rassure (*abhayamudra*) et tient dans sa main gauche le manche du parasol qui la caractérise.

Don Jacques Bacot, 1912, MG 21232



Détail



MONDE HIMALAYEN

Mandala de Hevajra Bouddhakapala

Tibet

Dernier quart du 14^e siècle

Détrempe sur toile

Le dieu tutélaire Hevajra apparaît ici sous son aspect Bouddhakapala « Calotte crânienne du Bouddha ». De carnation bleue et doté de quatre bras, il danse sur un cadavre en brandissant ses attributs : le couperet, la coupe crânienne, le tambourin et le sceptre magique. Le peintre a ici restitué de manière très détaillée les caractéristiques effrayantes sur lesquelles insistent les textes décrivant Bouddhakapala : expression farouche, yeux exorbités, vêtement en peau de tigre, parure d'ossements, guirlande de têtes fraîchement coupées, etc. Caractéristique des *mandala* consacrés à des divinités courroucées, l'un des cercles de protection extérieurs est occupé par les huit charniers symbolisant l'impermanence des phénomènes et la vanité des attachements.

Achat, 2012, MA 12487



Détail



détail



Détail

MONDE HIMALAYEN

Mandala de Kalachakra

Tibet

18^e siècle

Détrempe sur toile

Ce mandala du dieu tutélaire Kalachakra « la Roue du Temps » appartient à la catégorie des mandala de symboles (*chitta-mandala* « mandala de la Pensée »), l'une des trois classes de mandala, aux côtés des mandala de personnages (*kaya-mandala* « mandala du Corps ») et des mandala de syllabes (*van-mandala* « mandala de la Parole »).

À l'exclusion des déités gardiennes de portes et des quatre-vingt-huit divinités déployées dans l'un des cercles de protection extérieurs, les autres personnages du mandala sont figurés par des symboles ou les attributs qui leur sont propres.

Don Jacques Bacot, 1912, MG 16548



détail

MONDE HIMALAYEN

Mandala de Kalachakra

Tibet

16^e siècle

Détrempe sur toile

Le dieu tutélaire Kalachakra « la Roue du Temps » est la figure centrale d'un courant philosophique complexe, développé en Inde au 10^e siècle et parvenu au Tibet au 11^e siècle. Le texte sur lequel se fondent les rituels consacrés à Kalachakra permet au pratiquant de visualiser la déité, de s'identifier à elle, pour finalement se dissoudre dans la vacuité et concevoir la nature fondamentale de l'esprit comme vide et lumineuse.

Au centre du *mandala*, censé contenir sept cent vingt-deux divinités, Kalachakra, multicolore et possédant quatre faces et vingt-quatre bras, danse en union intime avec sa contrepartie féminine, Vishvamata « la Mère du Tout diversifié » (c'est-à-dire l'univers).

Achat, 1977, MA 3814



MONDE HIMALAYEN

Mandala de Chakrasamvara

Tibet

18^e siècle

Détrempe sur toile

Le dieu tutélaire Chakrasamvara « Roue de la félicité suprême » est ici figuré sous son aspect à quatre faces et douze bras, enlaçant sa parèdre, la déesse Vajravarahi. Le couple piétine le dieu hindou Bhairava et son épouse Kalaratri. Dans ses mains antérieures, croisées dans le dos de la déesse, Chakrasamvara tient le *vajra* « foudre-diamant » (*rdo-rje* en tibétain), symbole masculin de la Compassion, et la *ghanta* « clochette » (*dril-bu* en tibétain), symbole féminin de la Sagesse. Autour du *mandala*, les trois cercles de protection, traditionnellement ornés de pétales de lotus, de *vajra* et de flammes, se complètent d'un quatrième cercle où sont représentés les huit charniers, lieux de méditation recommandés pour sublimer les désirs charnels.

Ancien fonds, MA 2683



Détail



détail

Ce prêt exceptionnel d'une peinture de la collection Solomon permet d'évoquer une iconographie rare, mais très importante, dans l'imagerie tibétaine.

MONDE HIMALAYEN

Mandala de Guhyasamaja

Tibet

Seconde moitié du 13^e siècle

Détrempe sur coton

Ce *mandala* est consacré au dieu tutélaire Guhyasamaja « Union secrète », un aspect du *jina* de l'Est, Akshobhya.

Guhyasamaja – également désigné sous le nom d'Akshobhavajra – est figuré en union intime avec sa parèdre au centre de la composition. Doté de trois faces et six bras, il tient en main ses attributs personnels, le foudre (*vajra*) et la clochette (*ghanta*), ainsi que les attributs spécifiques des quatre autres *jina* avec lesquels il trône au sommet du panthéon et qui, ici, l'entourent.

Cette œuvre d'une exceptionnelle virtuosité technique et d'une qualité esthétique inégalée appartient à une série de peintures réalisées au Tibet – ou pour un commanditaire tibétain – par un peintre népalais. De récentes études permettent d'en fixer la date dans la seconde moitié du 13^e siècle.

Collection Solomon



détail

MONDE HIMALAYEN

Mandala de Vajravarahi

Tibet

19^e siècle

Détrempe sur toile

Vajravarahi, « la Laie adamantine » (ou Vajrayogini « la yogini de diamant »), appartient à la classe des *dakini* de sagesse (« Celles qui voyagent dans l'espace »), divinités féminines d'importance majeure dans le bouddhisme tantrique. Figurées seules ou en union intime avec de grands dieux tutélaires, ces déesses à l'apparence farouche, voire repoussante, sont avant tout protectrices et aident à accéder à l'Éveil.

Au centre d'un lotus épanoui dont quatre pétales sont occupés par d'autres *dakini*, Vajravarahi danse sur un cadavre représentant les passions qu'elle anéantit. Caractéristiques des *mandala* consacrés spécifiquement aux *dakini*, les deux triangles équilatéraux occupant le centre du *mandala* symbolisent les principes complémentaires féminins (pointe vers le bas) et masculins (pointe vers le haut), indispensables pour parvenir à la réalisation du *nirvana*.

Achet. 1954 MA 1633



Détail

MONDE HIMALAYEN

Mandala de Vaishravana

Tibet

19^e siècle

Détrempe sur toile

Dans la cosmographie bouddhique, quatre déités d'allure guerrière se tiennent à la base du mont Meru, l'axe du monde. Leur chef, Vaishravana – forme farouche du dieu des richesses Jambhala – est le gardien du Nord. Il appartient à la catégorie des « protecteurs du *Dharma* », divinités masculines ou féminines d'apparence terrifiante, vouées à la défense des enseignements et chargées de faire disparaître les obstacles perturbateurs sur le chemin de l'Éveil.

Représenté dans l'enceinte centrale du *mandala* avec ses attributs distinctifs, une bannière de victoire et une mangouste crachant des bijoux, Vaishravana est entouré par les « huit maîtres des chevaux » qui dirigent ses armées.

Don Jacques Bacot, 1912, MG 21236



détail

MONDE HIMALAYEN

Van-mandala

Chine

18^e siècle

Détrempe sur toile

Les *van-mandala* (« mandala de la Parole ») évoquent les déités par des syllabes-germes censées leur donner naissance et permettre leur visualisation. Huit syllabes apparaissent ici sur les pétales du lotus central, dont le cœur comporte la syllabe *hum* – laquelle conclut souvent les formules d’invocation aux divinités que sont les *mantra*, comme dans *om mani padme hum* « Toi, le Joyau dans le Lotus », adressé au bodhisattva Avalokiteshvara. En partant du pétale du bas et en progressant dans le sens des aiguilles d’une montre, on lit : *gam, sham, tsam, tsam, bam, ttam, gham, sam*. Il n’est guère possible de préciser à quelles divinités renvoient ici ces syllabes.

Achat 1968 MA 2034



MONDE HIMALAYEN

Mandala du Livre

Tibet ou Chine

18^e-19^e siècle

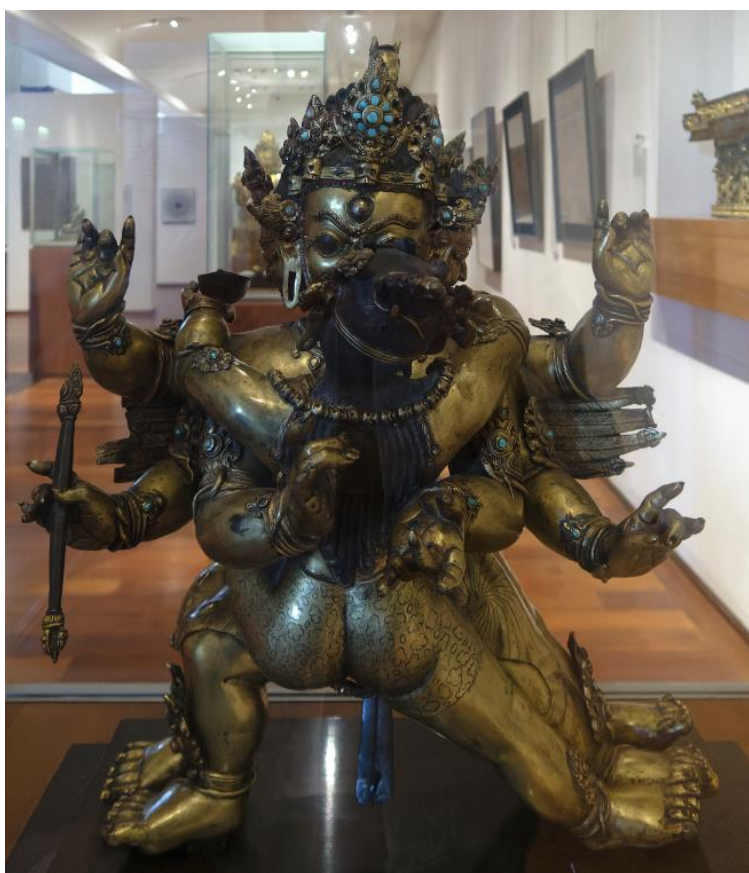
Détrempe sur toile

Le manuscrit oblong, représenté sur un petit autel au cœur de ce *mandala*, renvoie au texte fondamental du culte de Bhaishajyaguru, le Bouddha de Médecine, également désigné sous le nom de Maître des remèdes. Lui-même et ses sept émanations se répartissent autour du livre, sur les pétales du lotus central. Dans les enceintes successives prennent place les déités de l'entourage de Bhaishajyaguru, au sein de son domaine personnel, Vaiduryanirabhasa, la Terre pure de l'Est où les herbes médicinales poussent en abondance.

Ancien fonds, MG 23824



?



TIBET

Hayagriva et sa parèdre

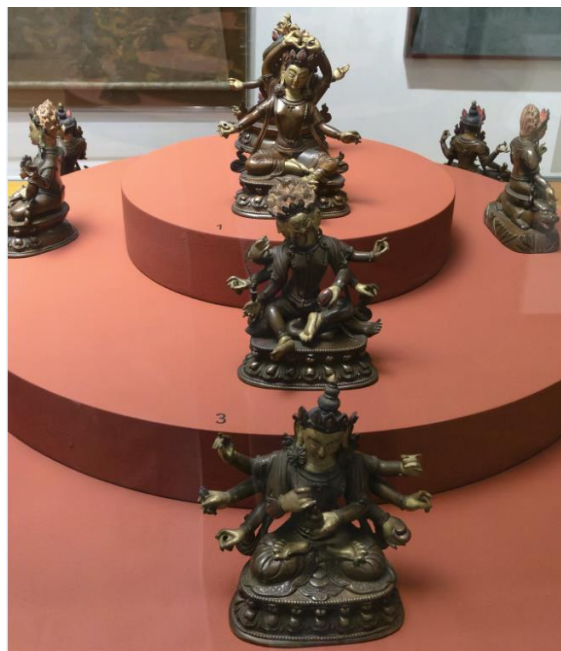
Tibet méridional

Fin du 15^e siècle ou début
du 16^e siècle

Cuivre doré, incrustations
de turquoises

Dieu tutélaire et protecteur, Hayagriva est uni à son épouse, symbole de Sagesse (*prajna*). Cette forme du dieu est évoquée dans le *Mahayoga*, classe de *tantra* supérieurs chez les Nyingmapa, ordre religieux le plus ancien du pays. Dans sa chevelure émerge une tête de cheval dont le hennissement chasse les démons. L'influence esthétique du Népal est présente, mais la sculpture témoigne d'un art tibétain original, parvenu à maturité. Une partie des attributs que tenait le couple divin a disparu.

Achat, 2004, MA 12117



MONDE HIMALAYEN

1-14

Quatorze aspects de Tara

Tibet

19^e siècle

Alliage cuivreux, polychromie

Tara, « la Libératrice », « la Salvatrice » ou encore « l'Étoile » est l'une des plus importantes déesses du panthéon du bouddhisme tantrique. En tant que divinité principale de divers *tantra* – le terme désigne à la fois une voie de réalisation spirituelle et un type de texte permettant de la réaliser – Tara est la manifestation la plus élevée de la compassion.

Un *mandala* particulier, dit des vingt et une Tara, lui est consacré : autour d'une image de Shyamataara « Tara verte » – son aspect principal –, vingt déesses illustrent et déclinent ses différentes qualités.

Cet ensemble est incomplet puisqu'il ne compte que quatorze images. Mais les statuettes, positionnées de manière indicative, permettent d'évoquer ici l'agencement d'un *mandala* de figurines, tout aussi porteur de sens que les *mandala* peints.

Achat, 1904, EG 1642 à EG 1655

