



*Zeitschrift für Religionskunde*  
*Revue de didactique des sciences des religions*  
*www.zfrk-rdsr.ch · ISSN: 2297-6469*

---

Beltz, J. (2023). Shiva danse à travers l'espace et le temps : Dilemmes et défis de la présentation d'objets religieux dans des contextes muséaux et scolaires. *Zeitschrift für Religionskunde | Revue de didactique des sciences des religions*, 11, 20-37.

<https://doi.org/10.26034/fr.zfrk.2023.3637>

Cet article est publié sous une licence *Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International* (CC BY-SA):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



© Johannes Beltz, 2023

# Shiva danse à travers l'espace et le temps : Dilemmes et défis de la présentation d'objets religieux dans des contextes muséaux et scolaires

Johannes Beltz

**L'article explore la question de la présentation d'images icôniques considérées comme religieuses dans les collections des musées suisses, ainsi que dans le matériel pédagogique de l'école publique. En prenant pour exemple l'image de Shiva sous sa forme de seigneur de la danse, il montre comment un objet de culte médiéval du sud de l'Inde est devenu l'une des icônes les plus importantes de l'hindouisme actuel. L'article retrace comment cette réinterprétation a eu lieu et quels acteurs y ont été impliqués. Il soutient la thèse selon laquelle les musées tout comme l'enseignement des religions dans l'éducation publique ne devraient pas attribuer une signification unique aux objets, mais devraient au contraire mettre davantage l'accent sur l'évolution de leur signification au fil du temps. Ce faisant, le discours public des musées et des écoles sur ces objets devrait aborder explicitement les phénomènes d'appropriation et de démarcation culturelles, et prendre en compte les publics en tant qu'acteurs potentiels interagissant avec les objets. L'histoire de l'image de Shiva, seigneur de la danse, se poursuit ; elle est loin d'être terminée.**

The article explores the question of the presentation of so-called religious icons in Swiss museum collections, as well as in materials used in public education. Taking the dancing Shiva as a case study, it is shown how a medieval object of worship from South India has become one of the most important icons of today's Hinduism. The article retraces how this reinterpretation took place and which actors were involved. It is argued that museums as well as the teaching on religions in public education should not attribute a certain meaning to objects, but should instead place greater emphasis on how the meaning has changed over time. In doing so, the public discourse of museums and schools on these objects should explicitly address the phenomena of cultural appropriation and demarcation, and consider the audiences as potential actors interacting with the objects. The story of the dancing Shiva goes on, it is far from being over.

Dieser Artikel geht der Frage nach der Präsentation sogenannter religiöser Ikonen in Schweizer Museums-sammlungen aber auch in öffentlichen Lehrmitteln nach. Anhand des tanzenden Shivas wird gezeigt, wie aus einem mittelalterlichen Kultobjekt aus Südindien eine der wichtigsten Ikonen des heutigen Hinduismus wurde. Der Artikel zeichnet dabei nach, wie sich dieser Umdeutungsprozess vollzog und welche Akteure an ihm beteiligt waren. Er argumentiert, dass sowohl Museen als auch der schulische religionskundliche Unterricht nicht bestimmte Bedeutungen festschreiben sollten, sondern die Bedeutungswandel von Objekten stärker in den Vordergrund stellen sollten. Sie sollten dabei kulturelle Aneignungs- und Abgrenzungsphänomene deutlich machen und das Publikum als potenzielle Akteur:innen in die Überlegung mit einbeziehen. Denn die Geschichte des tanzenden Shivas geht weiter, sie ist noch lange nicht zu Ende erzählt.

## 1 Introduction

Cet article interroge comment les musées et l'enseignement publics répondent au même défi : traiter des objets religieux avec une posture neutre et objective, attendue de la part du public. En même temps, toute exposition, leçon en salle de classe ou livre scolaire sont forcés, de par leur nature, de réduire la multitude des significations et des contextes pour en proposer une expérience muséale unique ou une leçon scolaire réussie. C'est dans ce cadre que des contradictions paradoxales apparaissent. D'une part, toute réduction amène à une essentialisation. Un professeur d'école ne peut ainsi pas expliquer un objet dans tous ses détails lors d'une leçon au cours de laquelle il doit également parler d'autres thèmes plus importants. De même, le conservateur ne peut pas mettre de longues notices explicatives à la disposition du public – ces textes ne vont pas être lus. De la sorte, une réduction à l'essentiel s'impose. D'autre part, la présentation d'objets religieux dans les salles de classes ou les salles d'exposition doit se faire avec distance et respect, d'une façon neutre. Cette démarche est contredite par toute une mise en scène esthétique, voire théâtrale qui envisage l'exaltation ou la création d'un aura « sacré ». Cette esthétisation conduit également à ignorer volontairement des contextes significatifs pour comprendre l'objet en question. Comment résoudre ces contradictions ?

Pour dépasser ces paradoxes, nous proposons de déconstruire toute « essence » imaginaire d'un objet religieux. Sans rentrer dans une discussion détaillée sur la notion de religion qui, malgré tout, reste une notion problématique et contestée, il suffit de résumer ici qu'il n'existe pas d'objet religieux « en soi » avec une essence religieuse inhérente, et que tout objet obtient son caractère « religieux » par une acte d'attribution tel qu'un rituel (Waardenburg 1993, p. 186). Suivant cette prémisse, cet article met en avant les multiples significations attribuées à un objet spécifique à travers le temps et l'espace. Il s'agit donc d'étudier les multiples interprétations et identifications que l'image du dieu Shiva dansant a suscitées à travers des contextes divers, historiques, géographiques, sociaux, politiques, religieux ou artistiques. Cet article analyse comment cette image devient signifiante pour des individus et groupes à travers d'époques historiques et de milieux culturels divers. Il montre comment un objet de culte vénéré dans un contexte régional spécifique s'est transformé en icône d'un hindouisme universel.<sup>1</sup>

Shiva est l'un des principaux dieux du panthéon hindou. Sous sa forme du Roi de la Danse (skt : *Nataraja*), il joue aujourd'hui un rôle central dans le répertoire iconographique de cette religion (Beltz et Kersenboom, 2008 ; Slazka, 2018 et 2022; Srivathsan, 2012; Wessels-Mevissen, 2012a et 2012b;). Sans surprise, cette figure importante conjugue donc de nombreuses dimensions symboliques. Lorsque Shiva accomplit la danse de la béatitude (skt. *ānanda tāṇḍava*), il exprime à la fois la joie et l'enthousiasme, la colère et la violence. Sous cet aspect, Shiva détermine le rythme de la vie et du temps, il manifeste les énergies incommensurables par lesquelles il œuvre à l'établissement, la conservation et la destruction de toute la Création. Danseur tout-puissant, il est le moteur du changement constant de l'univers, suivant le rythme d'une inspiration et d'une expiration cosmiques : par un premier mouvement de danse, il médie l'acte de création ; par un second mouvement, la création s'étend sur le reste du monde (Fig. 1). Shiva se place ainsi à l'origine et au centre du jeu cosmique. Sa danse n'a pas d'autre but que se déployer et s'auto-perpétuer spontanément.



Fig. 1

Le Musée Rietberg possède une statue en bronze particulièrement importante du *Nataraja*. Elle provient du Tamil Nadu en Inde du Sud, et a probablement été réalisée au 12<sup>ème</sup> siècle, à l'époque des rois Chola. Ce bronze provient de la collection d'Eduard von der Heydt (1882-1964). Ce dernier fit don de sa collection à la ville de Zurich, posant ainsi les fondations de ce qui allait devenir en 1952 le Musée Rietberg. Ce Shiva dansant allait en devenir l'emblème (Fig. 2).

<sup>1</sup> Les versions préliminaires de cet article furent publiées en allemand (Beltz 2008a) et en anglais (Beltz 2011). L'auteur remercie de tout cœur Delphine Desoutter pour sa belle traduction en français et Philippe Borneat pour sa relecture attentive.



Fig. 2

Aujourd'hui, le fameux Shiva danse au rez-de-chaussée de la villa Wesendonck. Il trône majestueusement sur un piédestal, en compagnie d'autres dieux hindous – l'ensemble de la composition évoquant un espace sacré. Dansant dans son cercle de flammes, il est incontestablement l'un des chefs-d'œuvre du musée (Beltz 2008a et 2011). En 2008, l'exposition « Shiva Nataraja : Le danseur cosmique » lui a été dédiée.<sup>2</sup> Il fait partie de nombreux ateliers et visites guidées ou programmes pour les écoles primaires et secondaires, ainsi que pour les collèges et écoles professionnelles.<sup>3</sup> Son caractère emblématique est évident dans de nombreux autres domaines, comme en témoigne la facilité avec laquelle il a été choisi pour servir de symbole de l'hindouisme dans le matériel d'enseignement « Religion, Culture, Éthique » produit par le canton de Zurich, où il figure de façon préminente (Beltz, 2006 ; Pfeiffer et Schmidt, 2022, p. 109 ; Pfeiffer et Schmidt, 2020, p. 133 ; Pfeiffer et Schmidt 2021, 122.3 3/3).

Au-delà du cadre de Zurich, le *Nataraja* est aujourd'hui l'une des divinités indiennes les plus importantes et les mieux connues dans le monde. Il est omniprésent sur internet et son image orne indifféremment les cartes saintes, les affiches, les brochures de vacances, et les couvertures de livres (Varenne, 2002). Comment devint-il si populaire, et quel rôle les musées, comme le Musée Rietberg, ont-ils joué dans ce processus ? Cet article retrace les transformations de cette figure de culte régionale, devenue pièce d'exposition muséale puis icône universelle.

## 2 A l'origine : un objet rituel

D'entrée, une première note sur la centralité du *Nataraja* : les statues de Shiva dansant appartiennent à un contexte rituel et géographique particulier. Dans l'Inde du Sud, dans l'État actuel du Tamil Nadu, ce sont des objets mobiles qu'on utilise uniquement dans des processions organisées par les grands temples shivaïtes qui ont lieu à certains moments précis de l'année. Autrement dit, ces objets ne se trouvent pas en permanence fixés au centre d'un sanctuaire hindou. Traditionnellement, le *Nataraja* est une représentation de Shiva parmi d'autres, et ce n'est pas sa représentation principale.

<sup>2</sup> Cf. [https://rietberg.ch/fr/exhibitions/shiva\\_fr](https://rietberg.ch/fr/exhibitions/shiva_fr) (consulté le 12 novembre 2022).

<sup>3</sup> Cf. <https://rietberg.ch/fr/ecoles/classesdecole> (consulté le 12 novembre 2022).

Une deuxième remarque importante : Shiva est, originellement, toujours accompagné par sa compagne et parèdre, la déesse Parvati. Le *Nataraja* concentre un ensemble de significations, mythes et rituels complexes, l'élément central étant toujours la relation entre le dieu et son « énergie » (skt. *śakti*) ainsi que leur rôle dans le cycle annuel des saisons agricoles. Cette forte dimension rituelle avait déjà été remarquée par Alice Boner, qui s'est aperçue de cette signification spécifique lors de ses voyages en Inde du Sud. Le 8 juillet en 1949 elle écrit au sujet de sa visite à Tiruchirapalli : « Lorsque nous sommes parties le samedi soir, c'était le jour où l'on emmène Shiva et Parvati pour leur promenade dans les bazars. C'est un *Nataraja* de bronze, fin et élancé, qu'ils mettent sur un énorme palanquin fait de puissantes poutres de bois, porté sur les épaules d'au moins vingt hommes et transporté sur les hautes marches avec l'accompagnement tonitruant des tambours. Puis vient un second palanquin avec un petit autel contenant quelques déités gardiennes, Ganesha ou Ayyanar. Après une heure de promenade dans les rues, ils reprennent le même chemin, pour se reposer une semaine. Les processions de dieux sont très courantes dans le sud. Les *Natarajas* semblent être faits dans ce but car on fait souvent de gros trous sur les côtés du piédestal afin de pouvoir les porter. Et presque chaque temple dédié à Shiva contenant un *lingam* a une image de bronze de *Nataraja* avec Parvati, sur un autel latéral. » (Boner, Soni et Soni, 1993, p. 145).

Cependant, avant le 19<sup>ème</sup> siècle, le Shiva dansant n'attire pas particulièrement l'attention hors de l'Inde. Les premiers rapports de voyage par des missionnaires occidentaux aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles témoignent du peu d'importance pour ces représentations. Par exemple, Bartholomäus Ziegenbalg (1682-1719), qui témoigna d'un intérêt pour les différents aspects des dieux de l'Inde du Sud, et les décrit dans sa *Généalogie des dieux malabares* en 1713, présente certes le Shiva dansant directement dans son contexte rituel mais ne lui confère pas une valeur particulière (Ziegenbalg, 2003, p. 69). De même, l'Abbé Dubois (1760-1848) n'insiste pas sur le Shiva dansant dans son œuvre majeure sur les institutions et cérémonies des peuples de l'Inde, publiée en 1825. Ce n'était à ses yeux que l'une des nombreuses formes possibles de Shiva (Dubois 2000).

### 3 A. K. Coomaraswamy et la naissance d'un symbole hindou universel

C'est lors de la glorification néo-romantique de l'Orient par l'Occident au début du 20<sup>ème</sup> siècle, que le Shiva dansant éveilla l'intérêt de l'Occident. Philosophes, artistes, conservateurs de musée, collectionneurs et écrivains étaient emplis d'un enthousiasme pour l'Inde et ses dieux qui leur semblaient si mystérieux et exotiques. Le fameux historien de l'art Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947) a été très influencé par cet enthousiasme et y a beaucoup contribué. Premier conservateur de l'art indien au Museum of Fine Art à Boston, et auteur largement lu, il eut une influence considérable sur des générations d'universitaires et de passionnés d'art. Son article majeur, « La danse de Shiva », a d'abord été publié en 1918 dans un recueil d'articles du même nom. Aux yeux de Coomaraswamy, le Shiva dansant est la plus expressive des œuvres d'art indiennes. Sa portée va au-delà du symbolisme hindou ; il est l'image idéale de toute action divine : « Tout grand thème dans la religion ou dans l'art, tout grand symbole, devient un tout pour l'humanité. Siècle après siècle, il confère aux hommes des trésors tels qu'ils en possèdent dans leur cœur. Quelles que soient les origines de la danse de Shiva, elle devint avec le temps l'image la plus évidente de l'activité de Dieu, sans rivale parmi les autres arts et religions. » (Coomaraswamy, 1952, p. 84, emphase dans l'original).

Selon Coomaraswamy, il n'existe pas d'artiste aujourd'hui – aussi grand soit-il – qui pourrait créer une représentation plus exacte de cette énergie. La Nature est immobile et ne peut danser tant que Shiva ne le désire pas. Par sa danse, il la maintient, et poursuivant sa danse, il détruit toutes formes et tous noms par le feu, mettant à nouveau le monde au repos. C'est de la poésie, mais – dit Coomaraswamy – il y a néanmoins de la *science* dans l'image de cette manifestation de l'énergie rythmique primale (Coomaraswamy, 1952, p. 83). Toujours selon Coomaraswamy, la figure de culte, les processions, la danse et la musique qui l'accompagnent, sont des symboles universellement compréhensibles. Le contexte rituel est cependant relégué ici à l'arrière-plan de l'analyse afin d'établir la danse de Shiva comme parfait exemple de la synthèse de la science, de la religion et de l'art (Kaimal, 1999, p. 391).

Les idées de Coomaraswamy ont convaincu un vaste public et furent largement diffusées. En particulier, la notion de la danse de Shiva comme symbole suprême de l'activité divine a semblé donner une réponse claire, simple et fascinante à des questions complexes. Elle comblait un besoin de spiritualité qui était, de par l'esprit du temps, empreint d'une profonde admiration pour le mysticisme oriental (Fig. 3).

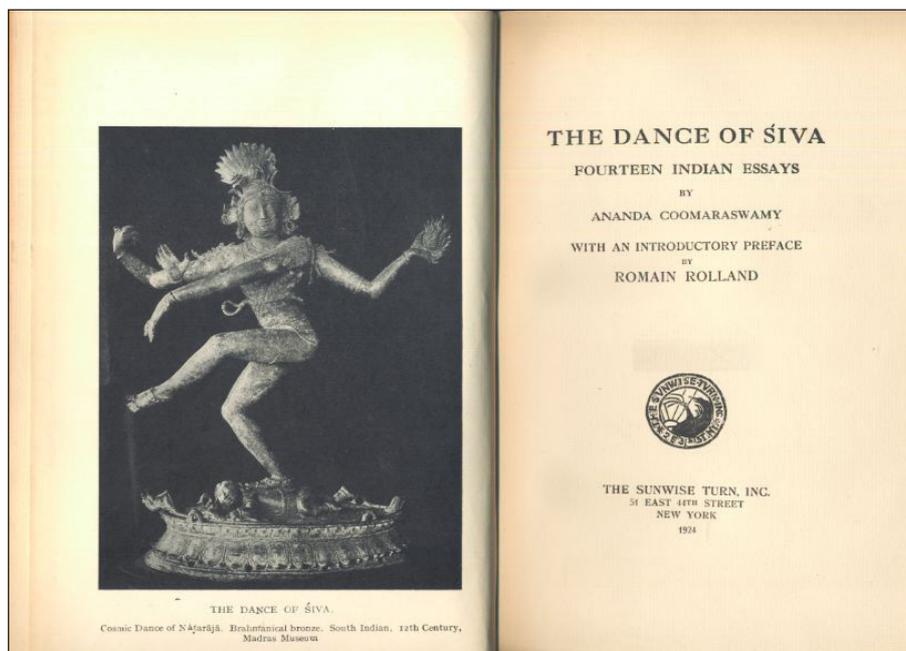


Fig. 3

#### 4 Shiva danse dans les musées occidentaux

Cet intérêt grandissant pour la religion et l'art indiens s'est aussi reflété dans le monde des musées et du marché de l'art. Cela conduit, aux 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles, à la constitution d'importantes collections privées tant en Europe qu'aux États Unis. La plupart de ces collections ont fini dans les grands musées, ou ont formé les bases de nouvelles institutions. Eduard von der Heydt (né le 26 septembre 1882 à Elberfeld et mort le 3 avril 1964 à Ascona, au Tessin), mentionné plus haut, mécène et collectionneur d'art extra-européen, en fut l'un des exemples les plus remarquables (Fig. 4).



Fig. 4

Dans les années vingt, von der Heydt a commencé à collectionner des objets d'art asiatiques et africains suivant son concept d'*ars una* (il n'y a qu'un art humain).<sup>4</sup> L'art ne peut être circonscrit à l'échelle nationale ou régionale, mais forme une œuvre universelle. Au cours des années, von der Heydt construisit l'une des plus grandes collections privées d'art chinois et indien en Occident. Par des documents d'archives nous savons que von der Heydt acquit un *Nataraja* dans les années 1920 auprès du renommé marchand d'art parisien C.T. Loo (1880-1957), qui, incidemment, a fourni tous les grands collectionneurs ainsi que les musées européens et nord-américains en bronzes de l'Inde du Sud (Beltz, 2008, p. 27).

4 Les notions universalistes telles que celles des « arts du monde » et d'« ars una » sont devenues populaires au début des années vingt, le monde artistique s'étant intéressé d'avantage aux arts premiers ou exotiques (Tisa, 2015, p. 138). Von der Heydt (1950, p. 7) disait : « 'L'art exotique' est une expression qui, en fin de compte, ne correspond pas vraiment à ce que l'on veut dire, à savoir l'art tel qu'il vit partout, non seulement en Europe, mais dans le monde entier, et tel qu'il s'exprime dans les œuvres des peintres chinois, des sculpteurs du Löttschental ou des sculpteurs africains : Ars una ».

Marchand d'art par excellence, Ching Tsai Loo est une figure incontournable du commerce d'art chinois dans la première moitié de 20<sup>ème</sup> siècle. À travers son entreprise à Paris, Loo était responsable, presque à lui seul, de l'introduction d'objets d'art chinois (bronzes, jades, peintures) en Europe occidentale et en Amérique du Nord, ce qui inclut notamment des objets d'époque jamais exposés auparavant en Occident. Il faut préciser que l'art indien n'était pas sa spécialité et qu'il fut épaulé de ce côté par son partenaire Gabriel Jouveau Dubreuil (1885-1945). Collectionneur et archéologue passionné Jouveau Dubreuil était établi en Inde du Sud, dans l'ancienne colonie française à Pondichéry. Les deux se sont rencontrés pour la première fois en 1922 ou 1923. Depuis, Jouveau Dubreuil fournissait d'importantes pièces en pierre et bronze à C.T. Loo et faisait des donations au musée Guimet. Cette coopération entre les deux aura un impact important sur l'ensemble du paysage muséal européen, leurs clients étant des collectionneurs privés et musées établis comme le British Museum à Londres ou le Rijksmuseum à Amsterdam (Fig. 5).

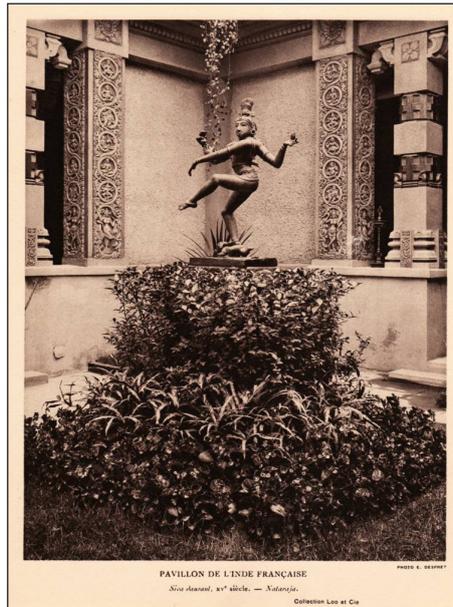


Fig. 5

L'exemple du Shiva dansant et sa popularité croissante en Occident coïncide avec un phénomène désigné sous le nom d'orientalisme (Said, 1995). Ce concept fameux et controversé décrit l'appropriation de l'Orient par les forces coloniales occidentales au sens large, constituées d'administrateurs, de savants universitaires, de chercheurs, d'artistes, de philosophes et d'autres encore. Les universités et les musées comme institutions ont fourni la scène où cette appropriation de l'Autre s'est manifestée. Les musées universels se sont efforcés d'être employés à expliquer les cultures du monde à travers leurs collections d'art classique, africain, asiatique ou « premier ». L'objet d'art témoigne d'un certain événement historique précis ; il évoque son « sens », signale sa signification et son importance pour une culture donnée, il devient acteur.<sup>5</sup>

## 5 Shiva apprend la danse moderne

Au-delà des universités avec leurs chaires d'études orientalistes, des musées ou des beaux-arts, la musique et le théâtre occidental ont à leur tour découvert l'Orient. Le cas de la fameuse danseuse Mata Hari constitue un témoignage éloquent de ce phénomène. Le 13 mars 1905, Mata Hari – un pseudonyme de Margaretha Geertruida Zelle (1876-1917) – présenta devant un public choisi un spectacle inspiré de danses pratiquées dans les temples indiens (Shipman, 2007, p. 150-154). L'industriel lyonnais Émile Guimet avait convié un public d'environ six cents personnes sélectionnées avec soin : artistes, musiciens, intellectuels, banquiers, diplomates et politiciens, aristocrates et passionnés d'art. Le spectacle eut lieu au premier étage du bâtiment abritant sa collection (l'actuel Musée Guimet), dans la bibliothèque qui avait été transformée en une sorte de temple indien à l'aide de guirlandes et d'un éclairage de bougies. Au centre – comme sur un autel – était disposée la statue d'un Shiva dansant. C'est devant ce *Nataraja* que Mata Hari dansa ses chorégraphies sensationnelles sur les thèmes de la création, de la fertilité et de la destruction, terminant en enlevant presque tous ses vêtements à la fin. Ses performances scandaleuses contribuèrent beaucoup à populariser l'image du *Nataraja* (Shipman 2007).

<sup>5</sup> Ce concept est toujours actuel : L'ancien directeur du British Museum Neil MacGregor l'utilisa pour son projet d'exposition itinéraire universelle « Une Histoire du monde en 100 objets » (MacGregor 2018).

Mata Hari n'est qu'une représentante d'un mouvement plus large qui s'est approprié des danses orientales. Les ballets russes de Sergei Diaghilev ou les spectacles de Josephine Baker témoignent d'une vague d'enthousiasme pour les danses africaines, orientales et surtout les danses indiennes qui s'étendit logiquement à Shiva, le dieu dansant.

Von der Heydt s'intéressait également à la danse expressionniste moderne. En fait, c'est son intérêt pour la danse qui est à l'origine de son idée d'acquérir un Shiva dansant. Sa passion pour la danse l'avait accompagné depuis quelque temps déjà. En 1926, von der Heydt avait acheté la colline du Monte Verità à Ascona, dans le canton suisse du Tessin et y avait construit un hôtel où il vécut dès 1929. Il fit de cet endroit un lieu de rencontre bien connu pour ses visiteurs venus du monde des arts. S'il n'est pas possible de développer ici l'importance de ce refuge pour le milieu intellectuel européen de l'époque, il convient néanmoins de souligner le rôle qui y fut accordé à la danse et à sa force d'expression culturelle. Dans un entretien où il s'exprime sur son temps passé à Monte Verità, von der Heydt explique : « La célèbre danseuse Hertha Feist<sup>6</sup> était une invitée régulière et bienvenue. Elle dansa souvent lors de soirées avec beaucoup de succès. Mary Wigman<sup>7</sup> et Rudolph von Laban<sup>8</sup> démontrèrent également leur talent. La danse jouait un rôle très important à cette époque et m'inspira l'achat d'une statue indienne de Shiva dansant. Elle est aujourd'hui conservée au Musée Rietberg à Zurich » (Heydt, 1958, p. 32).

Cette remarque est importante pour notre analyse, puisqu'elle prouve que l'acquisition de cet objet n'a apparemment été suscitée ni par un intérêt matériel, ni par un intérêt lié à des aspects iconographiques ou stylistiques, comme on aurait pourtant pu le penser. L'achat de cet objet était, pour von der Heydt une conséquence de son enthousiasme pour la danse moderne (Fig. 6).

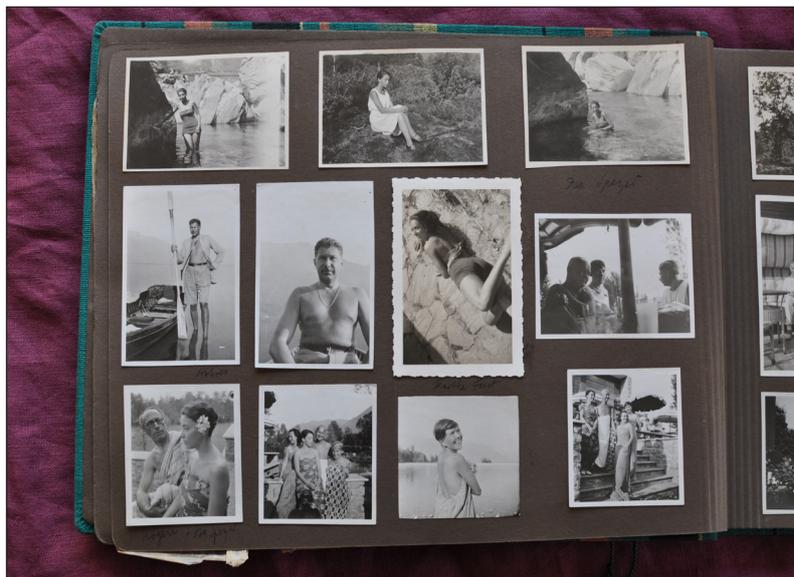


Fig. 6

## 6 Shiva et la (re-)naissance de la danse classique indienne

La découverte du Shiva dansant n'est pas un phénomène exclusif de l'Occident. Au contraire, cette appropriation est par excellence un exemple de l'échange culturel entre l'Occident et l'Inde. Il faut mentionner ici le danseur indien Uday Shankar (1900-1977), proche de l'artiste et historienne de l'art suisse Alice Boner (1898-1981) (Fig. 7-10). Uday Shankar utilisa des éléments des danses indiennes et les combinait avec des nouveaux moyens d'expression développés par le théâtre occidental. Le Shiva dansant allait devenir pour lui une importante source d'inspiration : il semble avoir découvert le *Nataraja* pour la première fois en 1924, lorsqu'il reçut une publication de Coomaraswamy, dont la page de titre était ornée d'un *Nataraja* en bronze (Abrahams, 2007, 385, p. 404-405). Profondément impressionné, il travailla ensuite à une chorégraphie centrée sur le danseur cosmique.

6 Hertha Feist (1896-1990), danseuse allemande et chorégraphe.

7 Mary Wigman (1886-1973), pseudonyme de Karoline Sofie Marie Wiegmann, danseuse allemande, chorégraphe et professeure de danse.

8 Rudolph von Laban (1879-1958), de son vrai nom Rezso Laban de Váraljas, danseur hongrois, chorégraphe et théoricien de la danse ; il est considéré comme l'un des fondateurs les plus importants de la danse européenne moderne.



Fig. 7



Fig. 8

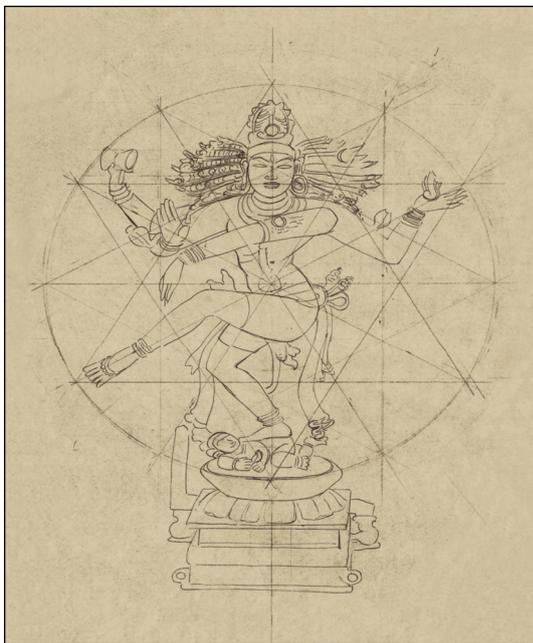


Fig. 9



Fig. 10

L'importance du *Nataraja* augmenta avec le temps pour devenir le symbole même de la danse indienne – en Occident autant qu'en Inde<sup>9</sup>. L'Inde connaît une riche tradition de danses et de théâtre à travers ses régions, comme le Kathak, le Kathakali, l'Odissi ou le Mohiniattam. Parmi ces nombreuses traditions de danse, le *Nataraja* a contribué à essentialiser un seul style de danse comme « danse indienne ». Ce style de danse « néo-classique » connu sous le nom de *Bharatanatyam* tentait une réelle réinvention de la tradition, des fonctions comme du contexte de la danse : ce qui était initialement un rituel pratiqué dans un temple devint une pratique culturelle séculaire et un élément central de cet héritage culturel – désormais envisagé en ces termes. Ce qui était initialement conçu comme un rituel religieux se transforma en spectacles de danseurs professionnels à entrée payante.

Si ces aspects cosmiques de destructeur et de créateur firent leur chemin jusqu'aux scènes internationales par le truchement de spectacles de danse, une certaine symétrie voulait aussi que le Shiva dansant conquière la scène mondiale de la danse en tant que symbole universel : en 1934, le Professeur Otto Kummel, le directeur général des Staatliche Museen zu Berlin, envoya une lettre à Eduard von der Heydt, lui demandant s'il pouvait emprunter le Shiva dansant pour son exposition au Palais des Princesses de la Couronne, intitulée « La Danse dans l'Art ». Pour motiver sa demande, il écrivit que le *Nataraja* serait « le joyau de l'exposition », car la danse de Shiva était « la forme de danse la plus élevée » au monde<sup>10</sup>.

9 Lorsque le danseur indien Ram Gopal (1912-2003) réalisa une performance au Victoria and Albert Museum à Londres en 1947, il dansa naturellement devant un *Nataraja* ; voir *The Illustrated London News*, 20 septembre 1947, p. 327.

10 Cf. sa lettre datée du 9 décembre 1934, en lien avec l'exposition « Der Tanz in der Kunst » au Palais des Princesses à Berlin (au nom de la Galerie Nationale et sur ordre du Ministère de la Propagande) ; archives du musée Rietberg.

## 7 Shiva offre du réconfort spirituel aux Occidentaux

En sus du domaine des collections, des musées et des spectacles, le Shiva dansant acquit une signification plus large en Europe et en Amérique du Nord au début du 20<sup>ème</sup> siècle : il fut regardé comme une allégorie du destin, du sort du monde. Le désastre des deux guerres mondiales semblait correspondre aux périodes cycliques de la cosmologie hindoue, parsemées de profondes destructions. Le célèbre romancier et poète allemand Hermann Hesse (1877-1962) en est un exemple paradigmatique. Face au nazisme et au traumatisme qui s'ensuivit après la Seconde Guerre mondiale, Hesse retarda la parution de son roman *Le Jeu des perles de verre*, dans lequel il réduisait toute forme de totalitarisme à l'absurde (Michels 2002, p. 473-474). Il écrivit à propos de l'hindouisme en Inde : « C'est fantastique : cette population, capable de comprendre et de souffrir comme presque aucune autre, a regardé le jeu cruel de l'histoire mondiale avec horreur et honte, la roue de l'avidité et de la souffrance éternellement en mouvement, elle a vu et compris la fragilité de toutes créatures, l'avidité et les diableries de l'homme ainsi que son profond désir de pureté et d'harmonie, et elle a trouvé pour toute la beauté et la tragédie de la création ces merveilleuses paraboles [...] du puissant Shiva, qui danse le monde dégénéré vers sa ruine. »<sup>11</sup>

Dans ce texte de Hermann Hesse, le Shiva dansant devient l'allégorie d'un monde qui dérive vers le désastre<sup>12</sup>. Eduard von der Heydt voit aussi en Shiva un symbole de l'humanité en danger lorsqu'il écrit : « Shiva n'est pas seulement le créateur mais aussi le grand destructeur. Il crée le monde en jouant, s'amuse avec et finalement le détruit. Ce concept, qui peut paraître à certains comme un paradoxe ou même une marque de cruauté, est familier à l'Hindou. Il est possible qu'à l'âge de la bombe atomique, cette idée ne soit désormais plus aussi étrangère à l'esprit européen qu'il y a cinquante ans, lorsque les hommes croyaient encore naïvement au progrès »<sup>13</sup>. Il exprime ainsi ses doutes concernant la foi du monde occidental moderne dans les vertus du progrès technique. Par son mysticisme, son art et sa sagesse, l'Inde offre une alternative possible qu'il veut signaler à d'autres personnes : « Je suis heureux que tant de pauvres Européens souffrant de l'épidémie de la machine puissent profiter de la beauté tranquille de l'Asie à travers mes collections » (Buol-Wischenau 1937).

## 8 Le dieu Shiva est spiritualisé et dé-érotisé

Dans la mouvance de Coomaraswamy, des intellectuels occidentaux mais aussi indiens, comme Aurobindo Ghose (1872-1950), ont décrit à maintes reprises la profondeur spirituelle de l'art indien. Aurobindo expliqua : « L'inspiration, la façon de voir n'est vraiment pas naturaliste [...]. Le sculpteur indien est attaché à donner corps à des expériences et à des impressions spirituelles, non pas à enregistrer et glorifier ce qui est reçu par les sens physiques » (Beck 1990, p. 1999). En d'autres termes, le sculpteur indien produit son œuvre d'art seulement après avoir fermé ses yeux à la réalité physique.

L'art n'est par conséquent pas une copie de la réalité mais une indication du sublime et du caché. Nul autre que le célèbre sculpteur Auguste Rodin (1840-1917) exprime cette idée dans un petit texte intitulé « La Danse de Çiva », écrit pour la revue *Ars Asiatica*.<sup>14</sup> Il admire avant tout dans le Shiva dansant tout ce qui ne peut être vu, c'est-à-dire les profondeurs inconnues, le terreau de la vie (Rodin 1921, p. 10). D'une manière similaire, Alice Boner considère les symboles comme la forme d'art la plus pure et comme le vrai langage de la métaphysique (Fig. 9) : « Un tel art n'existe pas pour lui-même, mais pour révéler l'Unique Vérité transcendante. Il n'a pas d'autre objectif que d'annoncer une doctrine universelle et de soutenir des efforts religieux et spirituels [...]. Il ne veut pas demeurer avec l'apparence éphémère, accidentelle et transitoire des choses, mais avec leur être essentiel. Il veut transformer le monde matériel des formes et le ramener dans le monde des idées, d'où il vient » (Boner, 1982, p. 101).

Pour Alice Boner, les artistes indiens travaillent donc différemment des artistes occidentaux. L'artiste n'est pas un créateur individualiste mais un visionnaire et un récepteur de la créativité divine. La galeriste Jeanne Bucher demanda à Alice si elle peignait ce qu'elle voyait de ses yeux. Pour Alice Boner, cette question révélait un mépris profond quant à la nature de l'art : « On ne pouvait dire cela qu'en Europe où le monde de l'apparence est si loin de l'original, sur-raffiné, coupé, attaché à l'arbitraire, à l'utile, de sorte que les éléments subtils, les tantras et mantras,

11 Hesse, 1956, p. 435-436. Sans indication contraire, toutes les traductions sont les miennes.

12 Dans sa préface de Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, le romancier français Romain Rolland (1866-1944) avertit que l'Europe est prise au piège d'un cul-de-sac d'arrogance et d'insatisfaction. Il faut donc regarder « vers l'Asie, où tout est harmonieux ; là-bas tout a sa place dans une étonnante harmonie ». Voir Romain Rolland, « Foreword », in : Coomaraswamy 1952, p. 7.

13 Heydt, 1950, p. 6.

14 Rodin avait reçu des photographies de bronzes indiens (dont une du Nataraja) de la part de l'archéologue russe Victor Goloubeff, directeur de la revue *Ars Asiatica*. Ce dernier lui avait demandé d'écrire un texte sur ces photographies. Ce texte fut publié après sa mort en 1921 sous le titre « La Danse de Çiva » (Rodin 1921).

ne sont plus reconnaissables. L'artiste a encore la vision du secret, de l'absolue existence des choses. Il s'exprime de manière personnelle et est donc souvent incompris car la vie quotidienne estompe l'arrière-plan. Donc l'art ne peut être une révélation étonnante pour lui. Pour lui, c'est une autre forme de réalité, créée elle aussi par Dieu » (Boner, Soni et Soni, 1993, p. 55).

Cette citation d'Alice Boner révèle une posture religieuse et spirituelle intense, débordant largement son rôle d'artiste ou d'historienne de l'art ; elle endosse ici plutôt celui d'une croyante, d'une pratiquante, d'une personne qui vit sa religiosité, qui vénère le dieu Shiva. Dans son journal elle décrit en détail sa rencontre avec Shiva dans les fameuses grottes d'Ellora qu'elle avait étudiées en détail à plusieurs reprises : « J'avais l'intention de rentrer directement à la maison sans saluer le Shiva (...), comme j'en avais initialement l'intention. Mais alors que j'approchais de cet endroit, je sentis une grande envie de monter, malgré la fatigue. Et je suis montée dans la semi-obscurité. Je devais tâtonner pour trouver mon chemin vers le sanctuaire. J'ai touché Shiva et je l'ai prié d'être constamment avec moi, ici ou en Europe, de ne jamais me quitter et de toujours m'aimer. Je me sentais si heureuse en Sa présence, toute fatigue évanouie, une grande force et une étrange allégresse m'ont envahie. J'étais montée sur la colline sans effort. Je me suis assise sur le pont et j'ai regardé en bas et en arrière le dernier rayon du soir sur les plaines infinies. Un oiseau noir prenait son envol dans l'espace infini. Mon âme le suivait avec une grande joie » (Boner, Soni et Soni, 1993, p. 124).

La spiritualisation de la perception de Shiva est accompagnée par sa dé-érotisation. Cette tendance peut être clairement observée dans le cas du *linga*<sup>15</sup>. Un symbole phallique si épuré qu'il est proprement décrit « sans forme » (skt. *arupa*) mais se prête paradoxalement bien à figurer la complexité du personnage de Shiva. Le *linga* est également l'objet rituel le plus important dans un temple shivaïte. Il est situé dans le « Saint des Saints » et y est vénéré dans la *yoni*<sup>16</sup>. Tout comme le *linga* représente le principe mâle, la *yoni* en forme de bol représente le principe féminin, et ensemble, le *linga* et la *yoni* symbolisent la fusion du microcosme et du macrocosme, des sens humains et des éléments naturels, des actions rituelles et des événements cosmiques (Fig. 12).



Fig. 12

Le *linga* – en tant que symbole majeur de Shiva – n'a de loin pas suscité autant d'enthousiasme au niveau mondial que le Shiva dansant. On s'en rend compte lorsqu'on cherche des *linga* dans la collection d'Eduard von der Heydt : Il ne possédait qu'un fragment d'un *linga* en pierre décoré d'une image de Shiva qu'il semble avoir acquis à cause de la belle sculpture du visage et non pas pour son caractère sexuel. On peut conclure que la référence explicite au sexe masculin était perçue comme inappropriée au regard de la conception d'un art universel et idéalisé.

Ce symbolisme sexuel explicite avait déjà choqué les premiers missionnaires occidentaux qui avaient voyagé en Inde. Le fameux Abbé Dubois (1656-1732) vit dans le *linga* la preuve du fait que « tous les fondateurs de fausses religions font appel aux plus bas instincts de leurs prosélytes et doivent flatter leurs passions. » A ses yeux, le *linga* est une tentative de propagande pour flatter les désirs sexuels et constitue donc un « symbole abject » (Dubois, 2000, p. 503). De même le grand intellectuel, écrivain et chercheur Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

15 Symbole phallique de Shiva. En sanskrit, cependant, le mot *lingam* est dénué de connotation directement érotique. Le neutre signifie « caractéristique » ou « distinction ».

16 En sanskrit, *yoni* signifie « giron, utérus ou origine ». Il s'agit d'un vagin stylisé.

trouvait la combinaison du *linga* et de la *yoni* repoussante, s'exclamant : « Und also, ein für allemal, der Lingam ist mir ganz fatal! » (« Et donc, une fois pour toutes, le *lingam* est pour moi tout à fait fatal! »)<sup>17</sup>. Ces deux citations laissent penser que – pour les décrire crûment – un pénis en érection associé à un vagin qui lui sert d'enveloppe n'étaient pas des symboles adaptés au public européen.

Pour que les symboles de l'hindouisme s'exportent et deviennent universels, il était nécessaire de leur trouver des alternatives. L'hindouisme des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles se voulant moderne, spirituel et ouvert sur le monde, apporta son lot d'images nouvelles, ou en tout cas d'images différentes. On s'y plaisait plutôt à voir les dieux créateurs comme des êtres suprêmes, éminents, aussi asexués que possible. Le registre érotique et sexuel était mis de côté pour faire place au sublime, au symbolique et à la transcendance. Citons une fois encore Alice Boner, chez qui le *linga* devient un symbole presque abstrait, s'adressant au for intérieur de tous, en tant qu'essence divine, cœur véritable de toute chose. Lors de sa visite à Ellora en août 1941 elle écrit dans son journal : « Lorsque, après une absence d'environ un mois, passé dans les collines et à Bombay, je suis retournée à Ellora, je suis arrivée vers les temples le soir. C'était un vendredi. Le gardien était absent et seuls deux brahmanes étaient assis sous le porche de Kailash, attendant des visiteurs qui ne viendraient jamais. Pendant que mes serviteurs parlaient aux brahmanes, j'ai grimpé les escaliers quatre à quatre pour arriver dans la grande salle, j'ai enlevé mes chaussures, j'ai marché dans cette salle à la faible lumière du crépuscule, j'eus l'impression que le *lingam* de Shiva, profondément ancré au cœur de l'autel central, s'avançait vers moi pour me rencontrer... J'étais dépassée par une émotion si inexprimable que j'ai commencé à pleurer... Je me sentais protégée par les bras d'un père aimant... Je comprenais maintenant le sens du *lingam* comme un symbole du Cœur véritable des choses et comme le pilier le plus intime de l'univers, comme le point d'ancrage pour chaque cœur humain... » (Boner, Soni et Soni, 1993, p. 97).

Et tandis que dans les temples indiens, la partenaire féminine de Shiva se tient toujours fermement à ses côtés, elle est par exemple complètement absente des considérations de Hesse. Des passionnés d'art comme Eduard von der Heydt ont acquis des déesses hindoues pour leurs collections, mais elles n'ont jamais été scrutées avec le même degré de fascination que le *Nataraja*. De même l'érotisme explicite des temples shivaïtes est devenu un langage symbolique, métaphorique. Les célèbres sculptures érotiques de Khajuraho en sont un exemple typique. Comment expliquer ces scènes foncièrement *pornographiques* – certains détails incluant même des interactions sexuelles entre hommes et animaux qui justifient largement cette qualification. Alice Boner, que nous avons déjà citée à plusieurs reprises, a donné une tentative d'explication alternative des sculptures d'Aihole au Karnataka, résumant bien ce genre de rhétorique : « Ici, plus qu'en tout autre endroit, on peut croire à l'équation suivante : l'amour humain égale une image de l'amour divin ; l'abandon de l'amant humain égale l'abandon de l'amour divin ; se dissoudre l'un dans l'autre égale dissoudre son ego dans la suprême essence divine. Ces couples *maithunas*<sup>18</sup> ne sont pas si nombreux, mais ils sont plutôt grands en proportion de la taille des temples, et ils sont placés assez bas ; on ne peut donc pas les manquer. Ils vous sourient de tous côtés avec leur irrésistible tendresse chaleureuse » (Boner, Soni et Soni 1993, p. 209).

## 9 Shiva danse sur la scène et les tribunaux internationaux

Initialement un bronze processionnel de l'Inde du Sud, le Shiva dansant est donc devenu une œuvre d'art muséale et une icône universelle. Résultat d'un dialogue entre l'Occident et l'Inde, le *Nataraja* est devenu l'une des icônes les plus importantes de ce nouvel hindouisme à portée à la fois universelle et nationaliste. Au cours de la recherche de symboles adaptés qui seraient aussi appréciés par l'Occident, il endossa un rôle clé dans le répertoire visuel de cette religion rénovée, aux côtés de la syllabe sacrée « Om », du Krishna joueur de flûte, ou du dieu à tête d'éléphant Ganesha. Ce Shiva « global » existe sans histoires et rituels locaux, tels que ceux qui l'entouraient en Inde du Sud ; il s'est « émancipé » de ses origines (Fig. 13, 11 et 16). Parmi les nombreux terrains conquis par le *Nataraja*, nous avons déjà mentionné les manuels scolaires, les brochures de vacances, les expositions muséales – et comme pour le musée Rietberg, il sert parfois à l'image de marque du Musée National à New Delhi. Parti d'un contexte sacré, il se retrouve aujourd'hui sur des supports aussi prosaïques que des sacs, des posters, et toutes formes de médias. Il serait impossible de lister toutes les pages web et couvertures de livres tant ésotériques qu'académiques sur lesquelles il trône aujourd'hui.

17 « Il repose en paix sur la Vénus Médicis et sur l'Apollon de Belvédère, mais tous deux sont si séparés qu'ils aimeraient bien se rejoindre. Ainsi, pour le dieu et la déesse, l'homme et la femme, le plus grand des devoirs devient un passe-temps. Mais là où le semblable alterne avec le semblable, il est étonnant de voir un corps. L'un dans l'autre, je suis saisi d'angoisse et d'horreur. Et donc, une fois pour toutes, le *lingam* est pour moi tout à fait fatal ! » (Goethe, 1980, p. 400).

18 *Maithuna* (skr. « couple, paire, union, accouplement ») désigne les représentations à caractère explicitement érotiques qui figurent sur les temples indiens.

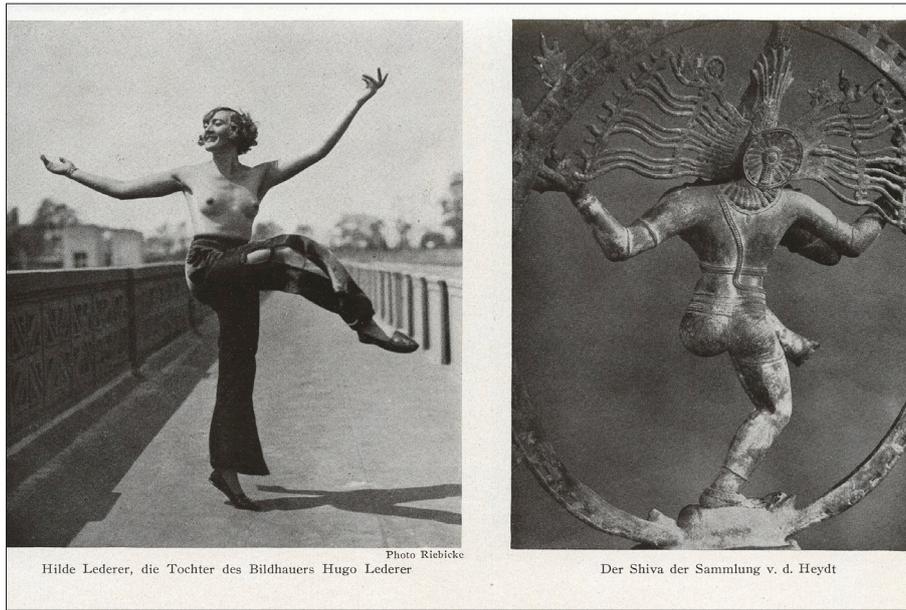


Fig. 11



Fig. 13



Fig. 16

Parmi ses promotions à visées internationales, il semble d'ailleurs que le Shiva dansant est devenu un messager diplomatique : Le 18 juin 2004, le CERN (Centre Européen de Recherche Nucléaire) a installé une statue de Shiva *Nataraja* de deux mètres de haut (Figs. 14 et 15). Cette statue, qui symbolise la danse cosmique de création et de destruction de Shiva, a été offerte par le gouvernement indien pour célébrer la longue association de ce centre de recherche avec l'Inde<sup>19</sup>. Depuis les années 1970, le philosophe, physicien et écrivain Fritjof Capra avait popularisé le *Nataraja* en tant que métaphore cosmologique. La danse de Shiva serait une analogie de la danse des plus petites particules : « La métaphore de la danse cosmique unifie ainsi la mythologie ancienne, l'art religieux et la physique moderne » (Kapra 1976, p. 258-259). On ne s'étonne presque plus des théories de la danseuse et historienne de l'art indienne Sharada Srinivasan pour qui cette figure du *Nataraja* refléterait l'observation de la constellation d'Orion autour de l'an 800, c'est-à-dire au moment où le modèle de ces statues de bronze aurait été conçu (Srinivasan, 2006, p. 52 et 2003, p. 62).



Fig. 14



Fig. 15

A ceci s'ajoute un autre univers discursif encore, celui de la décolonisation des musées et de la restitution des biens culturels. Le *Nataraja* s'y fait également remarquer. En tant que symbole, il est parmi les objets majeurs qu'il faut prioritairement restituer à l'Inde (Davis 1999). Un cas particulièrement intéressant est celui du *Nataraja* de la Norton Simon Foundation : En 1951 un bronze du Shiva *Nataraja* avait été excavé près de Sivapuram en Inde du Sud. Ensuite, le bronze fut donné pour restauration à un expert local qui en fit une copie. La copie fut rendue au temple, et l'original vendu à un marchand d'art américain avec des faux papiers. En 1973, la Foundation Norton Simon acheta le bronze. La même année, alors que le Metropolitan Museum à New York avait prévu d'exposer la statue, il apparut que le gouvernement indien avait eu vent du vol. Une solution à l'amiable fut trouvée en 1976, après des négociations entre l'Inde et la Foundation (Chechi, Bandle et Renold, 2013).

Plus récent et médiatisé, le retour du *Nataraja* de la Galerie nationale d'Australie qui l'avait acheté au vendeur indo-américain Subhash Kapoor (Boland, 2014; Kumar, 2018). Ce dernier avait pendant des années massivement volé et revendu des antiquités indiennes à l'étranger<sup>20</sup>. Après des négociations, le 5 septembre 2014, le Premier Ministre d'Australie, Tony Abbott, rendit une statue du Shiva dansant au Premier Ministre indien Narendra Modi, « dans un geste diplomatique de bienveillance et de respect ».

La restitution des bronzes Chola figurant un *Nataraja* fut l'occasion idéale pour l'Inde contemporaine de réaffirmer ses nouvelles ambitions sur la scène internationale. Après 1971, on ne se contenta plus de mettre à jour des cas criminels de vols ou d'objets illégalement exportés. Les demandes de restitution sous-tendent un programme plus radical : réclamer de façon systématique tout objet religieux se trouvant dans les musées occidentaux. Suivant le slogan explicite « Faites rentrer nos dieux », il s'agit de rapatrier les dieux hindous qui sont forcés de résider à l'étranger contre leur souhait. On argue que les dieux ne sont pas des objets inertes que l'on pourrait garder enfermés dans des musées. Leurs images étaient faites pour être vénérées dans des temples hindous, s'exclame-t-on<sup>21</sup>. Leurs significations artistiques, esthétiques ou muséales sont ici occultées par leur nature divine.

19 Cf. <https://cds.cern.ch/record/745737?ln=de> (consulté le 15 juillet 2022).

20 Cf. <https://chasingaphrodite.com/tag/shiva-nataraja> (consulté le 15 juillet 2022).

21 Cf. <https://www.ipp.org.in/>; <https://www.thehindu.com/news/national/tamil-nadu/centre-hands-over-10-stolen-idols-to-tamil-nadu-govt/article65484879.ece>; <https://www.news9live.com/india/sculptures-of-nataraja-buddha-among-157-antiquities-brought-back-from-us-by-modi-122414> (sites consultés le 15 juillet 2022).

Les nouveaux rôles du Nataraja peuvent surprendre. A ceci s'ajoute encore celui de défenseur du patrimoine indien et de son intégrité. Mais il n'est pas lui-même sans défense : la législation indienne accordant un statut juridique aux dieux, Shiva peut donc faire appel à la justice (Smalley, 1996 ; Mathur, 1991 ; Davis, 1999, p. 240-252) et c'est en son nom propre qu'il peut demander sa restitution au tribunal !

## 10 Conclusion

Ces dernières années, les recherches anthropologiques consacrées à l'étude des religions de l'Asie du Sud ont souligné que la notion même d'hindouisme pose problème (Suthren Hirst et Zavos, 2011). Kim Knott résume (Knott, 2000, p. 152) : « L'hindouisme » résiste à nos désirs de définition et de classification. Il est à la fois un phénomène dynamique dans le monde d'aujourd'hui, qui évolue à partir des fantasmes communs de nombreux individus et groupes, hindous et non hindous, et la somme de ses parties : ses traditions, ses mythes, ses institutions, ses rituels et ses idées – ses nombreux hindouismes. Il possède la force et la diversité nécessaires pour conquérir l'imagination des hindous comme des non-hindous, et la capacité de remettre en question toutes les idées préconçues sur les religions et ce qu'elles sont ».

Quelles sont les conséquences de ces questions sur la notion d'« hindouisme » pour les objets d'art « hindous » ? L'exemple du Shiva *Nataraja* illustre parfaitement le fait que sa signification a changé au cours du temps. Il met en évidence les dynamiques et les processus d'échange entre des acteurs très différents : intellectuels indiens, artistes occidentaux, activistes, philosophes, prêtres, chercheurs, hindous pratiquants, non-hindous, visiteurs de musées ou écoliers ; tous ont contribué à bâtir des récits et des discours sur le Shiva *Nataraja*. L'histoire du *Nataraja*, de ses origines en Inde du Sud jusqu'à son apparition sur les scènes d'Europe, est donc une histoire de changement de sens, de contextes, de lieux et de réseaux. Le Shiva dansant a trouvé son chemin jusqu'au Musée Rietberg parce qu'il était une toile de projection idéale pour divers besoins spirituels, ésotériques et artistiques, et se retrouva intégré dans de nombreux discours. Ce processus complexe d'interprétation – faisant intervenir non seulement des conservateurs de musée, des collectionneurs, ou des mécènes, mais aussi des artistes et des intellectuels en Inde et en Europe – s'est répété en plusieurs cycles, en plusieurs endroits et est, évidemment, un processus toujours en cours. Il est donc important pour nous de souligner que ces audiences diverses continuent à participer à des processus d'imagination, d'interprétation et d'appropriation (Beltz, 2004, 2005 et 2022 ; Bochsinger et Frank, 2015 ; Kamel, 2004 ; Klassen, 2017). Elles continuent à transformer notre imaginaire de Shiva et de l'hindouisme.

La question se pose alors : comment rendre visibles ces multiples significations à l'occasion d'une simple visite dans un musée tel que le Musée Rietberg ? Le défi consiste à réduire des informations complexes et à créer un narratif cohérent, accessible et intéressant. Les nouveaux outils multimédia et digitaux pourraient offrir une piste.<sup>22</sup> Les codes QR et les bases de données informatiques peuvent permettre aux publics d'accéder facilement à ces différents univers de sens. Des informations supplémentaires sous forme de vidéos, de podcasts, d'interviews illustrent pourquoi et comment le Shiva dansant est devenu un symbole si puissant et continue de l'être.

Dans l'enseignement public, la situation est similaire (Helbling, 2022). Le matériel didactique actuel du canton de Zurich célèbre la qualité « sacrée » du Shiva dansant en lui accordant une page entière dans un ouvrage du niveau secondaire. Le *Nataraja* sert ainsi de point culminant et iconique : il est mis en scène comme l'un des symboles prééminents de l'hindouisme (Pfeiffer et Schmidt, 2022, p. 133; Pfeiffer et Schmidt, 2021, 122.3 3/3). Il y est dit : « Shiva en tant que Nataraja ('en tant que maître de la danse') est l'une des nombreuses manifestations de la divinité, qui était à l'origine plutôt répandue dans le sud de l'Inde. Aujourd'hui, le Shiva Nataraja est devenu un symbole iconique de l'hindouisme moderne » (Pfeiffer et Schmidt, 2019, p. 109).

Dans cette contribution, nous proposons de compléter les approches didactiques existantes et de les lier aux interrogations que nous avons discutées autour des objets religieux dans les musées. J'avance que l'enseignement scolaire affronte le même défi – pour ne pas dire danger – que les musées, c'est-à-dire de contribuer à une essentialisation de l'objet. Le musée a tendance à présenter l'objet d'art comme un spécimen figé et unique, alors que l'école, pour des raisons didactiques, tend à analyser un objet comme un témoin représentatif et significatif, défini par son contexte historique immédiat. Par cet article, je suggère d'adopter une démarche légèrement corrigée, mais complémentaire : selon moi, il serait bénéfique pour les étudiant·e·s et les élèves d'étudier de façon dynamique les multiples significations du Shiva dansant à travers des époques et des contextes variés, en analysant les diverses perspectives et approches qui se sont succédés (Beltz, 2022). Je propose une approche didactique plus réflexive

22 Cf. les deux vidéos sur le Nataraja (Beltz, 2008b et Beltz, 2013) qui sont accessibles sur la chaîne YouTube du Musée Rietberg.

et analytique. Il s'agirait de s'apercevoir avec les élèves que cette fameuse « icône » a été, en fait, le résultat d'interactions et de négociations à travers le temps et l'espace, par de nombreux acteurs qui en proposaient des interprétations divergentes.

J'appelle de mes vœux que le Musée Rietberg soutienne ainsi les enseignant·e·s et élèves dans leurs recherches et découvertes. Le musée ne serait alors plus considéré d'abord comme un temple de l'art où l'on apprécie des choses anciennes, étranges, belles ou précieuses et où l'on apprend ce qu'est l'hindouisme avec ses dieux, temples et rituels. Le Musée Rietberg pourrait devenir un lieu de débats animés et de questionnements (Bräunlein, 2008, p. 173), où les objets prennent un rôle d'agent initiateur : les objets provoquent des réflexions sur notre rôle dans la rencontre continue avec des cultures lointaines, voire leur appropriation. Une telle approche pourra réunir et inclure les divers publics, visiteurs de musée, enseignant·e·s, touristes ou élèves. En fin de compte, nous sommes tous des transmetteurs d'histoires contribuant en même temps à la compréhension et à la création d'univers imaginaires religieux.



### Au sujet de l'auteur

**Johannes Beltz** est docteur en sciences des religions, directeur adjoint et conservateur pour l'art de l'Asie du Sud et du Sud-Est au musée Rietberg à Zurich. Entre 2005 et 2020, il a formé des enseignant·e·s à l'étude du bouddhisme et de l'hindouisme auprès de la PHZH/UZH. [johannes.beltz@zuerich.ch](mailto:johannes.beltz@zuerich.ch)

### Références

- Abrahams, R. K. (2007). Uday Shankar : The Early Years, 1900–1938. *Dance Chronicle* 30(3), 363–426.
- Beck, E. (1999). *Sri Aurobindo on Indian Art : Selection From His Writing With Photographs*. Mapin Publishing.
- Beltz, J. (éd.). (2004). *Hindu ABC*. Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Museum Rietberg.
- Beltz, J. (2005). « Hinduistisches Zürich: Eine Entdeckungsreise » : Bericht zur gleichnamigen Ausstellung im Stadthaus Zürich, 22.10.04 – 28.2.05. *Internationales Asienforum* 36(3-4), 251–263.
- Beltz, J. (2006). Shiva für die Schule? Erste Erfahrungen mit dem neuen Schulfach « Religion und Kultur ». *VPOD Bildungspolitik* 149, 21–24.
- Beltz, J. (2008a). Einleitung. Dans J. Beltz et S. Kersenboom (éds.), *Shiva Nataraja. Der kosmische Tänzer* (p. 12–37). Museum Rietberg.
- Beltz, J. (2008b) «Shiva Nataraja», vidéo réalisée dans le contexte de l'exposition «Shiva Nataraja. Der kosmische Tänzer» ; <https://www.youtube.com/watch?v=yXyfWOXn9GY> (consulté le 12 novembre 2022).
- Beltz, J. (2013) «Shivas Tanz im Museum Rietberg», vidéo réalisée dans le contexte de l'exposition « De Bouddha à Picasso : L'collectionneur Eduard von der Heydt » ; <https://www.youtube.com/watch?v=ewDEypH5vfY&list=PLT-qDf7NPOILKUa3vh30WiTT6peI2cuAj&index=2> (consulté le 12 novembre 2022).
- Beltz, J. (2011). The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork and Universal Icon. *Journal of Religion in Europe* 4, 204–222.
- Beltz, J. (2013). Mysticism: Playing with Religion in an Art Museum. Material Religion. *The Journal of Objects, Art and Belief* 9(1), 127–129.

- Beltz, J. (2022). Indiens heilige Kühe – Methodische Überlegungen zur Ausbildung von Lehrpersonen im Schulfach « Religionen, Kulturen, Ethik » des Kantons Zürich und zum Lehrmittel « Blickpunkt 3 – Religion und Kultur ». *Zeitschrift für Religionskunde* 10, 159–177
- Beltz, J. et S. Kersenboom (éds.). (2008). *Shiva Nataraja. Der kosmische Tänzer*. Museum Rietberg.
- Bochinger, C. et K. Frank. (2015). Das religionswissenschaftliche Dreieck. Elemente eines integrativen Religionskonzepts. *Zeitschrift für Religionswissenschaft ZfR* 23(2), 343–370.
- Boland, M. (2014). Making Good on Scandal of Shiva. *Weekend Australian, Enquirer*, 17–18 mai 2014, 13.
- Boner, A. (1964/65). Zur Komposition des Shiva Nataraja im Museum Rietberg. *Artibus Asiae* 27(4), 301–310.
- Boner, A. (1982). Der symbolische Aspekt der Form. Dans G. Boner et E. Fischer (éds.). *Alice Boner und die Kunst Indiens* (p. 101–106). Museum Rietberg.
- Boner, G, Luitgard Soni et Jayandra Soni (éds.). (1993). *Alice Boner Diaries, India 1934–1967*. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Bräunlein, P. (2004). « Zurück zu den Sachen! » – Religionswissenschaft vor dem Objekt: Zur Einleitung. Dans P. J. Bräunlein (éd.), *Religion & Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum* (p. 7–54). transcript Verlag; <https://doi.org/10.1515/9783839402252-001>
- Bräunlein, P. (2008). Ausstellungen und Museen. Dans M. Klöcker, U. Tworuschka (éds.), *Praktische Religionswissenschaft, ein Handbuch für Studium und Beruf* (p. 162–176). UTB.
- Buol-Wischenau, Baronne H. von. (1937). Die Tugenden Asiens, Gespräch mit dem Ostasienforscher Baron von der Heydt, *Neues Wiener Abendblatt* 313, 13 novembre 1937, 2.
- Chechi, A., A.-L. Bandle, M.-A. Renold. (2013). Case Nataraja Idol – India and the Norton Simon Foundation. *Platform ArThemis* (<http://unige.ch/art-adr>), Art-Law Centre, University of Geneva; <https://plone.unige.ch/art-adr/cases-affaires/nataraja-idol-2013-india-and-norton-simon-foundation-1> (consulté le 15 juillet 2022).
- Coomaraswamy, A.K. (1952 (1948)). *The Dance of Shiva*. Kingsport Press.
- Davis, R. H. (1999). *Lives of Indian Images*. Princeton University Press.
- Dubois, Abbé J. A. (2000). *Leben und Riten der Inder, Kastenwesen und Hinduglaube in Südindien um 1800*. Reise Know-How Verlag Peter Rump.
- Goethe, J. W. (1980). *Poetische Werke, Gedichte und Singspiele II, Gedichte, Nachlese und Nachlass*. Berliner Ausgabe. Aufbau Verlag.
- Helbling, D. (2022). Religion durch materiale Kultur erschliessen: Ein Beitrag zur Didaktik religionsbezogener Objekte. *Zeitschrift für Religionskunde* 10, 57–70; [https://religionskunde.ch/images/Ausgaben\\_ZFRK/2022/ZFRK\\_10\\_2022\\_Helbling.pdf](https://religionskunde.ch/images/Ausgaben_ZFRK/2022/ZFRK_10_2022_Helbling.pdf)
- Hesse, H. (1956). *Das Glasperlenspiel*. Fretz und Wasmuth Verlag.
- Heydt, E. von der. (1950). Ich sammle. *Inspiré: Mode, Literatur, Kunst* 2(16), 7.
- Heydt, E. von der et W. Rheinbaden. (1958). *Auf dem Monte Verità: Erinnerungen und Gedanken über Menschen, Kunst und Politik*. Atlantis Verlag.
- Kaimal, P. (1999). Shiva Nataraja: Shifting Meanings of an Icon. *Art Bulletin (The College Art Associations)* 81(3), 390–419.
- Kamel, S. (2004). *Wege zur Vermittlung von Religion in Berliner Museen. Black Kaaba meets White Cube*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kapra, F. (1976). *The Tao of Physics*. Fontana.

- Klassen, P. (2017). Narrating Religion through Museums. Dans S. Iles Johnston (éd). *Narrating Religion* (p. 333–352). Macmillan.
- Knott, K. (2000). *Der Hinduismus. Eine kurze Einleitung*. Reclam.
- Kumar, V. (2018). *The Idol Chief*. Juggernaut Publication.
- MacGregor, N. (2018). *Une Histoire du monde en 100 objets*. Belles Lettres.
- Mathur, R. (1991). British Courts Free Siva Icon. *Hinduism Today*, May 1991; <https://www.hinduismtoday.com/magazine/may-1991/1991-05-british-courts-free-siva-icon/> (consulté le 15 juillet 2022).
- Michels, V. (éd.). (2002). *Blick nach dem Fernen Osten : Erzählungen, Legenden, Gedichte und Betrachtungen, Jubiläumsprogramm zu Hermann Hesse 125. Geburtstag*. Suhrkamp Verlag.
- Pfeiffer, M. et K. Schmidt (éds.). (2019). *Blickpunkt 3, Religion und Kultur, Sekundarstufe 1, Kommentar*. Lehrmittelverlag (2ème édition).
- Pfeiffer, M. et K. Schmidt (éds.). (2021) *Blickpunkt 3, Religion und Kultur, Sekundarstufe 1, Klassenmaterial*, Lehrmittelverlag (2ème édition).
- Pfeiffer, M. et K. Schmidt (éds.). (2022). *Blickpunkt 3, Religion und Kultur, Sekundarstufe 1, Schülerbuch*. Lehrmittelverlag (5ème édition).
- Rodin, A. (1921). *La danse de Civa. Ars Asiatica, études et documents publiés sous la direction de Victor Goloubew*. Vol. 3, 9-13.
- Said, E. W. (1995). *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. Penguin.
- Shipman, P. (2007). *Femme Fatale, Love, Lies, and the Unknown Life of Mata Hari*. Harper Collins.
- Slaczka, A. (2018). *Nataraja. The Divine Dancer*. Rijksmuseum.
- Slaczka, A. (éd.). (2022). *Re-envisioning Shiva Nataraja, a multidisciplinary perspective*. Brill.
- Smallley, R. (2015). The Curse of the London Nataraja. *International Journal of Cultural Property* 5,(2), July 1996, 330-338; DOI: <https://doi.org/10.1017/S0940739196000112>.
- Srinivasan, S. (2003). The Sensuous and the Sacred. *The Week*, 22 juin 2003, 60–62.
- Srinivasan, S. (2006). The Art and Science of Chola Bronzes. *Orientalism* 37(8), 46–54.
- Shrivathsan, A. (2012). The Rise of a Global Icon. *The Hindu Magazine*, 5 February 2012, 2.
- Suthren Hirst, J. et J. Zavos. (2011). *Religious Traditions in Modern South Asia*. Routledge
- Tisa, E. (2015). «Ein Füllhorn künstlerischer Schätze » - Die Sammlung aussereuropäischer Kunst von Eduard von der Heydt. Dans E. Illner (éd.), *Eduard von der Heydt. Kunstsammler. Bankier. Mäzen* (p. 136–199). Prestel.
- Varenne, Jean. (2002). *Dictionnaire de l'hindouisme – introduction a la signification des symboles et des mythes hindous*. Editions du Rocher.
- Waardenburg, J. (1993). *Des dieux qui se rapprochent. Introduction systématique à la science des religions*. Labor et Fides.
- Wessels-Mevissen, C. (2012a). Introducing a God and His Ideal Form: A.K. Coomaraswamy's «Dance of Shiva», 1912/1918. *Indo-Asiatische Zeitschrift* 16, 30–42.
- Wessels-Mevissen, C. (2012b). The Early Image of Shiva Nataraja: Aspects of Time and Space. Dans D. Boschung et C. Wessells-Mevissen (éds.), *Figurations of Time in Asia* (p. 298–348). Wilhelm Fink.

Ziegenbalg, B. (2003). *Genealogie der Malabarischen Götter*. Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle.

### Liste des illustrations

- Fig. 1. Le Nataraja en tant qu'œuvre d'art exposée dans un musée : Nataraja, Tamil Nadu, XII<sup>e</sup> s., alliage de cuivre, Museum Rietberg, don d'Eduard von der Heydt, photo : Rainer Wolfsberger.
- Fig. 2. Le Shiva dansant, prônant la reconstruction du bâtiment du musée, affiche du 3 juillet 1949, archives du Museum Rietberg.
- Fig. 3. La naissance d'un symbole : page de titre du livre notoire de Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*.
- Fig. 4. Le collectionneur, connaisseur et donateur : Baron Eduard von der Heydt (photographie non datée).
- Fig. 5. Un Nataraja de C.T. Loo et de Jouveau Dubreuil au pavillon français de l'exposition universelle à Paris.
- Fig. 6. Hertha Feist est invitée par von der Heydt au Monte Verità; photos de l'album Ayen.
- Fig. 7. Uday Shankar, photo avec signature ; Pierre Apers, 1928–1938, Museum Rietberg, ABF 0-30, Legs Alice Boner.
- Fig. 8. Shiva dansant sur les scènes européennes : esquisse d'Alice Boner pour l'affiche publicitaire du spectacle d'Uday Shankar les 6 et 12 juin 1934 à Paris. Archives Alice Boner, Museum Rietberg.
- Fig. 9. L'artiste et le symbole : Alice Boner, dessin non daté d'une statue en bronze de Shiva Nataraja. Archives Alice Boner, Museum Rietberg.
- Fig. 10. L'artiste dans sa maison spirituelle : Alice Boner dans sa maison à Bénarès (photographie réalisée en 1938). Archives Alice Boner, Museum Rietberg.
- Fig. 11. Le Nataraja du Museum Rietberg sert d'inspiration artistique multiple ; photo par Gerhard Riebicke (1878–1957), photographe naturaliste allemand reconnu ; la photographie du dos du Nataraja est du célèbre photographe suisse Hans Finsler (1891–1972). Les photos furent publiées par Alfred Salmony dans la revue *Querschnitt*, 1929, vol. 1, pp. 204–205.
- Fig. 12. L'image « abstraite » de Shiva : Shivalinga, Inde du Sud, 20<sup>ème</sup> siècle, alliage de cuivre, Museum Rietberg, photo : Rainer Wolfsberger.
- Fig. 13. Le Nataraja dans son contexte rituel : procession avec Shiva et sa contrepartie féminine à Cirkali, Tamil Nadu (Janvier 2007), photo : Johannes Beltz.
- Fig. 14–15. Le Nataraja comme symbole cosmologique dansant devant le CERN à Genève, <http://public.web.cern.ch>, photos : Maximilien Brice.
- Fig. 16. Le Nataraja comme chef d'œuvre ; sujet d'inspiration pour la célèbre pâtisserie Sprüngli à Zurich, photo : Johannes Beltz.