



HAL
open science

L'intronisation du IX^e dalaï-lama vue par un Prince mongol

Isabelle Charleux, Gaëlle Lacaze

► **To cite this version:**

Isabelle Charleux, Gaëlle Lacaze. L'intronisation du IX^e dalaï-lama vue par un Prince mongol : Un rouleau peint conservé à la bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises. *Arts Asiatiques*, 2004, 59, pp.30-57. halshs-00006188

HAL Id: halshs-00006188

<https://shs.hal.science/halshs-00006188>

Submitted on 7 May 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'intronisation du IX^e Dalai lama vue par un prince mongol : un rouleau peint conservé à la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises

Isabelle Charleux et Gaëlle Lacaze

La bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises (IHEC du Collège de France à Paris) possède un rouleau mongol manuscrit enrichi d'illustrations, récemment redécouvert dans ses fonds (n^o inv. 54832). Aucune information n'a été conservée sur les modalités de son acquisition et sa provenance. C'est un document insolite : son format est inhabituel pour un manuscrit mongol, et les éléments de comparaison sont rares, peu de manuscrits illustrés mongols ayant été conservés. La peinture serait qualifiée, selon les critères occidentaux, de « peinture populaire¹ », non académique, en marge des « grands courants de la peinture mongole, tibétaine et chinoise. Mais si elle a peu de valeur selon ces critères esthétiques, elle présente un intérêt remarquable par la richesse de ses informations sur la culture matérielle des Mongols.

Le rouleau est peint sur papier, de format chinois horizontal. Il mesure plus de 6 m de long sur environ 44 cm de haut et se déroule de gauche à droite. Un tiers est occupé par le texte, 117 lignes manuscrites en langue mongole et écriture ouïgouro-mongole, et deux tiers par les douze illustrations, chacune de ~30 cm de large sur ~40 cm de haut. La monture est en soie jaune.²

Écrit au pinceau et à l'encre dans un style courant, le texte est daté de la 14^e année de l'ère Jiaqing (1796-1821), soit 1809, et ne comprend ni titre, ni signature, ni sceau. Il relate la mission à Lhasa d'un prince de Mongolie-Intérieure, Manjubazar³ des Qaracin⁴, qui avait été nommé ambassadeur en 1808 par l'empereur Jiaqing, afin de « superviser » l'intronisation du

¹ Les spécialistes de manuscrits mongols à qui nous avons montré cette peinture s'accordent pour l'inclure dans le corpus varié de la « peinture populaire mongole » – nous verrons toutefois que le destinataire du rouleau n'est pas une personne du peuple.

² Les dimensions exactes sont 637 cm de long sur 44 à 44,5 cm de large (le bas de la peinture a été rogné, sans doute par l'usage, au niveau du sceau). Le texte est écrit sur 218,5 cm de papier et les scènes peintes sont longues de 382 cm. Chacune mesure entre 30,4 et 32,4 cm, pour 39,2 cm de haut (sans la monture).

³ Le système de translittération du mongol adopté ici suit dans ses principes le système de Ferdinand Lessing (1995 [1960]) dans son dictionnaire, également adopté par le Centre d'Études Mongoles et Sibériennes, avec les modifications suivantes : « j » pour « z » – « ö » pour « ø » – « y » pour « j » – « q » pour « x » – et « ü » pour « y ».

⁴ Groupe mongol oriental aujourd'hui établi dans la municipalité de Chifeng (est de la Mongolie-Intérieure), ainsi qu'au Liaoning voisin. Les Mandchous les organisèrent en deux puis trois bannières, « de droite », « de gauche » et « du milieu », dans la ligue ou confédération du Josutu.

jeune IX^e Dalai lama Lung rtogs rgya mtsho (1806-1815). Le récit rapporte les différents ordres et décrets de l'empereur, les dates d'audience et de départ, les préparatifs de la mission, le voyage vers Lhasa, le déroulement de l'intronisation du Dalai lama au Potala, le discours du pontife remerciant des faveurs impériales, et enfin le retour de la délégation à Pékin. On relève dans le texte quelques irrégularités orthographiques, lexicales et linguistiques, notamment la présence d'expressions d'origine chinoise, de graphies mandchoues utilisées pour transcrire des termes d'origine étrangère, et de termes et de variantes graphiques reflétant la prononciation parlée⁵. Les indentations de déférence⁶ indiquent que l'empereur occupe une place prépondérante par rapport au prince mongol Manjubazar (mentionné à la troisième personne dans le texte) et au Dalai Lama, traités tous deux sur un pied d'égalité.

La peinture, à l'exception de la scène finale, n'illustre pas le texte ; elle raconte la naissance, la découverte, la prise de vœux et l'intronisation du Dalai lama. Le rouleau porte un sceau, écrit en chinois, de la résidence du prince mongol.

La mission du prince mongol, la vie et l'intronisation du IX^e Dalai lama ont été reconstituées à partir des biographies du Dalai lama et du IV^e Panchen lama, et de sources contemporaines de l'empire mandchou⁷. Le manuscrit de l'IHEC exprime le point de vue d'un prince mongol proche de la cour mandchoue et c'est cet aspect subjectif qui lui donne tout son intérêt. Compte tenu des sources existantes, ce rouleau est-il une source textuelle et picturale originale ? Est-ce le témoignage d'un Mongol bouddhiste donnant son point de vue personnel, ou un document officiel qui devait être remis à l'empereur ?

Il a fallu d'abord répondre à de nombreuses autres questions concernant la provenance du rouleau, l'auteur, le format, le style pictural, le texte lui-même et l'histoire qu'il raconte. Nous avons montré le manuscrit à plusieurs spécialistes, nous avons cherché des documents comparables dans les archives et les bibliothèques, et nous sommes allées à l'ancienne résidence des princes de la bannière droite des Qaracin (Kalaqin wangfu) d'où provient vraisemblablement le manuscrit⁸. Ces diverses investigations ont confirmé la rareté du manuscrit de l'IHEC.

Le texte et les illustrations du rouleau posent des questions distinctes. Ceci nous a incitées à présenter la partie textuelle dans un article séparé⁹. La peinture fait l'objet du présent article en trois parties : étude des illustrations en rapport avec les sources historiques, analyse picturale et stylistique, et présentation matérielle du rouleau. L'étude de la monture vient en fin d'article, car elle permet de confirmer l'origine du rouleau et d'en comprendre le rôle et la destination.

⁵ Charleux, Even & Lacaze 2004.

⁶ Pour indiquer qu'une personne occupe un rang supérieur, son nom ou son épithète est mis à la ligne (sans correspondre pour autant à une nouvelle phrase) et indenté, c'est-à-dire placé plus haut sur la page que le restant du texte. La hauteur de l'indentation indique le rang de la préséance

⁷ Principalement les annales de l'empire (*Da Qing lichao shilu* : *Renzong shilu*, 1884) ; les mémoires au trône et décrets conservés aux Archives Historiques Numéro Un à Pékin (certains sont publiés par Zhao Xueyi *et al.* 1996, p. 177-190 et Zhang Qile 1983, p. 376) ; et le décret tétraglotte daté du VIII^e mois 1808, gravé sur des stèles dressées devant le Jo khang de Lhasa (traduit du tibétain par Richardson 1974 : 69-87). La version chinoise du décret recopié sur les stèles du Putuo zongcheng miao de Chengde est reproduite dans Zhang Yuxin 1988, p. 503-507.

⁸ Kalaqin wangfu, au sud de Chifeng, à 350 km environ au nord-est de Pékin. La résidence a été transformée en musée ouvert en septembre 2002. Les conservateurs ne possèdent aucune trace de ce document.

⁹ Charleux, Even & Lacaze 2004 : texte intégral, traduction annotée, étude du style et du contenu, avec confrontation aux sources chinoises et tibétaines.

1. Description et interprétation de la peinture

Avant de proposer une interprétation des illustrations, un rappel du cadre historique des relations sino-tibétaines à l'époque du VIII^e Dalai lama permettra de mieux comprendre la position des différents protagonistes mentionnés dans le texte. Au cours du XVIII^e s. (1721-1793), les empereurs mandchous affermirent leur présence puis leur pouvoir au Tibet, dont l'importance stratégique était grande pour la défense de leur empire en expansion. Le système reposait largement sur la qualité des *amban* (représentants impériaux) envoyés à Lhasa, qui ne fut jamais satisfaisante. En 1792, l'empereur Qianlong prit une série de mesures pour réorganiser l'administration tibétaine et la placer sous le contrôle administratif, militaire, politique et économique du gouvernement central de l'empire. Le pouvoir octroyé aux *amban* fut étendu : intermédiaires entre l'Empereur et le Tibet, ils prirent dès lors une part active au gouvernement, conférant sur un pied d'égalité avec le Dalai lama, les ministres tibétains et le Panchen lama de toutes les affaires tibétaines, et contrôlèrent les affaires extérieures. Parmi ces mesures figure un article décrétant que les incarnations importantes, à commencer par le Dalai lama et le Panchen lama, seraient désormais désignées, après une première enquête, par tirage au sort des candidats dans une urne d'or dont l'empereur fit don à cet effet. Le déclin des Qing, commencé dès la mort de l'empereur Qianlong, ne permit pas de donner une solution à ce problème et, malgré quelques mouvements d'autorité, les Qing ne montrèrent plus guère d'intérêt pour le Tibet. Les mesures de 1792-93 n'étaient plus appliquées que sur le papier, et le Tibet jouissait d'un degré d'indépendance beaucoup plus important que la Mongolie et le Xinjiang. Il connut une période de paix jusqu'au milieu du XIX^e s., mais dans un contexte semi-colonial, économiquement peu prospère.

Lorsque le VIII^e Dalai lama mourut, en 1804, les autorités tibétaines ne se conformèrent pas au règlement imposé par Pékin, dont on peut imaginer l'impopularité, et désignèrent le IX^e Dalai lama ainsi qu'elles avaient coutume de le faire, malgré un rappel à l'ordre qui est au centre de la correspondance sino-tibétaine de 1807-1808. L'empereur envoya une première mission à Lhasa, dirigée par le gouverneur général de Chengdu, Te Qing'e (m. 1811)¹⁰, au printemps 1808 ; puis une deuxième mission, celle qui nous concerne ici, pour l'intronisation du jeune pontife.

Naissance de l'enfant considéré comme la réincarnation

Revenons aux illustrations en proposant une courte description et une interprétation iconographique principalement fondée sur les sources chinoises et sur la biographie officielle du IX^e Dalai lama, écrite en 1815 (l'année de sa mort)¹¹.

– *Scène 1* : Dans un temple, une femme est en position de prière devant un bodhisattva assis sur un lotus. Quatre hommes cambrés et trois femmes debout les mains jointes sont tournés vers le bodhisattva.

La femme agenouillée est certainement Don grub sgrol ma, la mère du IX^e Dalai lama. Le monastère est peut-être lDan ma thub bstan chos 'khor (abrégé en lDan chos 'khor),

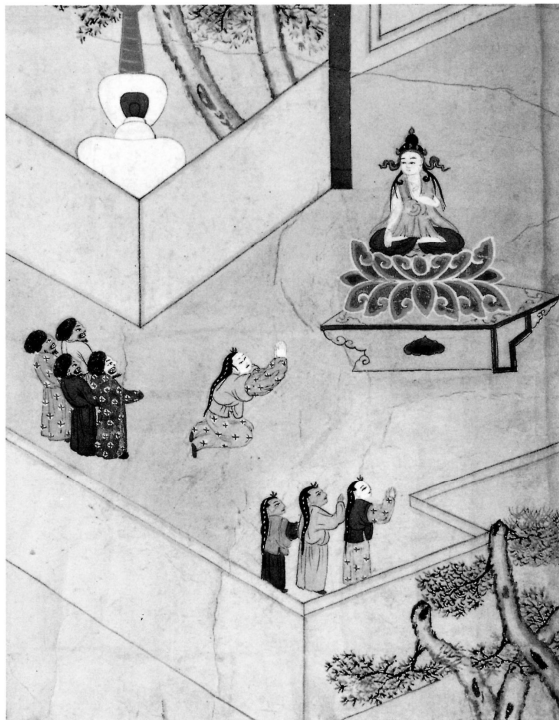
¹⁰ Te Qing'e arrive à Lhasa le 19 du IV^e mois chinois (14 mai), présente des cadeaux impériaux à l'enfant et informe les dignitaires tibétains que l'urne d'or reste le moyen de sélection qui devra être impérativement adopté à l'avenir. Voir son mémoire au trône, conservé au Grand Conseil, écrit le 28/IV (reproduit par Zhao Xueyi *et al.* 1996, p. 183-185), et la biographie du IX^e Dalai lama, p. 77.

¹¹ Écrite sur l'ordre du De mo rin po che Blo bzang thub bstan 'jigs med rgya mtsho (1778-1819), son tuteur, qui sera régent du Tibet de 1811 à 1819. Les passages que nous résumons nous ont été traduits par M. Samten Karmay.

monastère gelugpa (dGe lugs pa) proche du lieu de naissance du futur IX^e Dalai lama, sur les rives de la 'Bri chu, dans la haute vallée du Yangzi, non loin de Derge au Kham¹². La biographie ne mentionne pas qu'elle a prié pour avoir un enfant ; la scène peut simplement montrer sa dévotion au bouddhisme. Le bodhisattva peut être Avalokiteshvara, dont le Dalai lama est une incarnation.

Scène 1

La mère du futur IX^e Dalai lama est en prière devant un bodhisattva, dans un monastère gelugpa, au Kham. © Thierry Ollivier



– Scène 2 : Un bodhisattva est debout sur un nuage rose, la main gauche tendue et la main droite en *abhaya mudrā*. Une écharpe votive blanche (*kha btags*), offerte au bodhisattva ou plus probablement donnée par lui, flotte au milieu de la composition. La femme de la scène précédente se tient courbée, les mains jointes ; un homme adopte la même position derrière elle. Quatre hommes et quatre femmes tendent le doigt pour désigner l'apparition.

Cette scène semble condenser plusieurs passages de la biographie du Dalai lama. À l'occasion de son mariage, Don grub sgrol ma, voyage de Derge (sDe dge) vers lDan ma et trouve une écharpe blanche inscrite avec des mots de bon augure. Puis, au col Dkar po la thog, elle voit apparaître dans le ciel un petit nuage blanc en forme d'arc-en-ciel arrêté au-dessus de la maison de son futur mari, bsTan 'dzin chos skyong, chef local (ch. *tusi*) et futur père du Dalai lama. Plus tard lorsqu'elle fait le pèlerinage au temple de Tārā (sGrol ma lha khang) à Lung thang, elle sent une écharpe d'un blanc pur descendre de l'image sainte de Tārā et se poser autour de son cou¹³. La scène représenterait donc la mère du Dalai lama recevant des présages de bénédiction avant son mariage. Le bodhisattva serait Tārā, ou peut-être Avalokiteshvara –

¹² Biographie du IX^e Dalai lama, p. 26-28.

¹³ Biographie du IX^e Dalai lama, p. 27-28.

dans un autre passage de la biographie, lorsqu'elle est enceinte, elle a le sentiment qu'une image d'Avalokiteshvara est toujours dans la pièce¹⁴.

Scène 2

La mère du futur Dalai lama reçoit d'un bodhisattva une écharpe de bonne augure avant son mariage. © Thierry Ollivier



– *Scène 3* : Une femme, nue sous une couverture rouge à motifs dorés, la tête appuyée sur un oreiller, accouche dans sa maison. Le nouveau-né est accueilli par une femme, assistée de trois autres. Trois hommes se tiennent à l'extérieur. L'un d'eux semble, de la main gauche, faire signe au spectateur de s'approcher, et de la main droite désigne la maison. A l'arrière-plan sont représentés des montagnes, des nuages colorés et un arc-en-ciel.

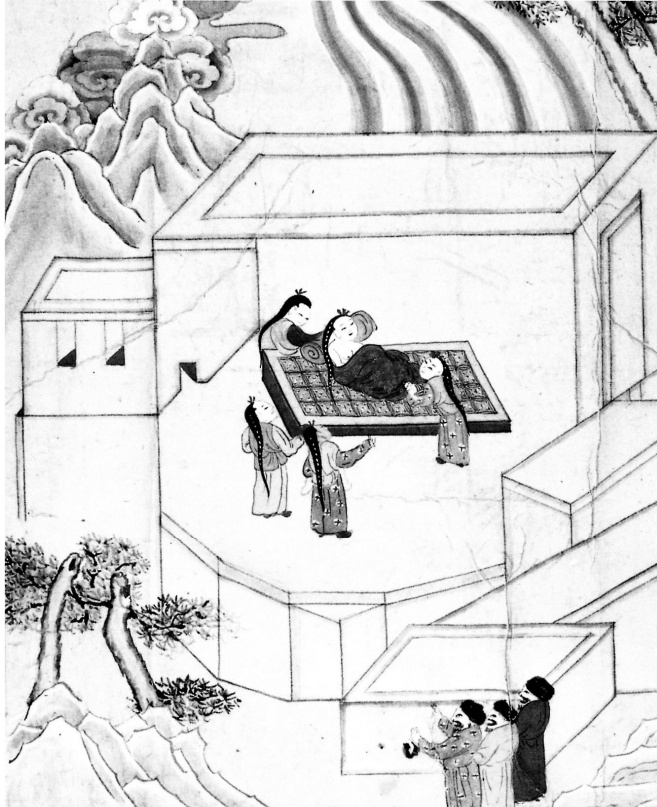
Selon sa biographie, le IX^e Dalai lama naît le 1^{er} du XII^e mois chinois de l'année du Bœuf de bois (20 janvier 1806), à IDan chos 'khor¹⁵. Une pluie de fleurs, blanches comme la conque, tombe lors de la naissance, suivie d'un orage terrifiant. L'arc-en-ciel, non mentionné dans la biographie, est un signe conventionnel dans la peinture religieuse chinoise et tibétaine pour indiquer un fait extraordinaire, ici la réincarnation du Dalai lama. Les montagnes figurent peut-être le terrain accidenté du Kham.

¹⁴ *Idem*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.* La biographie du IX^e Dalai lama emploie le calendrier tibétain à quelques exceptions près comme ici, où elle emploie le calendrier chinois. Dans le présent article, les noms de mois écrits en chiffres romains correspondent au calendrier luni-solaire. Nous ne précisons pas l'origine du calendrier lorsqu'il s'agit du calendrier chinois ; dans les autres cas nous précisons s'il s'agit du calendrier tibétain ou mongol. Le calendrier traditionnel tibétain est très mal connu, mais grâce à des recoupements avec des sources chinoises, nous avons pu établir que pour l'année 1808, il est en retard d'un mois jusqu'au Ve mois intercalaire chinois, puis s'aligne à un jour près.

Scène 3

Naissance du futur Dalai lama ; l'arc-en-ciel indique un événement extraordinaire. © Thierry Ollivier



– *Scène 4* : Un homme et trois femmes se tiennent sur la rive d'un fleuve. L'homme tient dans son bras gauche un enfant vêtu de jaune, et désigne de la main droite un point au-delà du fleuve. Il se distingue des personnages des scènes précédentes par l'absence de barbe (serait-ce un moine ?), sa grande taille et son vêtement (une robe bleue croisée devant et un chapeau fourré avec un bouton rouge). Peut-être s'agit-il de l'oncle de l'enfant, devenu son père adoptif (le père étant décédé avant sa naissance). Une des femmes a les cheveux défaits.

La biographie mentionne que le jeune Dalai lama aurait un jour indiqué un endroit à l'est de son village. Ses « parents » le conduisirent au bord de la rivière 'Bri chu, où il aurait reconnu une grande pierre jadis inscrite de mantras. Le peintre a choisi de représenter l'un de ces nombreux signes miraculeux qui marquèrent la naissance et les premières années de l'enfant¹⁶.

¹⁶ À l'âge de huit mois par exemple, il pointe le doigt vers une image du II^e Dalai lama apportée chez lui pour la cérémonie de purification, comme s'il se rappelait de son existence antérieure (biographie du IX^e Dalai lama, p. 33) ; plus tard il récite plusieurs phrases de textes religieux sans les avoir apprises, parle et marche très tôt, etc.

Scène 4

Episode miraculeux : le futur Dalai lama, enfant, est au bord de la rivière où il aurait désigné une pierre inscrite de mantras. © Thierry Ollivier



La reconnaissance de la réincarnation

– *Scène 5* : Dans un temple, le futur Dalai lama, assis sur une plate-forme, tient une aiguière dorée. Deux moines sont prosternés devant lui ; l'un tient aussi une aiguière, de même qu'un troisième moine, à gauche. A la droite du Dalai lama un homme debout, moustachu, vêtu d'une robe verte à croix rouges porte le même chapeau que celui de la scène 4.

D'après la biographie du IX^e Dalai lama, le régent, Ye shes blo bzang bstan pa'i mgon po¹⁷, chargé de trouver la réincarnation du Dalai lama, envoie en 1806 des émissaires parcourir le pays. En 1807, parmi neuf garçons présélectionnés, deux sont reconnus candidats à la réincarnation, l'un venant d'Amdo, l'autre du Kham. Le régent envoie son chambellan (*gzims 'gag*), Rab brtan rgya mtsho, examiner l'enfant du Kham. Arrivé à IDan ma, celui-ci trouve l'enfant tout à fait impressionnant et l'invite à venir à Lhasa¹⁸.

On pourrait identifier cette scène à l'épreuve organisée le 20 du XI^e mois tibétain de 1807 (17 janvier 1808) au monastère de Gung thang¹⁹ près de Lhasa, où l'on demande au futur

¹⁷ Connu dans les documents chinois sous le nom de Jilong hutuketu (tib. rJe drung ; mo. qutuγtu), il est le rTa tshag sprul sku du monastère Kun bde gling près de Lhasa. Nommé premier ministre par l'empereur mandchou en 1789 pour assister un Dalai lama faible et indécis, il conserve la confiance des Qing malgré certaines malversations. A la mort du VIII^e Dalai lama en 1804, il est nommé régent, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1810. Il est alors le véritable dirigeant du Tibet.

¹⁸ Biographie du IX^e Dalai lama, p. 36. À partir de là, l'enfant est appelé dans sa biographie « candidat à la réincarnation », *yang srid*, abrégé de *yang du srid pa*, « celui ou celle qui est revenu(e) » ou « qui existe à nouveau ». Ce terme peut être utilisé pour désigner un candidat (ou une candidate) reconnu comme la réincarnation d'un lama, en particulier s'il s'agit encore d'un enfant (Samten Karmay).

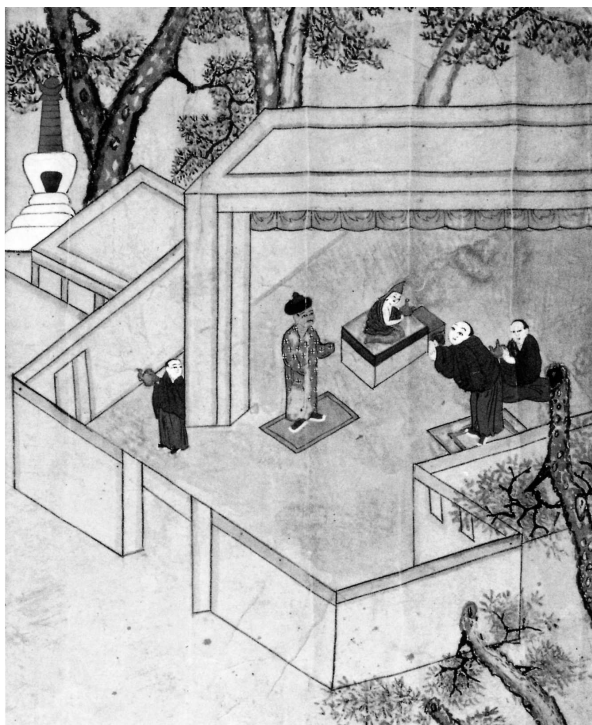
¹⁹ Ou Tshal gung thang, à environ 24 km à l'est de Lhasa, sur la rive sud de la sKyid chu (Richardson 1998, p. 306), monastère où vivent les jeunes Dalai lamas avant leur intronisation.

Dalai lama de reconnaître des objets personnels de son prédécesseur parmi des imitations, afin de confirmer la réincarnation devant les grands pontifes, le régent, les ministres et les *amban*. Ce test « classique » mais semble-t-il imposé par les *amban*, est brillamment réussi par l'enfant, qui s'appelle lui-même du nom du V^e Dalai lama²⁰.

Or dans la scène 5, ni les *amban*, ni les grands lamas tibétains ne sont représentés. De plus les récits tibétains et chinois ne mentionnent pas d'aiguière et situent la scène après le voyage à Lhasa et non avant. Le peintre a-t-il représenté par erreur l'épreuve du choix des objets avant le départ pour Lhasa ? Il pourrait aussi s'agir d'un signe et d'un acte extraordinaire accompli par l'enfant à l'Dan ma, ou d'un premier test du chambellan avant le voyage à Lhasa.

Scène 5

Le futur Dalai lama est soumis à une des épreuves destinées à montrer qu'il est la réincarnation recherchée. © Thierry Ollivier



– *Scène 6* : Le futur Dalai lama et sa suite, en route vers Lhasa à la fin de 1807, traversent un défilé rocheux. En tête vont deux mules bâtées, suivies par un cavalier qui est peut-être le chambellan du régent. Puis vient l'enfant, chevauchant un cheval et guidé par un serviteur à pied. Suivent deux moines et la mère du jeune pontife²¹. L'identité de l'apparition dans le ciel au-dessus des voyageurs peut être expliquée par un passage de sa biographie : l'enfant, arrivé à sTag rtse, à proximité du monastère de dGa'ldan, eut une vision de Tsong kha pa (1357-1419), fondateur des Gelugpas²².

Il est fréquent, en pays tibétain, que des animaux bâtés mènent les caravanes en terrain accidenté. Nous ne pouvons identifier l'objet porté par les mules ; peut-être ouvrent-elles

²⁰ Biographie du IX^e Dalai lama, p. 48. Cette épreuve est également décrite dans le mémoire au trône demandant à l'empereur l'autorisation d'éviter la procédure de l'urne (23 du I^{er} mois tibétain, Archives Historiques Numéro Un, mémoire du Grand Conseil, in Zhao Xueyi *et al.* 1996, p. 177).

²¹ La signification de l'écharpe rouge qu'elle et le chambellan (?) portent n'a pu être établie.

²² Biographie du IX^e Dalai lama, p. 37-43.

symboliquement la voie en portant des objets saints, des *sutra*, un joyau *cintāmani*, ou encore un encensoir, comme il est de coutume dans les processions. À moins que ce soit l'autre côté du tapis de selle qui soit représenté.

La biographie du Dalai lama s'étend peu au sujet de l'autre candidat, également amené à Gung thang, tout en mentionnant toutefois la grande prudence du régent²³.

Les scènes suivantes se déroulent au monastère de Gung thang (scènes 7, 8 et 9), puis au Potala (11 et 12). La porte de l'enceinte est montrée tantôt ouverte pour les spectateurs, lorsqu'il s'agit d'une scène publique (scènes 7, 8, 11), tantôt fermée, pour une scène privée (scène 9 : prise de vœux, 12 : intronisation). A Gung thang, les religieux tibétains sont représentés à gauche, et les envoyés de l'empire mandchou, à droite. Sauf pour le grand lama à bonnet jaune, il est difficile de déterminer l'identité des lamas représentés. On sait que le régent, le De mo rin po che, parfois le Panchen lama, les abbés des quatre grands monastères des environs de Lhasa ainsi que les ministres, étaient présents aux cérémonies et épreuves imposées à l'enfant.

Scène 6

Le futur Dalai lama et sa suite voyagent en direction de Lhasa. Sa biographie rapporte qu'il a eu une vision de Tsong kha pa, fondateur de l'ordre des Gelugpas. © Thierry Ollivier



– *Scène 7* : Un grand lama au bonnet jaune, un autre tête nue et le Dalai lama sont assis sur des trônes. Le Dalai lama reçoit de deux moines courbés des objets dorés trilobés. Une écharpe ou une étole défaits gît par terre. À droite, les deux *amban* de Lhasa sont assis sur une plate-forme surélevée par deux planches. Les soldats de la garnison mandchoue de Lhasa, vêtus de gris et de bleu, semblent bloquer le passage à la foule de religieux et de laïcs qui se presse à la porte.

²³ *Ibid.* Un doute subsiste encore à ce moment-là. L'oracle est invité à se prononcer le 1^{er} du X^e mois tibétain, et confirme que l'enfant du Kham est bien la véritable réincarnation. Ensuite a lieu l'épreuve du choix des objets.

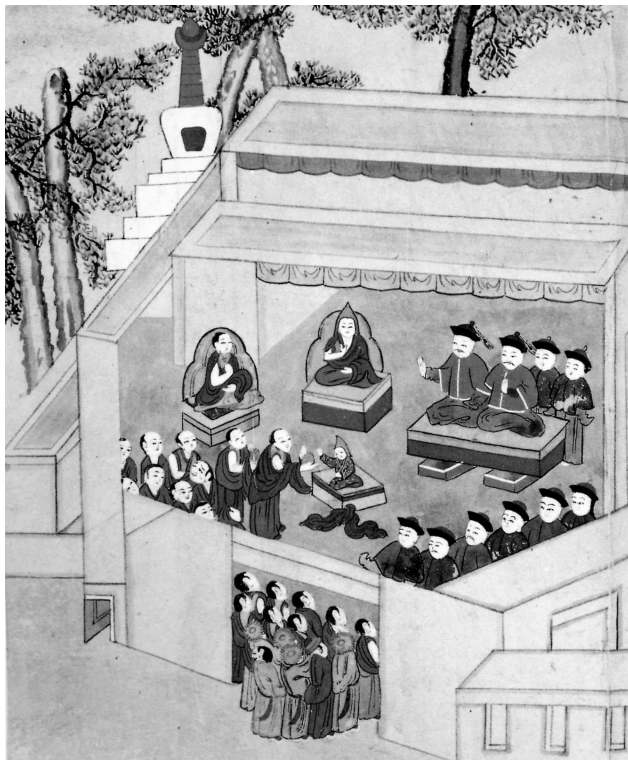
Nous n'avons pu identifier formellement cette scène d'offrandes. Les objets dorés trilobés sont sans doute un symbole conventionnel pour une offrande précieuse.

Les *amban* de Lhasa, qui ne jouent ici qu'un rôle passif, sont Yuning (m. 1814), de la bannière mandchoue « Rouge uni », nommé *amban* principal de 1805 au X^e mois de 1808, et son second Wenbi, également de la bannière mandchoue « Rouge uni », qui lui succèdera comme *amban* principal du X^e mois de 1808 à 1811²⁴. Leur plate-forme surélevée, pour être à la même hauteur que celle du lama central, signifie probablement que leur autorité est égale à celle du Dalai lama et du gouvernement tibétain.

Le grand lama à bonnet jaune se retrouve aux côtés du Dalai lama dans les scènes suivantes (8, 9, 11). Son chapeau particulier et sa présence à la prise de vœux (scène 9) permettent de penser qu'il s'agit du IV^e Panchen lama (VII^e selon l'entourage du Panchen lama et le décompte chinois), Blo bzang bstan pa'i nyi ma. Il porte, comme le Dalai lama et l'apparition de la scène 6, le chapeau de cérémonie à pointe relevée, appelé *rtse zhwa* et porté chez les Gelugpas lors des débats philosophiques ou à l'occasion de grands rituels²⁵. Dans la statuaire et la peinture, les grands pontifes de l'école gelugpa sont représentés avec ce chapeau. Toutefois, le candidat à la réincarnation ne devrait pas porter cette coiffe avant son intronisation. On remarque que le chapeau du Dalai lama est doré, tandis que celui du Panchen lama est seulement souligné d'un trait doré.

Scène 7

Au monastère de Gung thang, des moines offrent des présents au futur Dalai lama, en présence de deux lamas et des deux *amban*, représentants du pouvoir mandchou à Lhasa. © Thierry Ollivier



²⁴ Pour leurs biographies : Xiao Jinsong 1996, p. 267 ; Wu Fengpei & Zeng Guoqing 1988, p. 112-116.

²⁵ Type de chapeau ancien appelé « chapeau rouge des grands pandits » (*pan chen zhwa dmar*), que les Gelugpas ont adopté en changeant la couleur en jaune. Waddell (1939 [1895], p. 195-198), nomme ce chapeau *pan chen sne ring ser po*, et précise que lorsqu'il a de longs pendants, il ne peut être porté que par le Dalai lama, le Panchen lama, l'abbé de dGa' ldan et le régent pendant les assemblées.

– *Scène 8* : Les deux *amban* sont debout sur un tapis qui semble être en lévitation car les pieds des autres fonctionnaires sont visibles en dessous. Face à eux, le Dalai lama est agenouillé sur un tapis, devant le lama au chapeau jaune *rtse zhwa* (le Panchen lama ?) et une dizaine de moines. À l'arrière-plan on voit quatre trônes vides alignés, et un plus petit à gauche. Près de l'entrée se trouvent les soldats de la garnison et des spectateurs laïcs.

Cette scène où la position de supériorité des *amban* est évidente représente très probablement la proclamation de l'édit impérial de la reconnaissance officielle du Dalai lama par Pékin²⁶ (le II^e mois tibétain, peu avant la prise de vœux), à Gung thang.

Les *amban* ne sont pas parvenus à faire respecter la procédure de l'urne pour la sélection du IX^e Dalai lama. Peu après l'épreuve du choix des objets, le régent et le Panchen lama, qui veulent éviter le tirage au sort²⁷, ont adressé un mémoire à l'empereur par l'intermédiaire des *amban*. Ainsi mis devant le fait accompli, l'empereur ne peut que fermer les yeux sur l'irrégularité s'il veut éviter un nouveau mécontentement des Tibétains. Il accorde cette « faveur exceptionnelle » dans son décret daté du 9/II (5 mars 1808), par lequel il reconnaît officiellement la réincarnation du Dalai lama à condition « que ce cas unique ne soit pas considéré comme un précédent ».

Pourtant une situation similaire se présente à la mort du IX^e Dalai lama, dix ans plus tard. L'empereur refuse cette fois d'entériner la situation et ordonne d'utiliser la procédure de l'urne, à la suite de quoi le régent aurait prétendu avoir utilisé l'urne en tirant, comme par hasard, le nom de l'enfant choisi initialement²⁸. À de nombreuses autres reprises, le gouvernement tibétain laissera planer le doute sur l'emploi de l'urne, considérée comme le symbole de l'autorité Qing sur le Tibet. Dans les faits, la participation des *amban* à la sélection des Dalai lamas est purement nominale : ils se contentent généralement de la simple vue de l'urne qui leur permet de sauver la face. La caricature de cérémonial imposée par l'empire se reflète également dans l'intronisation, comme on le verra plus loin.

D'après sa biographie, l'enfant prend connaissance du décret le 3 du II^e mois tibétain (29 mars 1808)²⁹, lors d'une assemblée réunissant le régent, les membres du gouvernement et les deux *amban* dans la grande salle du monastère. Les *amban* se lèvent et disent : « L'empereur est convaincu que vous êtes indiscutablement le candidat à la réincarnation du Grand Cinquième Dalai lama ». L'enfant répond, par l'intermédiaire de son interprète : « Je remercie l'empereur de m'avoir donné son soutien (*bka' bzang po*, son 'bon ordre') », et salue des deux mains. Après la cérémonie, l'un des *amban* offre des cadeaux et demande au candidat de le bénir. Ce n'est pas ce moment-là qui est choisi par le peintre. Au contraire, il montre le Dalai lama dans une position humble, agenouillée, indiquant sa soumission à l'empereur. Nous verrons au sujet de la scène 12 qu'il est peu probable que le Dalai lama se soit agenouillé devant les représentants de l'empereur.

²⁶ Décret daté du 9/II, reproduit dans le *Renzong shilu, juan 192 (Qing shilu Zangzu shiliao 1982, vol. 8, p. 3744)*.

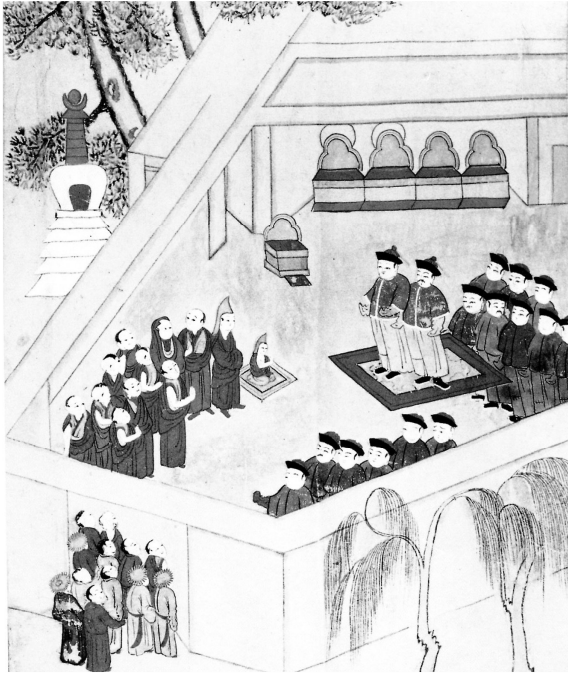
²⁷ Mémoire pour éviter la procédure de l'urne, « 23 du I^{er} mois tibétain » soit fin mars 1808, in Zhao Xueyi *et al.* 1996, p. 177. Cette date est une erreur : la demande a certainement été faite le 1^{er} mois du calendrier chinois (28 janvier au 25 février), peu après l'épreuve du choix des objets, puisque l'empereur proclame son décret le 5 mars 1808.

²⁸ Shakabpa 1967, p. 175.

²⁹ La biographie du IX^e Dalai lama (p. 54) date ce décret du 19 du I^{er} mois tibétain et affirme que l'enfant n'en a été averti que le 3 du II^e mois. Le décret ayant transité par Chengdu, puisqu'il était adressé au général de Chengdu Te Qing'e qu'il nomme ambassadeur, il est possible qu'il soit arrivé à Chengdu à cette date.

Scène 8

Scène illustrant probablement la proclamation de l'édit impérial reconnaissant officiellement le Dalai lama, au monastère de Gung thang, début avril 1808. © Thierry Ollivier



La prise de vœux

– *Scène 9* : Deux moments différents sont représentés au rez-de-chaussée et à l'étage d'un temple, dont la porte d'enceinte est fermée au public. Au rez-de-chaussée, les deux *amban*, identifiés par un cartouche (*Juu-yin amban*, « *amban* de Lhasa »), sont assis sur un petit trône paraissant flotter en l'air. À leur droite, le Dalai lama et le Panchen lama sont assis sur un trône. C'est la seule scène où ils sont représentés avec une auréole. À gauche, un moine, tête nue, est assis sur un trône plus élevé que les autres (est-ce l'un des grands abbés *gelugpas*, l'abbé de dGa' Idan— le dGa' Idan khri pa — par exemple ?). Une foule de moines, à gauche, et des fonctionnaires de l'empire, à droite, assistent à un spectacle donné par des danseurs et des musiciens. Les danseurs semblent être des enfants, qui tiennent des rubans et un objet curieux ressemblant à une hache. Les musiciens sont des moines ; trois d'entre eux jouent du tambour, et un autre, du luth (fig. M). À l'étage supérieur, des moines entourent le jeune Dalai lama. On lui a ôté sa cape à motifs dorés et son chapeau, et il fait face au Panchen lama qui fait un geste de bénédiction (fig. F). Un arc-en-ciel relie le temple au ciel.

La partie supérieure de l'image représente la tonsure marquant la première ordination de l'enfant, celle d'*upāsaka* (*dge bsnyen*)³⁰. Elle est organisée le 14 du II^e mois tibétain (10 avril 1808), une semaine après la réception de l'édit impérial. L'enfant prend les vœux auprès du Panchen lama, qui lui rase la tête, lui donne sa robe et le nom religieux de Lung rtogs rgya mtsho, « Océan des enseignements »³¹. Il confie à l'enfant la charge de propager la doctrine,

³⁰ Il s'agit des dix vœux de base que prennent les laïcs. Le Dalai lama prendra les vœux de *dge tshul* auprès du Panchen lama en 1813.

³¹ Blo bzang bstan pa'i 'byung gnas ngag dbang lung rtogs rgya mtsho, raccourci habituellement en Lung rtogs rgya mtsho.

puis lui offre un mandala. Le Dalai lama prend des graines et les jette dans différentes directions en geste de bon augure. Des miracles se produisent devant une centaine de religieux et de laïcs rassemblés : un arc-en-ciel apparaît dans la tente et un halo d'arc-en-ciel est visible autour du soleil³².

D'après les mêmes sources, l'ordination se déroule dans une tente au monastère Gung thang, et non dans la cour comme le représente la partie inférieure de l'image. Aucune scène de danse n'est mentionnée dans les sources tibétaines.

Scène 9

Prise de vœux du Dalai lama au monastère de Gung thang le 10 avril 1808. A l'étage, on voit le Panchen lama bénir le Dalai lama, qui est ici tête nue. © Thierry Ollivier



L'intronisation le 22/IX, 10 novembre 1808

Les trois dernières scènes illustrent l'intronisation du Dalai lama au Potala le 22/IX, soit le 10 novembre 1808. Ce n'est qu'à la dernière scène qu'apparaît l'ambassade du prince mongol dépêchée à Lhasa pour « superviser » l'intronisation. L'empereur a envoyé comme « ambassadeur extraordinaire » le prince Manjubazar, personnage principal de notre manuscrit, ainsi que trois autres émissaires, qu'il nous faut ici présenter rapidement.

Manjubazar (nommé simplement Maa dans le rouleau, m. 1828) est depuis 1787 prince du second rang gouvernant la bannière de l'aile droite des Qaracin (*jasaytörü-yin dügüireng giyün vang*, ch. *zhasake duoluo duleng junwang*). Il est proche de la famille impériale mandchoue, comme ses ancêtres, et fonctionnaire dévoué. En 1788, il reçoit par faveur de l'empereur Qianlong le rang non transmissible de prince du premier rang (mo. *cin vang* ; ch. *qinwang*) pour sa bonne gestion des ponts et des routes de la réserve impériale de chasse de

³² Biographie du IV^e Panchen lama, p. 144 v et biographie du IX^e Dalai lama, p. 63. Selon la coutume, celui des deux qui est le plus âgé ordonne l'autre, établissant ainsi une relation de tuteur à disciple.

Muran (ch. Mulan). En 1808, il a, d'après le texte du rouleau, d'importantes responsabilités à Muran, sans doute est-il contrôleur général (*zongguan*), chargé de la gestion et de la préparation des chasses. En 1809, au retour de son voyage à Lhasa, il est provisoirement destitué de son rang en raison d'exactions commises sur le trajet par des membres de sa suite, puis son titre lui est rendu cette même année.

Deux autres membres de l'ambassade sont des officiers des Huit bannières mandchoues³³. Cingkui ou Cingküi (ch. Qinghui) appartient à la bannière mongole « Blanc uni » constituée au sein des Huit bannières. Il est vice-commandant des Gardes du corps de l'empereur (*yuqian shiwei fudutong*), et vice-ministre assistant du Ministère des Travaux Publics (*gongbu shilang*). Lungfu (ch. Longfu, m. 1810), de la bannière mandchoue « Rouge uni », est vice-commandant des Gardes impériaux de la porte Qianqing (*Qianqing men shiwei fudutong*). Lungfu ne retourne pas en Chine avec l'ambassade car le 13/X (30 novembre 1808) il est nommé *amban* à Lhasa en remplacement de Yuning. Cingkui reviendra à Lhasa comme *amban* en 1810, mais sera ensuite destitué en 1812 pour abus de privilèges et exactions commises par deux membres de sa suite durant le voyage.

Le dernier membre de l'ambassade est l'une des huit grandes réincarnations tibétaines résidant à Pékin, le IV^e Galdan siregetü qutuγtu³⁴ Ngag dbang thub bstan dbang phyug dpal ldan 'phrin las rgya mtsho (1773-vers 1819). Né en Amdo, il est nommé lama en chef intérimaire (ch. *shuli jingcheng zhasake da lama*, mo. *jasaγda blama*) des monastères tibétains de Pékin en 1796³⁵.

– *Scène 10* : La scène représente le Potala sur un pic rocheux, relié au ciel par un arc-en-ciel. Ce signe miraculeux indique que le Dalai lama s'est bien réincarné et a retrouvé son palais et sa position « pontificale ». La représentation du Potala à cet endroit de la peinture évoque le moment où le Dalai lama est amené en procession de Gung thang au Potala pour l'intronisation.

Scène 10

Le Potala, où se rend le Dalai lama en quittant Gung thang, pour la cérémonie de son intronisation. © Thierry Ollivier



³³ De petits groupes de Mongols, ralliés aux Mandchous ou vaincus par eux, furent intégrés aux Huit bannières mandchoues en 1635 ; les Huit bannières caqar et les bannières de Mongolie-Intérieure dirigées par des princes tel Manjubazar, formaient des organisations distinctes des Huit bannières mandchoues.

³⁴ Le Galdan siregetü qutuγtu, « réincarnation [de celui] qui occupe le trône du monastère de dGa' ldan », est encore appelé gSer khri qutuγtu. Le premier de sa lignée, originaire de l'Amdo, avait occupé la charge prestigieuse d'abbé du monastère de dGa' ldan au Tibet central, mais ses réincarnations ne doivent pas être confondues avec les abbés de ce monastère, qui sont élus.

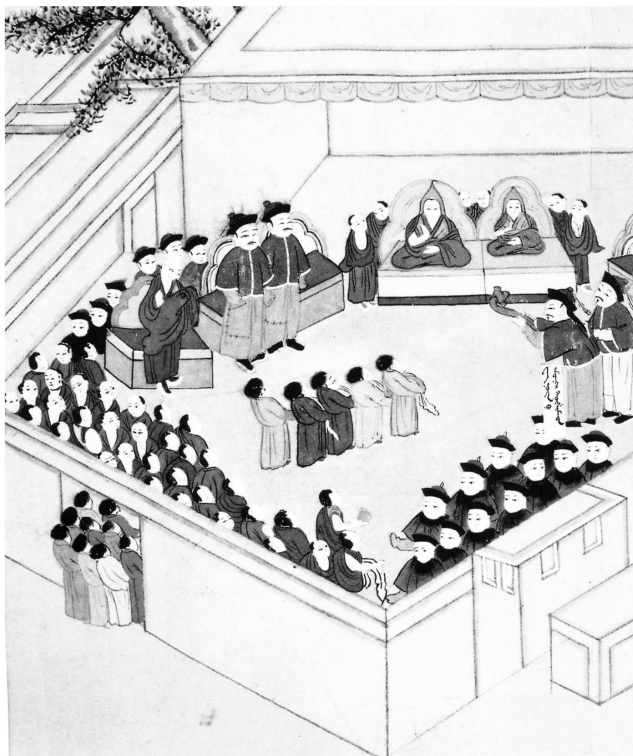
³⁵ Sur les quatre ambassadeurs voir Charleux, Even & Lacaze 2004.

– *Scène 11* : Le jeune Dalai lama et le Panchen lama sont assis côte à côte sur des trônes de même hauteur. A gauche, les deux *amban* et un lama se tiennent debout devant leur trône. A droite, deux personnages en vêtements mandchous s'inclinent devant les *amban*, à qui le premier tend un grand sceptre *ruyi* doré³⁶. Ils sont identifiés par un cartouche comme les « dignitaires représentant (annonçant la venue de) Sa Seigneurie le Prince » (*vang noyan-u emüneki tüshimed*)³⁷. Au centre, cinq laïcs tibétains tiennent des écharpes votives. L'assistance se compose de moines – certains se pressent derrière les pontifes, d'autres offrent écharpes votives et bijoux ou discutent entre eux – et de soldats de la garnison qui tournent le dos à la scène. Des laïcs se pressent à la porte, ouverte.

Le texte du rouleau précise que l'ambassade arrive à Lhasa le 21/VIII mais ne mentionne pas cette audience. D'après la biographie du IX^e Dalai lama (p. 114), le Dalai lama reçoit les représentants de l'ambassade les 22 et 23/VIII. La scène 11 pourrait correspondre à ce passage de la biographie, la différence essentielle étant que la peinture met particulièrement en valeur le rôle des *amban*.

Scène 11

Le Dalai lama, au Potala, reçoit en audience deux dignitaires mandchous, en présence des deux *amban*. L'un des envoyés tend un sceptre *ruyi*, pour exprimer des vœux de paix et de prospérité.
© Thierry Ollivier



³⁶ Le *ruyi*, litt. « selon votre désir », est un objet adoptant la forme du champignon d'immortalité (*lingzhi*) associé à des vœux de bonne fortune, de paix et de prospérité. On l'offrait en cadeau à l'empereur à l'occasion de fêtes telles que le Nouvel an ou son anniversaire ; en retour, l'empereur offrait un *ruyi* à ses sujets (voir Kieschnick 2003, p. 138-152).

³⁷ *Vang noyan*, « Sa Seigneurie le Prince », est une appellation respectueuse de Manjubazar dans le texte manuscrit.

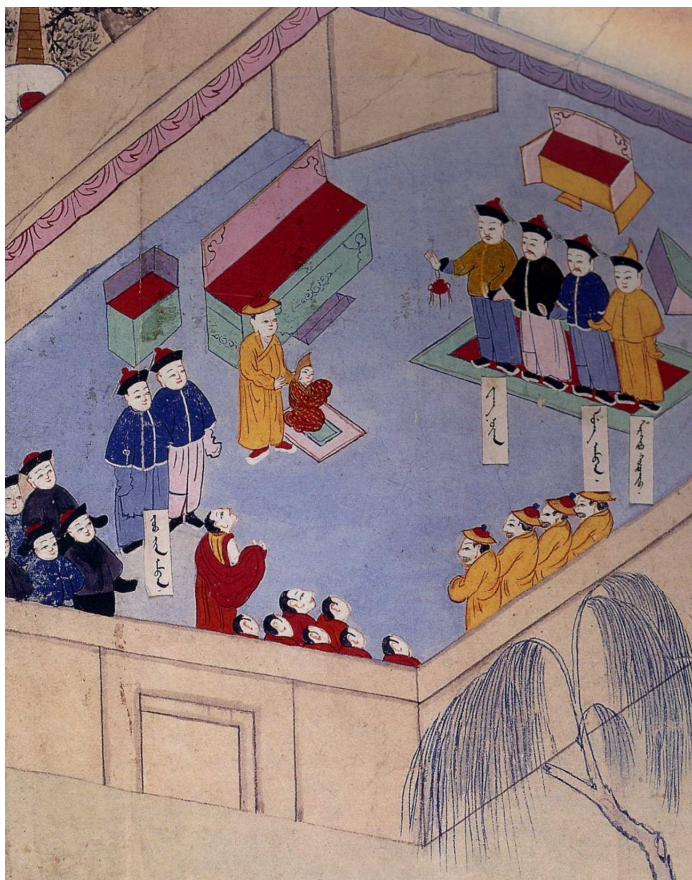
– *Scène 12* : La scène finale montre le Dalai lama agenouillé sur un tapis, les mains jointes. L'homme en robe jaune debout derrière lui pourrait être le régent, en raison de son costume religieux et de son chapeau particulier. À gauche, les deux *amban* de Lhasa, debout, sont identifiés par un cartouche (*Juu-yin amban*). À droite, quatre personnages en vêtements mandchous, debout, tendent la main, paume vers le pontife, en geste de bénédiction. L'assistance se compose de trois fonctionnaires de la garnison, huit moines et quatre personnages en robe jaune, semblables à celui qui se tient à côté du Dalai lama (des membres du gouvernement tibétain ?). Trois trônes sont inoccupés ; la porte d'enceinte est fermée.

Les quatre personnages sont identifiés par des cartouches, dont le deuxième est manquant. Ce sont les quatre membres de l'ambassade :

1. *Vang noyan* (« Sa Seigneurie le Prince ») : il s'agit de Manjubazar,
2. Cartouche manquant, logiquement *Cing amban*³⁸ : l'officier Cingkui,
3. *Lung amban* : l'officier Lungfu, et
4. *Siregetü qutuγtu*. Ce dernier, seul ecclésiastique des quatre, est vêtu d'un costume mandchou de couleur jaune et porte un chapeau jaune pointu à rebords noirs retournés – il s'agit manifestement d'une version bouddhique du chapeau des fonctionnaires mandchous.

Scène 12

Intronisation du IX^e Dalai lama au Potala le 10 novembre 1808, en présence des deux *amban* et des quatre membres de l'ambassade mandchoue, dirigée par le prince mongol Manjubazar, commanditaire du rouleau (le prince tient un objet à la main). © Thierry Ollivier



³⁸ Le terme mandchou *amban* désigne un haut fonctionnaire ; il ne s'agit pas ici des *amban* résidents à Lhasa.

Manjubazar porte un vêtement officiel mandchou et non mongol car il est en mission : tous les fonctionnaires de l'empire devaient porter les vêtements officiels imposés par les Qing. Ce vêtement se compose d'une robe bleue, par-dessus laquelle a été peint un gilet jaune à manches (*huangmagua*) – les deux couleurs sont superposées³⁹. On peut s'étonner également que la plume de paon de son chapeau n'ait qu'un œil. Il s'agit probablement d'une convention picturale : il devrait avoir une plume à deux ou trois yeux en raison de son rang élevé⁴⁰.

Manjubazar tient sur l'illustration un objet rouge à ficelles pendantes, semblable à un gros « nœud de bonne augure » (mo. *ölji*). Selon la biographie du IV^e Panchen lama (p. 148 r), à la taille de Manjubazar pendait un sac (*khug ma*), sorte d'ornement qui semble curieux aux yeux du rédacteur. Peut-être s'agit-il de la propre pochette de l'empereur, confiée à Manjubazar afin qu'il la donne au Dalai lama, au Panchen lama et au rJe drung gegen (d'après le texte du rouleau, l. 45).

Les divergences et similarités entre les récits sino-mandchous, mongol et tibétains

Cette douzième et dernière scène mérite qu'on s'y attarde. Elle illustre parfaitement la description de l'intronisation donnée dans le texte du rouleau : « Lorsque l'on donna lecture du décret [impérial], le Dalai lama écouta à genoux ; puis il répondit en ces termes : “Je suis un petit Tibétain des terres de l'Ouest (le Tibet), le Grand et Saint Maître Manjusri⁴¹ (l'empereur) [m'] a conféré une grâce particulière et fait réincarnation du Dalai lama. À présent, je ne cesserai de [le] vénérer pour m'avoir conféré cette grâce si honorifique de m'introniser. Mon seul souhait est d'étudier la doctrine (le Dharma) et de faire s'épanouir la religion jaune (l'école bouddhique des Gelugpas)⁴² du Saint Maître !” et il se prosterna en remerciement de la grâce céleste (impériale) » (l. 66-95).

Toujours selon le texte, le Dalai lama est ensuite conduit sur le trône, reçoit des cadeaux et en offre à son tour à Manjubazar et au Galdan siregetü qutuytu. Trois jours après, il adresse un nouveau discours aux ambassadeurs, dans lequel il promet de « vénérer le Grand et Saint Maître Manjusri ». Il présente alors un rapport et des cadeaux destinés à l'empereur tout en étant agenouillé « en direction du Suprême [empereur] » (vers Pékin) (l. 86).

La relation du prince mongol est en parfaite correspondance avec le protocole défini dans les Règlements de la dynastie Qing⁴³. L'ambassade est symboliquement importante pour l'empire puisque son rôle est de renouer la « vassalité » du Tibet en accordant l'investiture à son nouveau pontife. Les Règlements prévoient que l'ambassadeur principal et les *amban* doivent transmettre personnellement le sceau et le décret par lequel l'empereur reconnaît le Dalai lama comme souverain du Tibet et lui confère le « mandat » de gouverner. Après lecture du décret lors de la cérémonie d'intronisation, le Dalai lama doit s'agenouiller et se prosterner, le visage tourné vers le Palais de Pékin et remercier pour la grâce impériale accordée. C'est

³⁹ Nous ne pouvons expliquer la signification de cette couche de peinture jaune qui a pu avoir été rajoutée plus tard.

⁴⁰ La plume de paon est réservée aux fonctionnaires de rang supérieur au cinquième ; elle est attachée au bouton du chapeau par un tube de jade, et portée dans les occasions publiques. Le nombre d'yeux de la plume (de un à cinq) est fonction du rang. En 1828, l'empereur Daoguang offre au fils et successeur de Manjubazar le droit de porter une plume de paon à trois yeux (Zhang Guoqiang 2001, p. 14).

⁴¹ L'empereur mandchou prétendait être une incarnation de ce bodhisattva ; il se positionne ainsi à égalité avec le Dalai lama, incarnation d'Avalokitesvara, et non plus dans la relation « donateur-lama ».

⁴² « Religion jaune » est une expression mongole désignant le bouddhisme et plus particulièrement le bouddhisme tibétain de l'école des Gelugpas, appelés « Bonnets jaunes » en chinois et en mongol. C'est la seule école du bouddhisme tibétain reconnue officiellement par l'empereur depuis l'édit impérial de 1793.

⁴³ *Lifanyuan zeli, juan* 56, p. 24b, 37a-b. Voir Charleux, Even & Lacaze 2004.

ainsi qu'est décrite une intronisation dans les sources impériales et c'est ainsi qu'elle a dû se passer en 1808 du point de vue des Qing⁴⁴.

Les biographies des Dalai lamas et divers témoignages⁴⁵ sur les intronisations montrent cependant que ces cérémonies ne respectent pas à la lettre le protocole chinois.

D'après la biographie du IX^e Dalai lama, l'enfant est installé sur le trône d'or de son prédécesseur dans la grande salle Tshoms chen srid zhi Phun tshogs du Potala⁴⁶. Le secrétaire g.Yul kha ba lit la lettre impériale, et le Dalai lama répond en remerciant l'empereur pour l'avoir confirmé réincarnation du Dalai lama. Puis le Dalai lama met le chapeau de son prédécesseur et prend le rosaire de corail offert par l'empereur. À droite de son trône, *par terre*, sont assis les fonctionnaires tibétains : le régent, les deux tuteurs Rgyal sras rin po che et De mo rin po che et d'autres ; à gauche de son trône, *par terre*, sont assis les représentants de l'empire : Manjubazar, le Galdan siregetü qutuγtu, Cingkuï et Lungfu et les deux *amban* de Lhasa. Le Dalai lama reçoit un grand nombre de cadeaux des officiels⁴⁷.

Le Panchen lama n'a pu être présent le jour de l'intronisation⁴⁸ ; il n'est d'ailleurs pas représenté dans la scène 12.

Les principaux points de divergence entre le manuscrit mongol et les sources impériales d'une part, et les sources tibétaines d'autre part, concernent le discours du Dalai lama et sa gestuelle. Sa biographie ne précise pas que l'enfant, alors âgé de deux ans et demi, remercie l'empereur de ses grâces en se montrant son vassal, et qu'il promet de ne pas s'occuper de politique. D'autre part, ni la biographie du IX^e Dalai lama, ni aucun autre témoignage non chinois sur l'intronisation des Dalai lamas en général, ne mentionne que le Dalai lama s'agenouille ou se prosterne devant les émissaires : il est plus probable qu'il saluait avec ses mains⁴⁹. D'autant plus que la prosternation, dans la culture tibétaine, est un exercice exclusivement religieux qui ne peut être effectué devant un laïc. En revanche les sources tibétaines précisent que l'enfant est assis sur le trône des Dalai lamas alors que tous les autres participants sont assis par terre à sa droite et à sa gauche. Le Dalai lama a donc une position bien supérieure à celle des autres, et l'on peut supposer qu'un peintre tibétain aurait représenté les scènes 11 et 12 de façon totalement différente.

Les *amban* sont particulièrement mis en valeur dans la peinture. On remarque dans les scènes 7 à 12, que la hauteur des tapis et des trônes est ajustée pour placer à même niveau le futur pontife et les représentants mandchous (*cf.* scène 7). Or dans la biographie du IX^e Dalai lama (p. 55-59), les *amban* sont vus comme les représentants d'un pouvoir étranger, se montrent très respectueux à l'égard du Dalai lama et lui offrent à plusieurs reprises des cadeaux en lui demandant de les bénir. La biographie ne considère pas la mission du prince qaracin

⁴⁴ Les mémoires au trône de Manjubazar et des *amban* donnant le compte rendu de l'intronisation du IX^e Dalai lama n'ont pas été préservés. Nous possédons toutefois des récits officiels d'intronisation d'autres Dalai lamas. Citons par exemple le mémoire de l'*amban* Meng Bao relatant l'intronisation du XI^e Dalai lama en 1842 : celui-ci écoute respectueusement, agenouillé face à l'est, la lecture de l'édit, reçoit avec vénération les cadeaux impériaux, puis accomplit le cérémoniel de trois génuflexions et neuf prosternations en direction de Pékin (Mayers 1870, p. 295-296).

⁴⁵ Voir par exemple la description de l'investiture du XIII^e Dalai lama (1876-1933) intronisé au Potala le 1^{er} août 1879 (in Ya Hanzhang 1991, p. 106-111), et celle du XIV^e Dalai lama, intronisé en 1940 (in Surkhang 1983, p. 43-44 ; Goldstein 1989, p. 325-329).

⁴⁶ Ou Tshoms chen nub, principale salle de réception du Palais rouge, où se trouve le trône du Dalai lama, faisant face à l'est.

⁴⁷ Biographie du IX^e Dalai lama, p. 131.

⁴⁸ Il s'est fait représenter par deux de ses proches pour offrir ses cadeaux et ses congratulations au Dalai lama (biographie du IV^e Panchen lama, p. 148 r).

⁴⁹ La biographie emploie, lorsque l'enfant remercie l'empereur de lui avoir accordé ses faveurs, le 3 du II^e mois tibétain, le mot *gus 'dud*, « saluer », qui n'a en aucun cas le sens de « s'agenouiller ».

comme une ambassade, encore moins comme une condition absolument nécessaire à la cérémonie d'investiture. Manjubazar y est seulement décrit comme un personnage important, le premier mentionné d'une liste d'officiels étrangers invités à cette occasion.

Un autre point, sans doute dû à une méconnaissance des coutumes tibétaines, distingue l'iconographie du rouleau mongol : le futur Dalai lama est représenté comme s'il était déjà reconnu et intronisé, avec le chapeau *rtse zhwa* et un trône toujours d'égale hauteur. Or avant l'intronisation, l'enfant n'a ni le statut ni le titre de Dalai lama : il est seulement un candidat parmi d'autres.

Le manuscrit mongol présente donc la version mandchoue officielle des faits, et il est raisonnable de penser, en comparant les sources chinoises et tibétaines⁵⁰, que le Dalai lama ne s'est pas prosterné ni agenouillé ; les représentants impériaux, en revanche, ont peut-être eu droit à un siège. On sait que pour l'intronisation du XIV^e Dalai lama en 1940, le représentant du Guomindang à Lhasa, Wu Zhongxin, avait reçu quelques privilèges par rapport aux autres délégations étrangères : un siège surélevé placé légèrement en avant des autres étrangers, et face au sud comme les sièges du Dalai lama et de sa famille, et non à l'ouest⁵¹. En 1808 comme en 1940, le gouvernement tibétain ne se considère pas comme vassal de la Chine et fait face au difficile problème de concilier les sentiments de la population, des monastères, et de l'aristocratie avec les intérêts du gouvernement de Pékin.

Il y a donc, comme pour l'urne d'or, un accord tacite sur le protocole entre les représentants de l'empire et les Tibétains. Les ambassadeurs et les *amban* laissent faire les Tibétains selon leurs coutumes, mais inventent prosternation et agenouillement dans leur compte rendu à l'empereur pour être en conformité avec les textes de loi. La symbolique forte de ces gestes de protocole imaginaire doit ici être soulignée : le Dalai lama personnifie le Tibet en s'inclinant devant l'empire.

Le choix des moments représentés

Ce sont les moments clef du processus de découverte et de sélection du Dalai lama que le peintre s'est attaché à représenter, et qu'il connaît probablement d'après ce que Manjubazar avait vu et entendu à Lhasa. L'insistance particulière sur la naissance et les miracles qui la précèdent (quatre scènes sur douze) est un procédé courant de la peinture narrative bouddhique pour souligner la sainteté d'un personnage⁵².

Le peintre a par ailleurs opéré un choix conscient, omettant certaines scènes, comme la grande procession qui accompagne le Dalai lama en palanquin au Potala (21 du XI^e mois tibétain), ou les étapes de la confirmation du candidat. De même, la peinture représente uniquement la découverte de l'enfant qui sera élu, à l'exclusion des autres « candidats ».

La mission précédente envoyée par l'empereur⁵³ n'est pas figurée, ce qui tend à suggérer que celle de Manjubazar est la seule. La scène 11, qui présente *a priori* peu d'intérêt, sert de transition pour annoncer la venue des émissaires de Pékin. Ceux-ci n'apparaissent que dans la scène 12 : c'est la scène la plus importante puisqu'elle montre l'intronisation du pontife et met en valeur l'ambassade comme un moment important de l'histoire des relations sino-tibétaines. Placée à la fin du texte, c'est aussi la première illustration que voit le lecteur quand il arrive à la fin du récit.

⁵⁰ Même si l'on est tenté de croire la biographie tibétaine plus fidèle dans sa relation des événements, rappelons que cet ouvrage est plus tardif et également tendancieux.

⁵¹ D'après le récit des représentants britanniques, cf. Goldstein 1989, p. 325-327.

⁵² Murray 2000.

⁵³ Voir note 10.

2. Etude de la composition et du style pictural

Les douze scènes, de taille à peu près égale, sont séparées entre elles par un trait rouge pâle. Un symbolisme est peut-être attaché au chiffre douze (les douze actes du Bouddha etc.), mais il est possible qu'une ou plusieurs scènes manquent.

Le style pictural, la technique narrative et le format font de ce rouleau une pièce originale, mêlant des genres différents. En étudiant ces éléments, nous tenterons de rattacher ce rouleau à un style connu et d'identifier les diverses influences qui s'y exercent.

Couleurs et traits

Une mine semble avoir été utilisée pour un premier croquis et en plusieurs endroits le trait est visible en décalage avec les contours tracés au pinceau, ainsi pour le chapeau du grand personnage de la scène 4⁵⁴ (fig. A). Ce décalage n'est pas fréquent dans la peinture chinoise.

Aucun poncif ne semble avoir été employé. La palette de couleurs privilégie des tons pastels, avec une dominance de bleu clair pour le sol des architectures et de vert pâle pour les extérieurs. Certaines parties ne sont pas peintes, comme l'eau et les murs des temples (scène 12). Les couleurs jaune or des robes, rouge orangé, rose, et bleu clair et foncé ne sont pas habituelles dans la peinture chinoise⁵⁵.

L'or est utilisé pour des détails : les boutons et les plis des vêtements (fig. B) et la pointe des plumes des *amban*, les toits du Potala (sc. 10), les bijoux (sc. 7), le *ruyi* (sc. 11, fig. B), le contour des dossiers de trônes, le chapeau du Dalai lama et les rubans des danseurs. La flèche des *stûpa* (sc. 12), les arcs-en-ciel (sc. 10), la parure du bodhisattva et les aiguères (sc. 5) sont brun-doré-kaki. Le pigment bleu des fonds (sc. 12) a été mal appliqué et s'est cristallisé, donnant un aspect grumeleux, sans doute parce que le liant est utilisé en quantité insuffisante⁵⁶. Le blanc (fig. A), de mauvaise qualité et appliqué en couche trop épaisse, s'écaille au niveau des visages.

Les contours sont exploités d'une manière tout autre que dans la peinture chinoise et tibétaine. Soulignés d'un trait rose-orangé, rouge (fig. A), bleu ou bleu noir pour les personnages, doré pour le bodhisattva et le lotus (sc. 1), ils permettent d'harmoniser le personnage en fonction de la couleur du fond. Les architectures sont soulignées d'un trait clair à l'encre diluée (sc. 12). Les rochers et les langues de terre sont rehaussés d'un contour additionné d'un trait blanc très épais (sc. 10, fig. H), imitant sans doute le style bleu-vert (*jinbi*) surligné d'or de la peinture chinoise.

Le paysage, les personnages et peut-être les architectures, semblent être de plusieurs mains différentes ; de même on croit distinguer deux mains différentes pour les premières scènes (1 à 7) et les dernières (8 à 12), ce qui permet de penser que le rouleau a été peint dans un atelier.

La peinture semble ne pas avoir été terminée. Un début de trône est dessiné mais non peint, des traits de murs n'ont pas été prolongés (sc. 3, 8), des visages de moines n'ont pas

⁵⁴ Egalement pour la manche du personnage en robe rose et la natte d'une des femmes de la scène 2 ; et pour les chevaux de la scène 6.

⁵⁵ Le bleu n'est pas de l'azurite ; il pourrait avoir été obtenu à partir d'indigo dilué avec du blanc de plomb ou de coquillage. Le vert pâle des extérieurs est obtenu à partir de la malachite. Le jaune d'or des robes (scène 12) est peut-être un mélange de jaune gomme-gutte et d'ocre, ou bien de l'orpiment.

⁵⁶ Informations fournies par Camille Schmitt et Cédric Laurent.

Isabelle Charleux et Gaëlle Lacaze, « L'intronisation du IX^e Dalai lama vue par un prince mongol : un rouleau peint conservé à la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises »

Authors' own file, not the published version

Please see the published version in *Arts Asiatiques*, 59, 2004, p. 30-57

d'yeux ni de bouches (sc. 6, 11 ; fig. B et J), le Potala est coloré seulement dans sa partie supérieure.

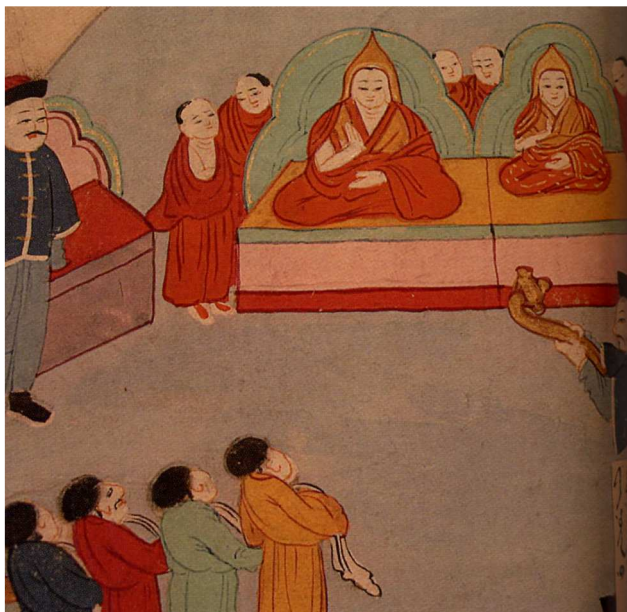
Fig. A

Détail scène 4 : le Dalai lama enfant avec son tuteur. © Gaëlle Lacaze



Fig. B

Détail scène 11 : les envoyés de l'empereur Qing offrent un *ruyi*. © Gaëlle Lacaze



Cartouches

Seules trois scènes comportent des cartouches, d'une écriture semblable à celle du texte. Les cartouches sont en papier, collés sur la peinture par un petit point de colle en haut, toujours en-dessous des personnages. On peut s'étonner que les cartouches ne soient pas apposés aux personnages lors de leur première apparition dans l'ordre des scènes.

Composition générale

La composition est relativement complexe, révélant une véritable recherche dans les architectures et la disposition des personnages. L'organisation de l'espace est aérée, avec de nombreuses parties non peintes.

Les trois scènes qui se déroulent à l'extérieur alternent avec des scènes d'intérieur. La scène 6 forme une transition entre la première partie (sc. 1 à 5, sur la naissance du Dalai lama et sa découverte) et la deuxième (sa reconnaissance officielle et son intronisation). La scène 9 est la seule qui combine deux moments en une seule illustration.

La composition des scènes extérieures (2, 4, 6), encadrée par des arbres ou des rochers, s'organise le long d'une diagonale allant du bas à droite vers le haut à gauche, les personnages étant tournés vers la gauche. Le regard est ainsi conduit vers la scène suivante. Les doigts pointés des personnages secondaires dirigent également le regard du spectateur, à la fois vers un point important de la scène (sc. 2 : l'apparition dans le ciel ; sc. 3 : le nouveau-né ; sc. 4 : un lieu qu'on ne voit pas) et vers l'illustration suivante. L'arc-en-ciel de la scène 9 semble se prolonger dans la scène 10 de manière voulue. Les images semblent ainsi liées entre elles selon une composition réfléchie.

Architecture et perspective

Les temples sont représentés par une cour dans une enceinte, avec un bâtiment principal, des bâtiments latéraux, et un *stûpa*, dans le coin arrière gauche. Un petit rideau protège du soleil l'entrée du temple⁵⁷. Les lignes des bâtiments sont tracées à la règle. Les architectures sont dépourvues de toiture à versants, détail étonnant puisque les toits chinois sont très courants à l'époque au Tibet, et souvent représentés dans la peinture. Le peintre aurait ainsi cherché à accentuer le caractère tibétain des bâtiments. En revanche les éléments distinctifs de l'architecture tibétaine ne sont pas représentés : pas d'épis de faitage ni de fenêtres trapézoïdales, et l'habituel bandeau de branchages qui court en façade est figuré par un trait.

Bien que plusieurs scènes se déroulent dans le monastère de Gung thang (sc. 7, 8 et 9), le temple et le *stûpa* de ce monastère (fig. C) sont représentés chaque fois différemment, procédé courant dans la peinture narrative chinoise et tibétaine pour rompre la monotonie et la redondance. Les variations dans le dessin des *stûpa* (gradins triangulaires, deux bulbes superposés) sont fantaisistes.

Un des aspects les plus originaux de la peinture réside dans les tentatives de perspective plus ou moins réussies. Le peintre utilise la perspective axonométrique oblique (ou

⁵⁷ Ces pièces de tissu, qui ressemblent peu aux rideaux effectivement employés sont souvent figurées dans la peinture tibétaine d'architecture : cf. « Episodes de la vie de l'abbé de Ngor » (Tibet, fin du XVIII^e s., collection R.R.E), reproduit in Heller 1999, n°114, p. 198.

isométrique), employée couramment dans la peinture tibétaine comme dans la plupart des peintures chinoises⁵⁸. Les bâtiments n'ont pas de façade et leur espace intérieur se confond avec celui de la cour (sc. 3). Les scènes s'inscrivent dans un losange irrégulier et le bas de l'illustration figure toujours un angle de la cour. Les diagonales engendrées par les côtés des bâtiments suivent des parallèles allant du bas à gauche vers le haut à droite ; toutefois leur visibilité est diminuée par les lignes brisées des nombreux recoins des murs polygonaux et des bâtiments annexes (sc. 7 et 9). Ces conventions sont un moyen de suggérer la profondeur⁵⁹ et d'amener le regard en direction de la scène suivante.

Les effets perspectifs mal maîtrisés engendrent de multiples incohérences. Les horizontales des murs latéraux ne sont pas parallèles comme le voudrait la perspective isométrique (sc. 9). Des traits manquent et engendrent des espaces aberrants⁶⁰ (sc. 3 et 8). Les incohérences se retrouvent dans le mobilier : curieux trônes et sorte de tremplin des scènes 1 et 12, plate-forme et tapis flottant sur lesquels se tiennent les *amban* (sc. 8 et 9).

La perspective est également inversée : les personnages secondaires sont représentés plus petits en bas des illustrations ; les personnages principaux, plus grands, sont au-dessus. Ces solutions esthétiques, qui privilégient le point de vue de l'auteur aux dépens du constat objectif, sont des éléments courants du vocabulaire pictural chinois et tibétain.

Le peintre a certainement cherché à recopier les architectures des *thang ka* tibétains ou mongols et des peintures murales des monastères mongols⁶¹. Il n'a manifestement jamais vu le Potala, qui est représenté ici en pleine montagne⁶². Le Palais rouge, trop vertical, est couronné de trois toits chinois dorés qui ne sont pas à leur place⁶³ (sc. 10). Le Palais blanc n'est pas distinctement représenté ; on reconnaît la grande tour ronde sur le côté gauche, mais les deux petites à droite ne correspondent à rien. Il y manque les grands escaliers et le village de Zhol. Les fenêtres triangulaires bleues en bas du bâtiment, le grand rideau rouge et les stries rouges et bleues latérales sont des éléments fantaisistes. La perspective divergente minimise la façade par rapport aux parties latérales très exagérées. Aucun des multiples parallélépipèdes formant ce Potala n'a de côté parallèle, et il en résulte une multiplicité confuse de lignes.

⁵⁸ La perspective divergente, autre procédé de la peinture tibétaine, n'est pas employée, sauf peut-être pour le Potala (scène 10) : voir Chayet 1989. Sur la perspective et l'espace dans la peinture chinoise : Maeda 1985-1986.

⁵⁹ Cf. « Episodes de la vie de l'abbé de Ngor » (Heller 1999, n°114 p. 198) et la peinture du monastère de Samye (fin XVIII^e-début XIX^e s.) du musée de Newark (Rhie & Thurman 1991, cat. 150, p. 365).

⁶⁰ Il manque un trait vertical formant le mur dans la scène 1. Dans la scène 3, une porte trop petite en arrière-plan semble à moitié ouverte, de même que les fenêtres du mur, et on voit une curieuse porte à deux battants au premier plan. Dans les scènes 7 et 8, le mur intérieur gauche n'est pas représenté, suggérant un espace aberrant, etc.

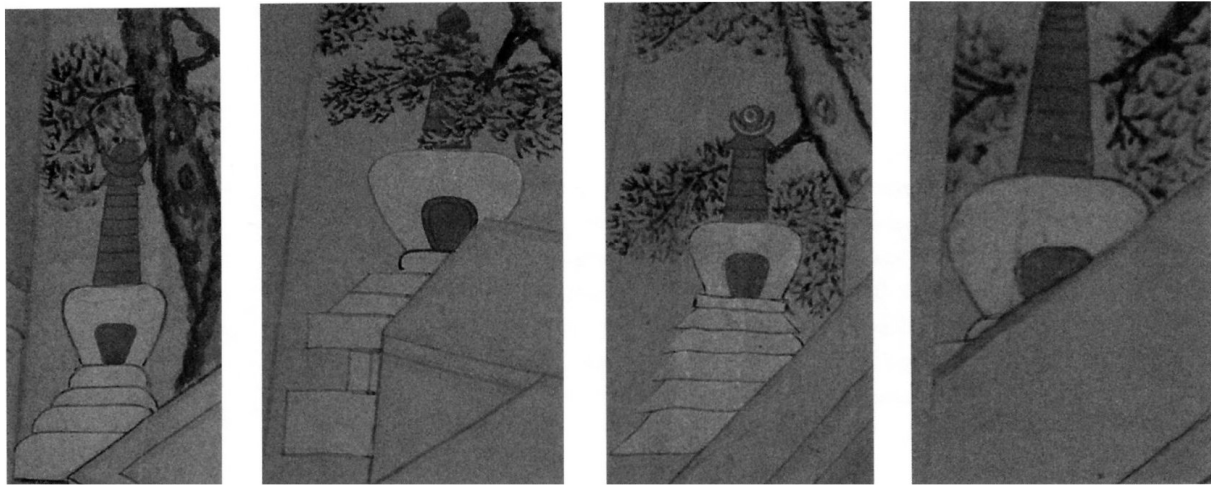
⁶¹ Voir la représentation du monastère de sNar-thang au-dessus à gauche du pontife, dans le *thang ka* représentant le VII^e Dalai lama, milieu du XVIII^e s., musée Guimet (MG 1694). Voir également les nombreuses représentations de monastères qui ornent les murs des temples de Mongolie-Intérieure, comme le Köndelen juu.

⁶² Il a pu s'inspirer des nombreuses peintures qui circulaient (« peintures de pèlerinage » où le Potala est inclus dans l'ensemble des lieux saints du Tibet central), ou des peintures murales dans les monastères de Mongolie-Intérieure (au Batγar coiling süm-e, au Köndelen juu, etc.). Voir l'article de Gilles Béguin (2003) qui étudie deux peintures tibétaines du XIX^e s. du musée Guimet et mentionne des peintures semblables dans les collections occidentales, ainsi que la peinture mongole de Sharav (1869-1939), in Berger *et al.* 1995, n° 44, p. 176.

⁶³ Dans un *thang ka* non daté (*Precious Deposits* 2000, vol. IV, ill. 35), on voit toutefois les trois toits chinois alignés comme dans notre rouleau. Peut-être s'inspirent-ils d'un modèle fantaisiste commun.

Fig. C

Détail *stupa* : scènes 5 (au Kham), 8 et 9 (Gung thang) et 12 (Potala). © Gaëlle Lacaze



Eléments paysagers

Les éléments paysagers tirés de la peinture chinoise sont très sommaires et trahissent la formation superficielle du peintre. Le traitement général du paysage rappelle la peinture tibétaine : utilisé à des fins décoratives, il est sans lien avec le reste de la composition.

Ainsi les pins mutilés pour permettre de ne rien cacher de la scène (sc. 1, 2, 5), ne sont pas réalistes ici ; ce procédé est employé dans la peinture chinoise, mais rarement et dans un autre but (introduire un vide). L'écorce et les aiguilles des pins (fig. D1), les langues de terre (fig. D2) et les rochers (fig. D3) sont réalisés de la façon habituelle à la peinture chinoise, mais les saules et la végétation aquatique de la scène 4 (fig. D4) ne sont pas chinois. L'eau est tantôt représentée par des flots (sc. 4), tantôt suggérée (sc. 2). Les deux manières de rendre les aiguilles de pin dans la scène 5 suggèrent deux mains différentes. On notera l'effet de profondeur obtenu par le dessin des rochers et des langues de terre dans la scène 4.

Les personnages

Les personnages se divisent en plusieurs catégories : les femmes (sc. 1 à 4), les moines tibétains, les laïcs tibétains et les représentants de l'empire Qing. Dans les scènes 7, 8 et 9 les moines, à gauche, et les fonctionnaires impériaux, à droite, se font face. Bien intégrés aux paysages comme aux intérieurs, les personnages sont individualisés par des attitudes et des expressions différentes. Ainsi les moines de l'assistance se regardent, tournent la tête, semblent bavarder, passent la tête derrière les trônes, ce qui donne aux scènes officielles un aspect général décontracté (sc. 7, 9, 11 et fig. E). Dans la dernière scène, en revanche, les attitudes plus figées révèlent la solennité de l'intronisation.

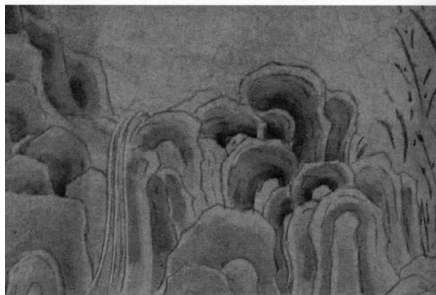
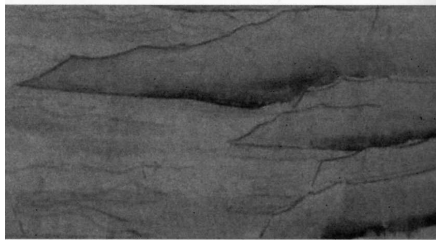
Les chairs sont blanches ou roses dans les six premières scènes (fig. A), puis uniquement blanches. Les mains des personnages sont tantôt bien dessinées (fig. F), tantôt très simplifiées (fig. A).

Le Dalai lama est représenté avec la taille d'un enfant, sauf dans les scènes 9 et 11, où il est plus grand.

Les vêtements des Tibétains adoptent des tons unis ou sont décorés d'un motif en croix. Les tons unis varient du rouge (moines et quelques laïcs) au rose, vert, ocre (laïcs). Le dessin en

croix qui orne les vêtements des femmes (fig. F) ou des hommes (fig. G) dans les scènes 1 à 6 (c'est-à-dire au Kham, avant l'arrivée à Lhasa), évoque les motifs du feutre tibétain que l'on place en bordure des vêtements et en tablier, ainsi que le motif circulaire chinois *fu* sur soie colorée couramment adopté dans le vêtement tibétain et mongol. Les Tibétains, hommes et femmes, ont des bottes rouges avec une épaisse semelle blanche (fig. A et H).

Fig. D. © Gaëlle Lacaze
Détails de rochers et végétation
D1 : scène 1
H2 et D4 : scène 4
D3 : scène 3



Les femmes, présentes seulement dans les scènes du début qui se déroulent au Kham, sont coiffées d'une grosse natte ponctuée de points blancs, avec un ornement rouge en étoile en haut du front (fleur ou corail ?) (fig. A). Elles portent une robe longue croisée à droite comme chez les Mongols et les Tibétains, mais sans col, avec ou sans gilet par dessus (fig. F). Les manches très longues recouvrent parfois leurs mains (fig. A). Les femmes du Kham ont effectivement l'habitude de nouer leurs cheveux en une seule tresse rallongée de fils de cotons, mais leur costume, tel qu'il est porté actuellement et connu par les collections des musées, est plus complexe que ce que montre le rouleau⁶⁴.

Les laïcs debout adoptent une attitude très cambrée. La majorité sont barbus (fig. B et G) ; ils portent une robe identique à celle des femmes et un chapeau en fourrure ou bordé de fourrure avec un sommet rouge⁶⁵ (fig. G). Les laïcs du Kham ne diffèrent pas de ceux de Lhasa⁶⁶. Le vêtement ici ne peut servir à identifier un personnage : un même homme porte une robe différente d'une scène à l'autre ; comme pour les architectures, c'est un procédé courant de la peinture narrative chinoise et mongole pour éviter les répétitions⁶⁷. Dans la peinture tibétaine, le costume des laïcs est généralement rendu simplement, sans bijoux ni châtelaine, avec seulement une robe ornée d'un motif en pointillés. La représentation des Tibétains est donc conventionnelle ici, et l'on ne peut en déduire que le peintre connaissait ou non le costume tibétain.

Les clercs portent une robe monastique rouge ou jaune, dont on distingue bien les trois parties prescrites par le *Vinaya* (robe, gilet sans manche, étole) (fig. H). En voyage, ils portent un chapeau fourré rouge ou jaune, de forme ronde ou pointue⁶⁸ (sc. 6). Le Dalai lama porte toujours le même vêtement, depuis la scène 5 (fig. B) : une robe croisée rouge décorée de motifs dorés, tout à fait commune dans les représentations de lamas de la peinture tibétaine. Les danseurs (sc. 9) évoquent peut-être la troupe du Dalai lama qui jouait dans les grandes occasions comme les fêtes du Nouvel an, recrutant des enfants dès l'âge de treize ans⁶⁹. Leurs rubans rappellent le bâton à quatre rubans multicolores utilisé dans les danses rituelles masquées (*'cham*). Leur costume étrange avec des fraises à volutes n'a pu être identifié.

Le vêtement des représentants de l'empire chinois – *amban*, fonctionnaires de la garnison et ambassadeurs – est plus réaliste que celui des laïcs tibétains (fig. B et H). Par-dessus leur robe bleu marine, gris foncé ou rose, ils portent un gilet à manches courtes et amples, boutonné devant, et leur chapeau d'hiver rouge à bord retourné est surmonté d'un bouton et d'une plume de paon, insignes de leur rang⁷⁰ (fig. B). Les manches en sabot sont mal dessinées (sc. 12). Les jupes comportent une fente médiane et deux pièces boutonnées à droite,

⁶⁴ Voir par exemple Reynolds 1999, p. 51, fig. 8 et pl. 13.

⁶⁵ Voir une toque de fourrure semblable portée par des donateurs qui viendraient peut-être du Minyag au Kham, dans un *thang ka* tibétain, fin du XVII^e s., in Rhie & Thurman 1994, cat. 148, p. 360.

⁶⁶ Seuls les laïcs des scènes 7 et 8, à Gung thang, portent un chapeau de fourrure jaune et une robe unie fermée par une ceinture de tissu ; ceux de la scène 11 sont identiques aux hommes des scènes 1 à 6.

⁶⁷ Voir les manuscrits mongols de Molun toin cités ci-dessous. Pour Sárközi (1976, p. 282, 285), ces différences sont dues à un manque de soin.

⁶⁸ Il ressemble au chapeau de voyage d'hiver *tse drung* in Waddell 1939 [1895], p. 196, fig. i. Des moines portent un chapeau semblable dans la peinture mongole de la « Procession de Maitreya » (Tsultem 1986, ill. 153).

⁶⁹ Cette troupe aux robes colorées et cape de brocart, les *Gar 'phrug pa* (style du *gar*), fut organisée par le V^e Dalai lama (Richardson & Aris 1993, p. 13, et ill. p. 72-73).

⁷⁰ Voir les photographies des *amban* prises en 1903-1904 dans Waddell (1906, face p. 338, face p. 360 et description du costume p. 333, 337). Leur uniforme est correctement représenté dans les illustrations de notre manuscrit : veste de soie bleu foncé boutonnée devant, jupe ample, bottes de velours. En revanche le costume des soldats de la garnison est différent.

Isabelle Charleux et Gaëlle Lacaze, « L'intronisation du IX^e Dalai lama vue par un prince mongol : un rouleau peint conservé à la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises »

Authors' own file, not the published version

Please see the published version in *Arts Asiatiques*, 59, 2004, p. 30-57

permettant de monter à cheval aisément (la pièce est alors déboutonnée et rabattue). Certaines illustrations donnent l'impression que cette partie de la robe est rapiécée à l'endroit des boutons (fig. H) : il s'agit d'une convention de représentation des robes mandchoues, que l'on retrouve dans la peinture Qing.

Fig. E

Détail scène 9 : foule des moines. © Gaëlle Lacaze

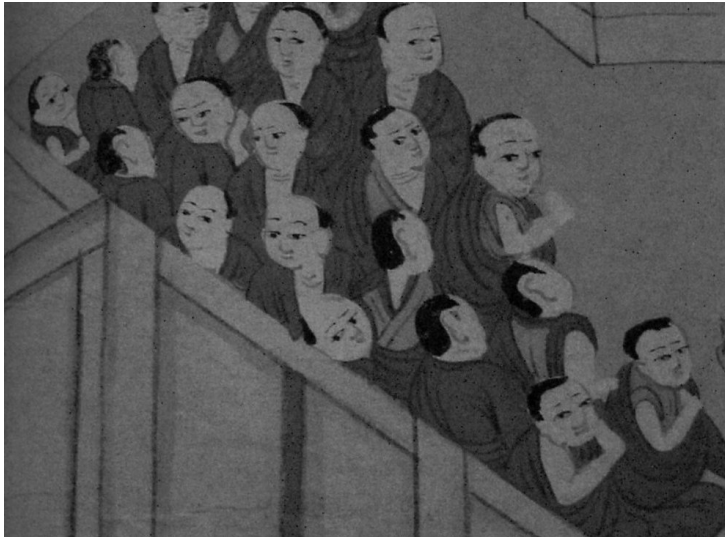


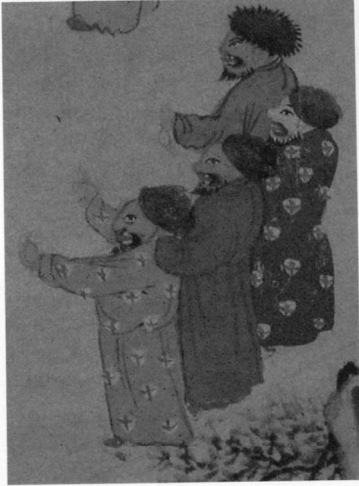
Fig. F

Détail scène 1 : dessin des mains. © Gaëlle Lacaze



Fig. G

Détail scènes 2 (en haut) et 3 (en bas) : laïcs tibétains barbus du Kham. © Gaëlle Lacaze



Style de la peinture

Le peintre n'a pas cherché à rendre les détails ni à peindre d'après la réalité. Il utilise des conventions tantôt tibétaines, tantôt chinoises. Le dessin, un peu maladroit, n'est toutefois pas dénué d'une certaine vigueur.

Nous pouvons comparer la peinture de l'IHEC avec d'autres illustrations de livres mongols⁷¹, mais les reproductions sont rares, et aucun des manuscrits illustrés que nous connaissons n'est attribué précisément aux Qaracin, ni même aux tribus voisines de l'est de la Mongolie-Intérieure. De même, nous n'avons vu aucune peinture comparable, ni dans la résidence princière, ni dans le monastère voisin, le Buyan büridkeltü süm-e (Fuhui si).

La comparaison stylistique la plus pertinente est sans doute celle qu'on peut faire avec deux manuscrits de la légende de Molun toin (Maudgalyâyana), très populaire chez les

⁷¹ La plupart des manuscrits illustrés qui ont été conservés sont des textes bouddhiques, avec des illustrations conformes aux canons iconographiques. Il existe quelques textes illustrés de peintures narratives, comme la version mongole du *Lalitavistara*, datant du XVIII^e s. (Ligeti 1967 ; Poppe 1967). On trouve également des manuscrits illustrés pour des textes de divination, de médecine, etc. (Heissig & Bawden 1971, p. xxvii-xxviii ; Kara 1972, p. 131-135 ; Sárközi 1976).

Mongols : le premier, le manuscrit Mong 417 de la Bibliothèque royale de Copenhague⁷², comporte au verso du texte 42 illustrations, qui montrent des scènes de la vie mongole dans lesquelles est transplantée la légende⁷³. Il provient vraisemblablement de Mongolie-Intérieure, et l'artiste est familier des styles de composition chinois. Le deuxième est une version illustrée sans texte proche de la version populaire de la légende et datant de la fin du XIX^e s.⁷⁴ (fig. Nbis). Le style des deux ouvrages est assez semblable, à l'exception des coiffes féminines qui indiquent que le second est certainement d'origine Qalq-a.

Bien que ces deux manuscrits reflètent la vie quotidienne mongole, alors que le rouleau de l'IHEC dépeint des scènes tibétaines, de nombreux éléments sont comparables, notamment la disposition des personnages dans l'espace, le dessin de leur profil, de leurs yeux et de leurs oreilles, les robes et les chapeaux, le contour des montagnes. Comme dans le rouleau de l'IHEC, les mouvements sont rendus de manière vivante, alors que les visages sont assez uniformes et figés. Le crayon utilisé pour le dessin préliminaire reste également visible en certains endroits. De même les scènes sont nettement séparées entre elles par un trait, alors que la peinture narrative chinoise et tibétaine choisit plus souvent des paysages ou des architectures comme élément de séparation..

Cependant, dans les deux versions illustrées de Molun toin, le paysage est soit différent de celui du rouleau, soit absent (le fond blanc est courant dans la peinture mongole), les attitudes des personnages secondaires sont beaucoup plus figées, les architectures sont chinoises sans effet de perspective, et enfin les scènes dans les temples montrent une statue du Buddha tout à fait canonique, auréolée, derrière une table d'offrandes⁷⁵ (fig. Nbis), contrairement à la scène 1 du manuscrit de l'IHEC. La gamme de couleurs est également plus restreinte. Certains détails des illustrations du manuscrit de l'IHEC trahissent une influence chinoise que l'on ne retrouve pas dans les manuscrits de Molun toin, notamment dans le paysage et le dessin des chevaux.

On peut trouver un autre champ de comparaison dans les épisodes narratifs de la peinture bouddhique mongole⁷⁶, où apparaît le même dessin pour le profil des hommes, la représentation des moines et le paysage sinisé, le même fond pâle, avec des dégradés de vert et de bleu. Le fond bleu est particulièrement fréquent dans la peinture bouddhique mongole pour rendre le ciel des divinités et s'utilise parfois pour colorer les intérieurs des palais⁷⁷. Mais la différence essentielle avec la peinture religieuse est que le manuscrit de l'IHEC n'adopte pas les conventions bouddhiques de représentation des temples et des icônes. Ainsi la divinité de la

⁷² Intitulé *Qutuγtu yeke quriyangγui-tu molun toin bodisadu eke-diür iyen aci tusa-yi qariγuluγsan namtar-unsudur orusiba* (Légende [racontant comment] le saint bodhisattva Molun toin, qui atteint la grande perfection, rembourse en bonnes actions en faveur de sa mère), 48 fol., 42 illustrations au verso du texte (Heissig & Bawden 1971, p. 88-89). Sur les nombreuses versions et traductions de l'histoire de Maudgalyâyana en Mongolie depuis le XVI^e s. : Sárközi 1976, p. 276, n. 7.

⁷³ Nous n'avons trouvé que quatre scènes reproduites : Heissig & Müller 1989, p. 119-bas, p. 142, p. 204 et Heissig & Bawden 1971, pl. VIII. Le catalogue de la Bibliothèque de Copenhague mentionne également une version illustrée de la légende, sans doute d'origine Qalq-a, avec des illustrations « crûment exécutées et colorées » (Mong. 418, 44 fol.) que l'on peut rapprocher d'un manuscrit illustré de Saint-Petersbourg (Heissig & Bawden 1971, p. 89-90 et pl. IX).

⁷⁴ Ces 13 feuillets peints sont conservés dans la bibliothèque personnelle de G. Kara. Elles sont étudiées en détail par Alice Sárközi (1976).

⁷⁵ Sárközi 1976, p. 278 et ill. 1, 7.

⁷⁶ Ces épisodes entourent l'icône principale des *thang ka* peints et appliqués, et se trouvent fréquemment représentés sur les murs latéraux de la salle d'assemblée des monastères ; ils figurent la vie du Bouddha, des saints et des moines. Une dizaine de monastères de Mongolie-Intérieure ont conservé leur décor mural, mais ceux des Qaracin n'ont conservé que quelques traces de décor peint et très peu de *thang ka*.

⁷⁷ Voir par exemple le portrait d'Abatai qan, in Tsulstem 1986, ill. 152, et les peintures murales du Köndelen juu, Urad (observations personnelles).

scène 1 est dépourvue d'auréole et d'offrandes ; on ne voit aucune icône dans les autres temples, et aucune table d'offrandes devant les trônes. Les lamas n'ont pas non plus d'auréole ou de mandorle, à l'exception du Dalai lama et du Panchen lama dans la scène 9.

Les illustrations du manuscrit de l'IHEC peuvent également être comparées aux « peintures populaires » mongoles, tels les dessins au trait servant de support aux pratiques divinatoires, les représentations d'esprits maîtres de la terre et des eaux, les dessins ornementaux, ou les cartes à jouer, petits chefs-d'œuvre ornés de scènes de la vie quotidienne. Seuls les musées d'Oulan-Bator ont conservé et publié ce type de peinture, et nous n'en avons que très peu d'exemples provenant de Mongolie-Intérieure. Bien que très expressives, et même caricaturales, ces peintures ont quelques points communs avec notre rouleau : le goût pour le grand nombre de personnages et les architectures⁷⁸, le profil des hommes et des chevaux ; les postures, assises et gestes⁷⁹ ; les essais de perspective et les petites incohérences⁸⁰.

Enfin les trois premières scènes, et surtout celle de la naissance (sc. 3), ainsi que la scène de voyage (sc. 6) évoquent également des représentations chinoises à sujet religieux⁸¹, en particulier des peintures « populaires »⁸². En revanche, les essais de perspective, les architectures et les personnages vus de profil sont totalement différents de leurs équivalents dans la peinture chinoise.

Fig. H

Détail scène 11 : le moine et les deux *amban*. © Gaëlle Lacaze



⁷⁸ Voir les thèmes narratifs de l'école d'Urga à la fin du XIX^e s. et au début du XX^e s. : danses rituelles '*cham* (mo. *cam*), processions, jeux *naγudum* (kh. *naadam*), peintures d'Urga et de monastères (Tsultem 1986, ill. 23, 150-158, 161-173, 185).

⁷⁹ Voir les cartes à jouer reproduites in Tsultem 1986, ill. 138, ill. 140.

⁸⁰ Tsultem 1986, ill. 142, 168.

⁸¹ Par exemple la naissance de Lü Dongbin, au Yongle gong et autres exemples in Murray 2000. On y retrouve les arcs-en-ciel, les apparitions sur des nuages roses et une disposition comparable des personnages.

⁸² Zuo Hanzhong 1994, p. 56, 66, 67.

Fig. I

Episodes de la légende de Molun toin représentant une scène d'offrande et une scène de repas, manuscrit mongol illustré (Manuscrit Mong. 417, Department of Oriental and Judaica Collections, The Royal Library, Copenhagen).

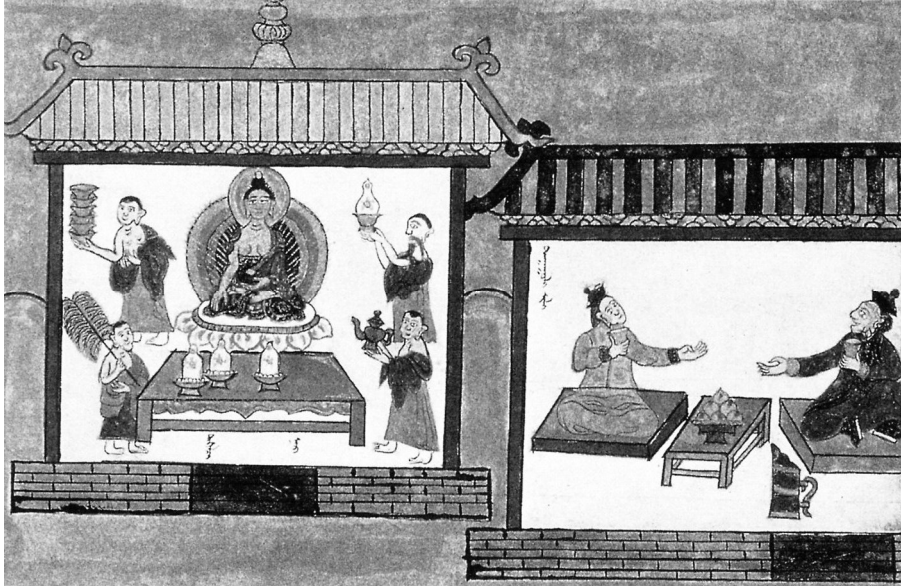
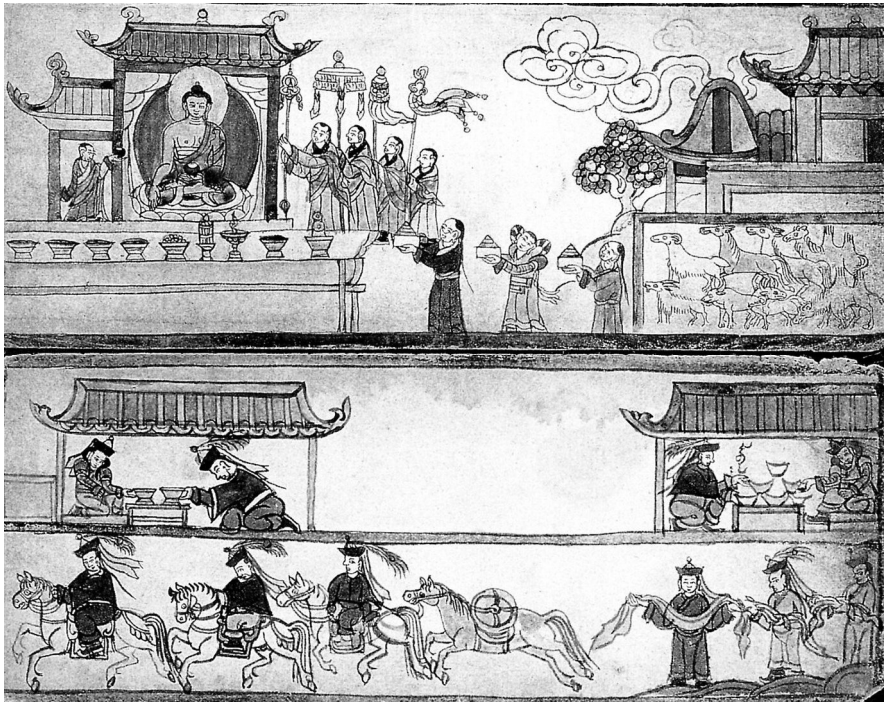


Fig. J

Episode de la légende de Molun toin, illustrations sans texte, Mongolie, fin XIX^e s. (Collection particulière de G. Kara, avec son aimable autorisation).



3. Monture et format

Pour que le texte puisse être lu dans le sens de lecture du mongol classique – verticalement et de gauche à droite – le rouleau se déroule de gauche à droite, à l'inverse des rouleaux chinois. En revanche la peinture qui suit se regarde de droite à gauche, si bien qu'après avoir lu le texte, il faut dérouler tout le rouleau pour suivre les illustrations dans l'ordre chronologique. Le monteur a donc privilégié le texte par rapport à la peinture.

La majorité des manuscrits et livres xylogravés mongols adopte le format de feuilles longues et étroites des textes religieux tibétains, ou se présente sous forme de cahiers ou de feuillets en accordéon. Le format du rouleau horizontal est exceptionnel pour un manuscrit mongol, et le seul autre exemple connu aujourd'hui est un manuscrit peint de la fin du XVI^e s., qui est certainement d'une main chinoise. Il se déroule de droite à gauche et comporte un texte bilingue suivi d'une longue peinture de facture chinoise⁸³.

Le format horizontal rappelle les décrets impériaux d'octroi de titres et de privilèges (ou certificats de titulature, *gaoming* ou *gaofeng*) aux nobles et fonctionnaires mongols et mandchous (XVII^e-XIX^e s.). Ces rouleaux, composés de pièces de damas de soie de couleurs différentes, se déroulent généralement de gauche à droite pour respecter le sens de lecture du mandchou. Ils partagent d'autres particularités avec le manuscrit de l'IHEC : la « queue » (*tuowei*, bande de papier vierge) de fin de rouleau est très courte (20 cm)⁸⁴, ils sont bien plus épais que les rouleaux chinois, et leur longueur varie entre 4 et 5 m⁸⁵. Les certificats de titulature étaient octroyés, entre autres, aux princes mongols gouvernant une bannière (mo. *jasaγ*)⁸⁶. Il est donc fort probable que les princes gouvernant la bannière droite des Qaracin possédaient de tels rouleaux qui ont pu servir de modèle pour la confection du manuscrit de l'IHEC. Ce dernier adapte donc au goût mongol le format typiquement chinois du rouleau horizontal, format à usage individuel, qui se lit par déroulement progressif et réenroulement simultané de l'autre côté.

Aspect extérieur : soie, titre et sceau

Le fermoir auquel est fixée la ficelle d'enroulement (*biezi*) est en ivoire, décoré d'une tête de tigre de style archaïsant. Le rouleau est protégé à l'extérieur, sur 40 cm, par une couverture de brocart (*jin*) de qualité médiocre et d'un motif peu courant de fleurs à quatre pétales. Ce type de soierie assez grossière est couramment utilisé pour la monture et la doublure.

La bande de titre (*qiantiao*, 22 cm de haut, 3,2 cm de large) est en taffetas (*juan*) jaune moucheté d'or (fig. P). Elle est collée sur un support de papier, lui-même collé au brocart du rouleau. Les inscriptions extérieures sont en chinois et placées comme si le rouleau se déroulait de droite à gauche, aussi faut-il le retourner après avoir lu le titre. Est-ce parce qu'on a voulu l'harmoniser avec d'autres peintures chinoises conservées dans la même bibliothèque ?

Le titre, calligraphié à l'encre, est : *Feng shi Xizang tu* (« Peinture de l'ambassade au Tibet »). En-dessous est écrit en plus petit *Youshi zhai zhen zang* (« conservé au studio

⁸³ Rouleau horizontal adressé par Altan qan (1507-1582) à l'empereur chinois en 1580, conservé à l'Académie des Sciences de Russie de Saint Pétersbourg (Pozdneev 1895).

⁸⁴ La « queue » des rouleaux chinois est habituellement très longue : en rallongeant la distance entre la peinture et le bâton, elle protège la peinture et permet de rajouter du texte.

⁸⁵ Ils sont écrits en mandchou et en chinois, en mandchou et en mongol, ou dans ces trois langues, avec des sceaux bilingues. Il en existe treize dans la collection du musée Guimet (Guimet 3570 G-3 V), que nous avons pu examiner grâce à la disponibilité de Vera Linhartová.

⁸⁶ Exemples in *Zhongguo dang'an jingcui* 1999, p. 34-35.

Youshi »), avec un petit sceau peu lisible. *Youshi zhai* pourrait être le surnom (*hao*) du propriétaire, d'un collectionneur qui aurait acquis la peinture, ou encore le nom d'un studio de lettré, peut-être celui d'un des princes de la bannière. Nous ne savons pas si la peinture a changé de main⁸⁷.

En bas, un autre sceau plus grand est apposé sur une bande de papier rouge de 7 cm de long sur 10 cm de haut (fig. R). On y lit : *Kalaqin wangfu* (« résidence du prince des Qaracin ») ; *Songyun ge bao* (« Trésor du pavillon des Pins et des Nuages ») ; *Cang* (« conservé ») – le reste est déchiré ; *di 19* (« numéro 19 ») ; et à l'encre noire : *Fengshi Xizang*, le nom du rouleau.

D'après un ancien plan, exposé aujourd'hui dans la résidence princière de la bannière droite des Qaracin, le « pavillon des Pins et des Nuages » est le nom poétique de la bibliothèque de la résidence. Ce bâtiment, transformé en salle de classe en 1902⁸⁸, existe toujours ; il se situe au sud de la cour occidentale⁸⁹. Le sceau semblerait correspondre à une forme de catalogage de la bibliothèque. Toutefois, ce type de sceau n'est pas courant, et n'apparaît pas sur les peintures, calligraphies et livres conservés actuellement dans la résidence, ni sur les archives de la bannière droite des Qaracin⁹⁰. Par ailleurs, le rouleau ne porte pas le sceau bilingue en mongol et en mandchou que le prince gouvernant la bannière recevait de l'empereur, et qui marque habituellement les documents d'archives.

Pourquoi le titre et les sceaux apposés à l'extérieur du rouleau sont-ils en chinois ? On peut l'expliquer par l'influence chinoise qui s'est exercée depuis le XVIII^e s. chez les Qaracin. En raison de l'intensification de l'immigration han au début du XX^e s., les Qaracin se sinisent et parlent chinois⁹¹. Les successeurs de Manjubazar, Vangdudnamjil (m. 1898) et son fils Gungsangnorbu (m. 1931), étaient également « sinisés », ou plutôt fins lettrés en chinois. On peut penser que le titre et le sceau ne sont pas contemporains du texte, et qu'ils datent des dernières années de l'empire ou de l'époque républicaine. Le sceau aurait conservé l'ancien nom de la bibliothèque, « pavillon des Pins et des Nuages ». Gungsangnorbu a peut-être reclassé la bibliothèque de la résidence, marqué et numéroté les ouvrages à l'aide de ce sceau, à moins que cette nouvelle classification ne date d'après son décès et la fuite de sa famille à Taïwan en 1949.

Soie de la monture intérieure

Les pièces de tissu intérieures⁹² sont en soie damassée (*ling*) de couleur jaune, avec des motifs, difficiles à discerner, de nuages et de dragons à cinq griffes⁹³. L'absence de la bande de papier vierge évitant que la soie des bordures supérieure et inférieure n'empiète sur la peinture,

⁸⁷ Deux lettrés ont utilisé le nom Youshi sous les Qing : Jiang Yueyu, et Weng Songnian (Chen 1937, p. 140).

⁸⁸ Réputé pour son esprit éclairé (dans le sens de la révolution de 1911) et son œuvre éducative, le célèbre Gungsangnorbu (1872-1931), 18^e prince de la bannière et un des plus grands leaders de l'histoire mongole moderne, transforma l'aile occidentale de la résidence en école.

⁸⁹ Pourtant le bâtiment actuel de la bibliothèque est une salle de type *dian*, de trois entrecolonnements de façade précédée d'un petit pavillon (*ting*) carré, et non un « pavillon à étage » *ge*. Peut-être était-ce autrefois un bâtiment à étage, qui a ensuite été détruit et remplacé par l'actuel édifice de plain-pied. Voir Nagudanfu 1986, p. 4 ; Zhang Guoqiang 2001, p. 92.

⁹⁰ D'après une discussion avec les conservateurs du musée, et avec les conservateurs des archives de Mongolie-Intérieure à Kōkeqota, où sont conservées une partie des archives des Qaracin, octobre 2002.

⁹¹ Au début du XX^e s., on comptait environ 50 000 Mongols et 400 000 Chinois dans les bannières Qaracin (Ligeti 1933, p. 5 ; Kawahara 1986, p. 88).

⁹² L'entame mesure 15,5 cm de long ; la queue, 14,7 cm ; la bande séparant le texte de la peinture, 6 cm ; et les bordures haut et bas, entre 2,6 et 2,8 cm, variant de deux millimètres tout le long de la peinture.

⁹³ Le motif du « dragon à cinq griffes » (*long*) est normalement réservé à l'empereur et aux princes de 1^{er} et 2^e rang, mais la cour a des difficultés à faire respecter ce règlement.

de même que la très courte bande de papier vierge en queue de rouleau précédemment mentionnée, dénotent un montage succinct⁹⁴.

La soie est fine, peu solide, sa trame est grosse et témoigne d'un tissage rapide, bon marché, mais elle est toutefois de meilleure qualité que celle produite à la fin du XIX^e s. Elle pourrait dater du début du XIX^e s.⁹⁵, ce qui ne permet cependant pas de dater la monture, qui en Chine est fréquemment réalisée avec des soies anciennes. Le choix de la couleur jaune utilisée ici n'est peut-être pas sans rapport avec le bouddhisme – une couleur très proche est d'ailleurs utilisée pour les vêtements des lamas de la peinture. Il ne s'agit pas de la couleur « jaune impérial » (*minghuang*), réservée à l'empereur et à l'impératrice, qui est plus claire. La soie tissée était achetée brute par les ateliers de montage, qui la teignaient d'une couleur choisie pour être en harmonie avec la peinture. Ce type de soie se trouvait en Chine dans le commerce⁹⁶ ; il ne s'agit pas de pièces de soie offertes par l'empereur aux pays tributaires⁹⁷.

La soie semble assemblée par des découpages maladroits à plusieurs endroits ; les motifs de dragon sont difficiles à discerner, les fils sont tirés par l'usure. On constate de petits trous faits par les vers.

Monture

Le bâton d'enroulement est en bois avec des embouts en ivoire. Le papier utilisé est un papier chinois de mauvaise qualité, de texture rigide et dense, apprêté avec de la colle de peau et de l'alun pour permettre l'application d'une épaisse couche de pigments. Il n'a pas été protégé à l'extérieur par de la cire (qui permet une meilleure conservation) et les pigments se sont déposés sur l'envers.

Le rouleau est très épais : la superposition de couches de papier trop nombreuses (quatre ou cinq semble-t-il) est en partie responsable de sa dégradation. Trop rigide, le papier soumis à des tractions fortes se rétracte et se craquèle ; de plus, les erreurs de montage (papier mal tendu, raccords mal faits) sont responsables de la formation de cloques et de plis.

On remarque une coupure du papier au milieu du texte et en deux endroits de la peinture : entre les scènes 4 et 5 le rouleau a été coupé après montage, et entre les scènes 8 et 9, avant montage. Les longs rouleaux horizontaux chinois sont habituellement montés en plusieurs étapes puis assemblés, ces coupures sont donc normales. Toutefois, deux traits rouges de séparation entre les scènes 8 et 9 sont visibles, au lieu d'un seul : il pourrait donc manquer une ou plusieurs scènes. Après avoir été coupé, le rouleau a été à nouveau doublé au dos ; on a pu couper des scènes et remployer une soie jaune, ou le remonter avec la soie d'origine, ce qui expliquerait son usure inhabituelle. De toutes manières, le format initial était nécessairement horizontal et exclut un autre type de monture que celle-ci.

L'étude de la monture, des sceaux et du papier pose finalement plus de questions qu'elle n'en résout. Pour résumer prudemment nos observations, le format, purement chinois, du rouleau horizontal est une indication du goût du commanditaire pour la culture chinoise. Il peut avoir été monté dans un atelier chinois, ou par des artisans mongols formés (sommairement) aux techniques chinoises. La monture date probablement du début ou du milieu du XIX^e s., et est réalisée de manière négligée et économique, si bien que le rouleau en a souffert. La peinture est

⁹⁴ Les bords supérieurs et inférieurs semblent utiliser la lisière de la soie, ce qui indique qu'on a voulu faire des économies.

⁹⁵ D'après Mau Chuan-hui, communication personnelle.

⁹⁶ On lit des caractères de l'atelier de tissage (marque du fabricant), en fin de rouleau.

⁹⁷ Les Mongols n'ont pas d'industrie de la soie. Ils recevaient de grandes quantités de « satins aux dragons » offerts par la cour chinoise au Nouvel an, qui servaient essentiellement à confectionner des vêtements (Cammann 1952, p. 162-171).

Isabelle Charleux et Gaëlle Lacaze, « L'intronisation du IX^e Dalai lama vue par un prince mongol : un rouleau peint conservé à la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises »

Authors' own file, not the published version

Please see the published version in *Arts Asiatiques*, 59, 2004, p. 30-57

coupée en deux endroits, et il pourrait manquer des scènes. Le titre et les sceaux auraient été apposés au début du XX^e s., lors d'un inventaire de la bibliothèque de la résidence. Il ne peut s'agir d'un document impérial, ni même d'un document officiel destiné à l'empereur (ce que confirme l'étude du texte même), mais plutôt d'archives personnelles ou familiales.

Fig. K

Détail : bande de titre avec titre en chinois et sceau du propriétaire. © Gaëlle Lacaze

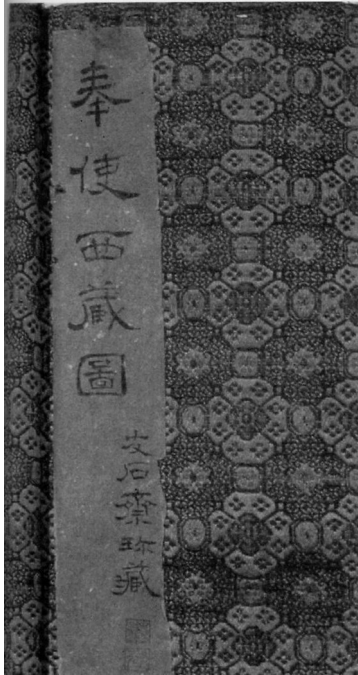
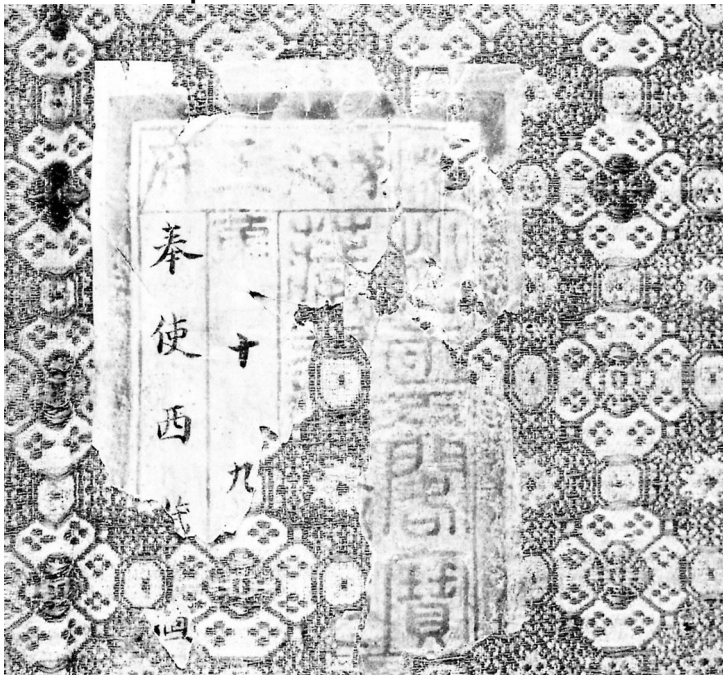


Fig. L

Détail : sceau et inscription indiquant la conservation du manuscrit dans la bibliothèque de la résidence des princes Qaracin. © Gaëlle Lacaze



Conclusion

Le rouleau est certainement un document original conçu ou commandé par le prince Manjubazar juste après son voyage. Il aurait principalement une fonction commémorative, tant pour l'usage personnel du prince que pour sa postérité. Les archives familiales de la noblesse de Mongolie-Intérieure, qui comprenaient notamment des généalogies, des archives administratives, de la correspondance, etc., ont été mal conservées en raison du manque d'intérêt général des collectionneurs et des conservateurs, et surtout de leur confiscation et de leur destruction par le régime communiste chinois. Ce genre de manuscrit, alliant description textuelle et visuelle d'un fait historique, est assez exceptionnel, et nous n'avons pour l'instant trouvé aucun document comparable. Des spécialistes de la littérature mongole⁹⁸ pensent toutefois que les récits de voyage étaient répandus chez les Mongols au XIX^e s., et que des rouleaux similaires ont probablement existé, qui n'auraient pas été conservés ou pas encore « redécouverts ». Des manuscrits et peintures semblables, réalisés en dehors des monastères, ressortiront peut-être un jour des fonds de musées ou de collections privées.

L'étude de la peinture ne permet pas d'émettre une hypothèse quant à la nationalité du peintre. Était-il mongol, ou peut-être chinois – en Mongolie, il était fréquent au XIX^e s. de faire appel à des artisans et peintres chinois, y compris pour la peinture bouddhique ? Travaillait-il dans un atelier situé en Mongolie-Intérieure ou en Chine ? Dans un atelier chinois qui se chargeait également du montage ? Un atelier itinérant en Mongolie ? Nous sommes de toutes manières tentés de voir plusieurs mains dans cette peinture.

Le peintre a une formation minimale en peinture chinoise, ou s'est formé en recopiant des modèles. Peut-être avait-il un carnet de croquis dans lequel il recopiait des éléments d'illustrations des nombreux livres traduits du chinois⁹⁹ qui circulaient en Mongolie, et des architectures représentées dans les *thang ka* et les peintures murales bouddhiques. Toutefois, la peinture ne peut être comparée aux *thang ka* relatant les vies de Dalai lamas ou de saints. Le peintre n'est certainement pas un religieux, puisqu'il n'utilise pas les conventions bouddhiques, en dehors des deux apparitions, des nuages roses et des arcs-en-ciel. Un peintre religieux ou familier de la peinture de *thang ka* n'aurait pas manqué d'ornez les divinités et les lamas d'auréoles, et de « meubler » les temples d'autels et d'offrandes.

En dehors des illustrations de la légende de Molun toin, nous ne pouvons pousser plus loin les comparaisons stylistiques avec d'autres genres picturaux mongols, chinois et tibétains. La peinture mongole réalisée hors des monastères est encore mal connue et peu conservée, malgré la grande diffusion qu'elle devait avoir sous des formats très différents (livres, albums, rouleaux verticaux, cartes à jouer, etc.).

Le fait est que le terme de « peinture populaire » ne s'applique pas nécessairement à n'importe quelle peinture profane ou aux peintures religieuses non « académiques » – et qu'il ne peut s'appliquer au manuscrit étudié. Dans le cas de notre rouleau, le peintre a sans doute travaillé sur commande du prince Manjubazar, à partir d'un récit oral. Sa peinture n'est pas dénuée de conventions, et pourtant de nombreux détails originaux révèlent un style personnel, une grande liberté par rapport aux conventions de l'époque. La variété des expressions des personnages, la composition, et surtout les essais de perspective, affirment une originalité de style qui la différencie des styles picturaux contemporains, généralement méprisés en raison de

⁹⁸ D. Tserensodnom, Ch. Choimaa et Ch. Bira, communication orale.

⁹⁹ Environ soixante-dix romans et nouvelles chinois ont été traduits en mongol du XVII^e au XIX^e s., principalement à l'initiative et à destination des nobles, à qui la culture mandchoue et chinoise était familière. Ces traductions étaient le plus souvent manuscrites, souvent de grande taille et ornées de miniatures en couleur.

leur formalisme rigide et sec, comme le style de cour chinois et les *thang ka* tibétains du XIX^e s. On aurait toutefois imaginé qu'un prince mongol du premier rang avait les moyens de se commander une peinture, une monture et des matériaux de bien meilleure qualité.

L'étude de la peinture permet de confirmer les conclusions de l'étude du texte : le rouleau est certainement destiné aux archives personnelles du prince Manjubazar, qui apparaît comme un Mongol sinisé au service de la cour mandchoue. Comme le texte, la peinture adopte le point de vue impérial officiel sur l'intronisation, en représentant le Dalai lama agenouillé en position d'infériorité et en mettant les *amban* en valeur. On peut se demander pourquoi, dans un document non officiel destiné à rester dans sa bibliothèque, un prince mongol, bouddhiste de surcroît, ne relate pas exactement ce qu'il a vu. Plusieurs explications peuvent être données : d'une part, il aurait été probablement inconcevable de donner une version différente du récit officiel de l'intronisation. D'autre part le manuscrit a pour but de montrer par l'image et le texte que sa mission a été un succès puisque Manjubazar a su imposer aux Tibétains le règlement impérial, alors que sa destitution provisoire en 1809, en raison des accusations portées contre les membres de sa suite, sera vite oubliée. Enfin, il se considère comme un fonctionnaire dévoué, proche de la cour et de l'empereur, et met en évidence dans son récit son lien de parenté avec la famille impériale. Fidèle à l'empereur, il l'est jusque dans ses archives personnelles.

Isabelle Charleux
CNRS, Paris

Gaëlle Lacaze
Centre d'Etudes Mongoles et Sibériennes
EPHE, Paris

REMERCIEMENTS

- Nous tenons à exprimer nos plus vifs remerciements à Samten Karmay qui a pu obtenir au Japon une copie de la biographie du IX^e Dalai lama et accepté d'en traduire et résumer des passages, ainsi qu'à Dorje Tsering et Françoise Robin, qui nous ont traduit un passage de la biographie du IV^e Panchen lama.
- Nous tenons à remercier les responsables de différents départements de l'Université de Mongolie-Intérieure et des archives de Kökeqota (Hohhot), en particulier M. Kögjiltü (Hugjiltu), vice-président de l'Université de Mongolie-Intérieure (Kökeqota) et B. Bayarmendü, président de l'Académie des Études Mongoles de l'Université de Mongolie-Intérieure (Kökeqota). Nous remercions également Kh. Garmaeva, directeur du Département des Manuscrits Orientaux (Institut des Études mongoles, bouddhistes et tibétaines, filiale bouriate de l'Académie des Sciences de Russie, Oulan-Oudé), S.-Kh. Syrtyova, docteur du même département, et E. Khoroldorji, vice-directeur des Archives Nationales de Mongolie.
- Nous remercions les conservateurs du musée-résidence des princes Qaracin (municipalité de Chifeng) : M. Zhang Yicheng (directeur de l'administration du patrimoine de la bannière Qaracin) et M. Wu Hanqin (Wuen Bayaer)
- Nous remercions tout particulièrement Camille Schmitt et Mau Chuan-Hui pour leurs remarques sur la monture du rouleau et les pigments ; Anne Chayet, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, Cédric Laurent, Caroline Gyss-Vermande, Christine Kontler et Dominique Dumas pour leurs remarques sur la peinture. Nous remercions également Marie-Dominique Even, Ts. Chagdarsüreng (de l'Université nationale de Mongolie), Ch.

Tchoimaa, D. Tserensodnom et Ch. Bira (Académie des Sciences de Mongolie), György Kara (Centre d'études mongoles de Bloomington), Aleksei G. Sazykin (département d'orientalisme de l'Académie des sciences russe, de Saint-Petersbourg) et Anne Burchardi (musée Royal de Copenhague), enfin Nicole Resche et Fang Ling, bibliothécaires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGER Patricia, BARTHOLOMEW Terese Tse *et al.*, 1995 : *Mongolia: The Legacy of Chinggis Khan*, Londres & New York, Thames and Hudson ; San Francisco (Calif.), Asian Art Museum of San Francisco.
- BÉGUIN Gilles, 2003 : « The Great Monuments of Lhasa as Presented in the Architectural Paintings of the Musée Guimet », in Françoise Pommaret (éd.), *Lhasa in the Seventeenth Century. The Capital of the Dalai Lamas*, trad. par Howard Solverson, Leiden & Boston, Brill, 2003, p. 53-64 (Brill's Tibetan Studies Library, vol. 3).
- Biographie du IX^e Dalai lama Lung rtogs rgya mtsho : *Rgyal ba'i dbang po thams cad mkhyen pa Blo bzang bstan pa'i 'byung gnas ngag dbang lung rtogs rgya mtsho dpal bzang po'i zhal snga nas kyi rnam par thar pa mdor mtshon pa dad pa'i yid 'phrog*, écrit sur l'ordre du De mo Ho thog thu Blo bzang thub bstan 'jigs med rgya mtsho (1778-1819), 1815. Corrigée par rGyud smad pa dbu mdzad 'jam dpal tshul khirms et bDe yangs pa bskal bzang chos 'phel, éd. de 'Bras spungs dga' ldan pho brang, xylographie, 203 ff. Éd. photographique de Dharamsala, Library of Tibetan Works & Archives, 1979.
- Biographie du IV^e Panchen lama, Blo bzang bsTan-pa'i nyi ma phyogs las rnam rgyal : *Rab 'byams rgyal ba'i spyi gzugs skyabs mgon pan chen thams cad mkhyen pa rje btsun blo bzang dpal ldan bstan pa'i nyi ma phyogs las rnam rgyal dpal bzang po'i zhal snga nas kyi sku gsung thugs kyi rnam par thar pa 'dzam gling mdzes rgyan*, écrit par Blo bzang sbyin pa en 1883, imprimée à Tashilhunpo, 414 f. (Guimet, fonds Clarke).
- CAMMANN Schuyler, 1952 : *China's Dragon Robe*, New York, The Ronald Press Company.
- CHARLEUX Isabelle, EVEN Marie-Dominique & LACAZE Gaëlle, 2004 : « Un document mongol sur l'intronisation du IX^e Dalai lama », *Journal Asiatique*, à paraître.
- CHAYET Anne, 1989 : « Remarques sur les représentations d'architecture dans la peinture tibétaine et chinoise », *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung.*, vol. XLIII, 2-3, p. 205-216.
- CHEN Deyun, 1937 : *Gujin renwu bieming suoyin* [Index des pseudonymes des personnalités anciennes et modernes], Guangzhou, Lingnan daxue tushuguan.
- *Dieux et démons de l'Himâlaya*, 1977 : Paris, Editions des Musées Nationaux.
- GOLDSTEIN Melvyn C., 1989 : *A History of Modern Tibet 1913-1951. The Demise of the Lamaist State*, Berkeley, University of California Press.
- HEISSIG Walther & BAWDEN Charles, 1971 : *Catalogue of Mongol Books, Manuscripts and Xylographs*, Copenhague, The Royal Library.
- HEISSIG Walther & MÜLLER Claudius C. (éd.), 1989 : *Die Mongolen, Haus der Kunst*, Francfort, Pinguin ; Innsbruck, Umschau (2 vol.).
- HELLER Amy, 1999 : *Arts et sagesses du Tibet*, trad. par Divina Cabo, Paris, Zodiaque (La Route des mages, 3).
- KAWAHARA Misaoko, 1986 : « Kalaqin zaji » [Mélanges qaracin], trad. du japonais par Xin Fuyu, *Chifeng shi wenshi ziliao xuanji* [Chifeng] 12, p. 88-117.

- KIESCHNICK John, 2003 : *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*, Princeton & Oxford, Princeton University Press.
- (*Qinding*) *Lifanyuan zeli* [Règlements de la Cour des pays tributaires (composé sur ordre impérial)], code de 1817, 64 *juan*.
- LIGETI Louis, 1967 : « A Propos de la version mongole des “Douze actes du Bouddha” », *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung.*, vol. XX, p. 59-73.
- LIGETI Louis, 1933 : *Rapport préliminaire d'exploration fait en Mongolie chinoise, 1921-1931*, Budapest, Körösi-Csoma (en français).
- MAEDA Robert J., 1985-1986 : « Spatial Enclosures: The Idea of Interior Space in Chinese Painting », *Oriental Art*, vol. 31, 4 (winter), p. 370-391.
- MAYERS William F., 1870 : « Illustrations of the Lamaist System in Tibet, Drawn from Chinese Sources », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, IV, 1, p. 284-308.
- MURRAY Julia K., 2000 : « The Evolution of Pictorial Hagiography in Chinese Art: Common Themes and Forms », *Arts Asiatiques*, vol. 55, p. 81-97.
- PETECH Luciano, 1959 : « The Dalai-Lamas and Regents of Tibet : A Chronological Study », *T'oung-Pao*, vol. XLVII, 1-2, p. 368-394.
- POZDNEEV Aleksei M., 1895 : « Novo-otkrytyj pamjatnik mongol'skoj pis'mennosti vremjon dinastii Min » [Un monument nouvellement découvert de la littérature mongole de l'époque de la dynastie Ming], *Vostochnye zametky* [St Pétersbourg], vol. 14, p. 367-381.
- *Precious Deposits. Historical Relics of Tibet, China*, 2000 : Beijing, Morning Glory Publishers (5 vols.)
- *Qing shilu Zangzu shiliao* [Matériaux des « Annales de la dynastie des Qing » concernant les Tibétains], 1982 : GU Zucheng (éd.), Lhasa, Xizang renmin chubanshe, 10 vol.
- REYNOLDS Valrae (éd.), 1999 : *From the Sacred Realm : Treasures of Tibetan Art from the Newark Museum*, Munich, Londres & New York, Prestel.
- RHIE Marilyn M. & THURMAN Robert A.F., 1991 : *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, New York, Asian Art Museum of San Francisco and Tibet House, in ass. with Harry N. Abrams.
- RICHARDSON Hugh, 1974 : *Ch'ing Dynasty Inscriptions at Lhasa*, Rome, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (Serie Orientale Roma, XLVII).
- RICHARDSON Hugh, 1998 : « Some Monasteries, Temples and Fortresses in Tibet before 1950 », in Hugh Richardson, *High Peaks, Pure Earth. Collected Writings on Tibetan History and Culture*, Londres, Serindia Publications, p. 302-329.
- RICHARDSON Hugh & ARIS Michael (éd.), 1993 : *Ceremonies of the Lhasa Year*, Londres, Serindia Publications.
- SHAKABPA Wangchuk Delek, 1967 : *Tibet, a political History*, New Haven & Londres, Yale University Press.
- SÁRKÖZI Alice, 1976 : « A Mongolian Picture-Book of Molon toyin's Descent into Hell », *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung.*, vol. XXX, 3, p. 273-307.
- SURKHANG Wangchen Gelek, 1983 : « Tibet : The Critical Years (Part IV) : The Discovery of the XIVth Dalai Lama », *The Tibet Journal*, vol. VIII-3 (fall), p. 37-44.
- TSULTEM N., 1986 : *Bref aperçu sur le développement de la peinture mongole “Mongol zourag”*, en quatre langues (russe, anglais, français, espagnol), Oulan-Bator, Section de la Publication d'Etat.
- WADDELL L. Austine, 1906 : *Lhasa and its Mysteries, with a Record of the Expedition of 1903-1904*, Londres, Methuen & co. [John Murray, 1905].
- WADDELL L. Austine, 1939 : *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, Cambridge, W. Heffers & Sons [Londres, 1895].

- WU Fengpei & ZENG Guoqing, 1988 : *Qingdai zhuzang dachen zhuanlüe* [Biographies résumées des *amban* sous la dynastie Qing], Lhasa, Xizang renmin chubanshe (Xizang xue hanwen wenxian congshu, 2).
- XIAO Jinsong, 1996 : *Qingdai zhuzang dachen* [Les *amban* sous la dynastie Qing], Taipei, MengZang weiyuanhui (MengZang xueshu congshu, 2).
- YA Hanzhang, 1991 : *The Biographies of the Dalai Lamas*, trad. du chinois par Wang Wenjiang, Beijing, Foreign Language Press.
- ZHANG Guoqiang, 2001 : *Gongsang nuoerbu yu Chifeng jindaihua* [Gungsangnorbu et la modernisation de Chifeng], Beijing, Guoji huawen chubanshe (Xiliaohe guwenhua congshu).
- ZHANG Qile, 1983 : *Qingdai Zang shi jiyao* [Traité des événements au Tibet sous la dynastie Qing], Lhasa, Xizang renmin chubanshe (Xizang yanjiu, 7).
- ZHANG Yuxin, 1988 : *Qing zhengfu yu lamajiao* [Le gouvernement des Qing et le « lamaïsme »], Lhasa, Xizang renmin chubanshe.
- ZHAO Xueyi, CHANG Weimin & OU Shengming (éd.), 1996 : *Qingdai yilai zhongyang zhengfu dui Xizang de zhili yu huofu zhuanshi zhidu shiliao huiji* [Recueil de matériaux historiques sur l'administration du Tibet par le gouvernement central de Chine et sur le système de réincarnation depuis les Qing], Beijing, Huawen chubanshe.
- *Zhongguo dang'an jingcui – Historical Treasures of China : Nei Menggu juan* - Collection of Rare Manuscripts from the Inner Mongolia Autonomous Region, 1999, Nei Menggu zizhiqu dang'an guan (éd.), Hong Kong, Xianggang lingzhitai.
- ZUO Hanzhong, 1994 : *Minjian huihua*, Changsha, Hunan meishu chubanshe (Hunan minjian meishu quanji).

GLOSSAIRE

<i>biezi</i>	別子
<i>cang</i>	藏
CHANG Weimin	常為民
CHEN Deyun	陳德芸
<i>Chifeng shi wenshi ziliao xuanji</i>	赤峰市文史資料選輯
<i>di</i>	第
« Feng shi Xizang tu »	奉使西藏圖
Fuhui si	福會寺
<i>gaofeng</i>	誥封
<i>gaoming</i>	告命
<i>gongbu shilang</i>	工部侍郎
<i>Gongsang nuoerbu yu Chifeng jindaihua</i>	貢桑諾爾布與赤峰近代化
GU Zucheng	顧祖成
<i>Gujin renwu bieming suoyin</i>	古今人物別名索引
<i>hao</i>	號
<i>huangmagua</i>	黃馬掛
Jilong hutuketu	濟隆呼圖克圖
Jiang Yueyu	蔣曰豫
<i>jin</i>	錦
<i>jinbi</i>	金碧
<i>juan</i>	絹
« Kalaqin wangfu »	喀喇沁王府
« Kalaqin zaji »	喀喇沁雜記
KAWAHARA Misaoko	河原操子
<i>ling</i>	綾
Longfu	隆福
<i>Minjian huihua</i>	民間繪畫

<i>minghuang</i>	明黃
OU Shengming	歐聖明
<i>Nei Menggu juan</i>	內蒙古卷
Nei Menggu zizhiqu dang'an guan	內蒙古自治區檔案館
<i>Qianqing men shiwei fudutong</i>	乾清門侍衛副都統
<i>qiantiao</i>	簽條
<i>(Qinding) Lifanyuan zeli</i>	(欽定)理藩院則例
<i>qinwang</i>	親王
<i>Qingdai yilai zhongyang zhengfu dui Xizang de zhili yu huofu zhuanshi zhidu shiliao huiji</i>	清代以來中央政府對西藏的治理與活佛 轉世制度史料匯集
<i>Qingdai Zang shi jiyao</i>	清代藏事輯要
<i>Qingdai zhuzang dachen</i>	清代駐藏大臣
<i>Qingdai zhuzang dachen zhuanlie</i>	清代駐藏大臣傳略
Qinghui	慶惠
<i>Qing shilu Zangzu shiliao</i>	清實錄藏族史料
<i>Qing zhengfu yu lamajiao</i>	清政府與喇嘛教
<i>Shuli jingcheng zhasake da lama</i>	署理京城扎薩克達喇嘛
Songyun ge bao	松雲閣寶
Te Qing'e	特清額
<i>tusi</i>	土司
<i>tuowei</i>	拖尾
Wenbi	文弼
Weng Songnian	翁嵩年
WU Fengpei	吳豐培
Wu Hanqin	吳漢勤
Wu Zhongxin	吳忠信
XIAO Jinsong	蕭金松
Xin Fuyu	邢復愚

Isabelle Charleux et Gaëlle Lacaze, « L'intronisation du IX^e Dalai lama vue par un prince mongol : un rouleau peint conservé à la bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises »

Author's own file, not the published version

Please see the published version in *Arts Asiatiques*, 59, 2004, p. 30-57

Xizang	西藏
« Youshizhai zhen zang »	友石齋珍藏
Yuning	玉寧
<i>yuqian shiwei fudutong</i>	御前侍衛副都統
ZENG Guoqing	曾國慶
<i>zhasake duoluo duleng junwang</i>	多羅杜棱(都楞)郡王
ZHANG Guoqiang	張國強
ZHANG Qile	張其勒
Zhang Yicheng	張義成
ZHANG Yuxin	張羽新
ZHAO Xueyi	趙學毅
<i>Zhongguo dang'an jingcui</i>	中國檔案精粹
<i>zongguan</i>	總官
ZUO Hanzhong	左