Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines

52 | 2021

Points of Transition. Ovoo and the Ritual Remaking of
Religious, Ecological, and Historical Politics in Inner
Asia, followed by Varia

Tsultemin Uranchimeg, *A Monastery on the Move. Art and Politics in Later Buddhist Mongolia*

Honolulu, University of Hawai'i Press, 2020, xx+283 pages,
ISBN 9780824878306

Isabelle Charleux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/emscat/5539>

DOI : 10.4000/emscat.5539

ISSN : 2101-0013

Éditeur

Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Référence électronique

Isabelle Charleux, « Tsultemin Uranchimeg, *A Monastery on the Move. Art and Politics in Later Buddhist Mongolia* », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 52 | 2021, mis en ligne le 23 décembre 2021, consulté le 25 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/5539> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/emscat.5539>

Ce document a été généré automatiquement le 25 décembre 2021.

© Tous droits réservés

Tsultemin Uranchimeg, *A Monastery on the Move. Art and Politics in Later Buddhist Mongolia*

Honolulu, University of Hawai'i Press, 2020, xx+283 pages,
ISBN 9780824878306

Isabelle Charleux

RÉFÉRENCE

Tsultemin Uranchimeg, *A Monastery on the Move. Art and Politics in Later Buddhist Mongolia*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2020

- 1 *A Monastery on the Move* présente l'histoire d'Ikh Khüree (Ih hüree) – connu des Occidentaux sous le nom d'Ourga (< mo. Örgöö, « palais ou tente d'un khan ou d'une personne de rang », en l'occurrence le Jebtsundampa khutugtu [Žavzandamba hutagt]) – à travers son architecture et sa production artistique bouddhique¹. Fondé en 1639 par Öndör gegen Zanabazar (1635-1723), le I^{er} Jebtsundampa, Ikh Khüree était un monastère itinérant et siège politique du pontife des Khalkha (Halh). L'ouvrage porte plus particulièrement sur la production artistique du I^{er} et du VIII^e Jebtsundampa – soit Zanabazar, surnommé par les Mongols le « Michel-Ange » de Mongolie, et le Bogd khan (Bogd han, 1869/70-1924) qui gouverna la Mongolie autonome de 1911 à 1921 – à partir d'objets qui ont échappé à la destruction à grande échelle du patrimoine matériel mongol pendant les purges communistes de 1937 à 1939 (voir l'inventaire du patrimoine d'Ikh Khüree réalisé par Teleki 2015).
- 2 Le célèbre peintre et historien d'art Nyam-Osoryn Tsültem (Njam-Osoryn Cültem, 1923-2001), père de l'auteure, a été le premier à étudier l'art bouddhique mongol dans sa thèse de doctorat (en russe), publiée en 1982. Il y développe l'existence d'un style pictural proprement mongol, le « Mongol zurag », et qualifie d'« école » l'art de Zanabazar et d'Ikh Khüree. Le public français a découvert les peintures et sculptures

d'Ikh Khüree, dont les onze plus célèbres statues de Zanabazar, à Paris en 1993-1994 lors de l'exposition « Trésors de Mongolie » au musée des arts asiatiques – Guimet (N.-O. Tsültem était alors venu en personne donner une conférence au musée). Gilles Béguin, spécialiste des arts tibétains et himalayens, conservateur du musée et commissaire de l'exposition, avait alors le premier souligné l'influence néwara de la statuaire de Zanabazar (Aubin & Béguin 1993 ; voir également l'exposition américaine « Mongolia, the Legacy of Chinggis Khan », Berger & Bartholomew 1995). Mais à part les catalogues de ces expositions, l'art bouddhique d'Ikh Khüree n'avait suscité que peu d'études.

- 3 A *Monastery on the Move* d'Uranchimeg Tsultemin est l'aboutissement d'un travail commencé lors de sa thèse de doctorat soutenue à l'Université de Californie à Berkeley en 2009 sous la direction de Patricia Berger, éminente spécialiste de l'art « sino-tibétain » des Qing. Une première version fut publiée en mongol en 2016 (Uranchimeg 2016²). Partant de la culture matérielle – statues de bronze et de terre, stupas, peintures, cartes, architectures, sceaux, photographies de bâtiments disparus –, U. Tsultemin formule de nouvelles hypothèses sur l'histoire d'Ikh Khüree. Elle utilise une variété de sources écrites – hagiographies/biographies des Jebtsundampa, écrits d'Agvaan Khaidav (Agvaan Hajdav, 1779-1838), abbé d'Ikh Khüree, chroniques historiques, documents d'archives, biographie secrète mongole de Tāranātha, prophéties du Bogd khan, prières, manuscrits conservés dans une collection privée – et accorde une place particulière à l'histoire orale, notamment aux nombreuses légendes qui circulent en Mongolie sur Tāranātha et Zanabazar. L'ouvrage intègre une découverte archéologique majeure qui vient confirmer les intuitions de sa thèse : les ruines du monastère Saridag (Sar'dag, nom officiel : Ribogejai gandan shaddubling [Ribogezaj gandan šaddublin]) fondé par Zanabazar dans les monts Khan Khentii (Han Hentij) de 1654 à 1686 et rasé par les Zunghar en 1689 (voir également, dans ce numéro, le compte rendu de l'ouvrage dirigé par S. Čuluun en 2019).
- 4 U. Tsultemin aborde l'art et l'architecture religieux comme des instruments essentiels (des « agents actifs ») dans la conversion des Khalkha au bouddhisme. Les Jebtsundampa, à commencer par Zanabazar, se sont appuyés sur le pouvoir de l'image. L'objectif de leur production aurait été avant tout politique : légitimation du pouvoir, promotion du lignage des Jebtsundampa pour en faire l'équivalent de celui du dalaï-lama et du panchen-lama pour les Khalkha, et remodelage de l'identité de Zanabazar en religieux gélukpa (il était initialement reconnu comme une réincarnation de l'historien tibétain jonangpa Tāranātha)³. L'analyse de portraits de Zanabazar et du Bogd khan mène l'auteure à adopter la thèse du « gouvernement bouddhique » (*tör shashin* [tör šašin], tib. *chos srid*) développée précédemment par Sung Soo Kim et Peter Schwieger, qui diffère du « gouvernement duel » (*khoyor yos* [hoyor ës], tib. *lugs gnyis*)⁴⁵ puisqu'il réunit en une même personne les pouvoirs religieux et politique, mais en subordonnant le second au premier. Zanabazar l'a rêvé (mais en 1691, à l'initiative de Zanabazar et de son frère le Tüsheets khan [Tüsheet han], les Khalkha deviennent sujets de l'empereur Qing), le Bogd khan l'a réalisé lorsqu'il gouverne la Mongolie autonome. Cette conceptualisation mongole du pouvoir politique hérite autant de la conceptualisation bouddhique que gengiskhanide, puisque les Jebtsundampa sont d'ascendance gengiskhanide par le sang ou par la réincarnation. Cependant, la relation que développa Zanabazar avec l'empereur mandchou Kangxi (r. 1662-1722) était de type

mchod yon, liant le maître spirituel, qui donne des enseignements et des initiations, et le donateur laïc, qui protège et patronne la communauté bouddhique.

- 5 Le chapitre 1 retrace la biographie de Zanabazar et présente ses fondations monastiques. L’auteure montre que sa résidence et monastère, Ikh Khüree, adopte la mobilité pour deux raisons stratégiques : la première, pour établir l’autorité religieuse de Zanabazar sur tous les Khalkha, le Jebtsundampa n’étant alors qu’une réincarnation parmi d’autres ; la seconde, dans un but prosélyte, pour propager la doctrine bouddhique sur de grandes distances. Tsultemin propose de voir en Ikh Khüree le campement monastique central par rapport à deux autres fondations itinérantes du pontife, le monastère « de droite/de l’ouest » (Baruun khüree [Baruun hüree], fondé en 1647, qui se sédentarisa au sud d’Erdene zuu : actuel Shankh khiid [Šanh hijd]) et le monastère « de gauche/de l’est » (Züün khüree [Züün hüree], sur le fleuve Kherlen [Herlen]), tous trois comprenant le même type de salle d’assemblée démontable⁶. Le déménagement à une vingtaine de reprises de ce monastère géant requerrait des ressources considérables en temps, en main-d’œuvre et en argent. Zanabazar fonda par ailleurs deux autres monastères (appelés « *khiid* [hijd] »), sédentaires : Tövkhön (Tövkhön) et Saridag. Selon Tsultemin, au contraire des monastères itinérants (*khüree* [hüree]), ouverts aux laïcs, ces monastères « *khiid* » construits en dur dans des sites peu accessibles auraient été initialement des lieux de méditation. Si cela ne fait aucun doute pour Tövkhön khiid, qui a conservé des grottes de méditation, il me semble difficile, étant donné sa taille remarquable, de considérer Saridag comme un monastère érémitique, dédié à la contemplation. Plus probablement, comme beaucoup de monastères situés dans des lieux peu accessibles, on peut parler à Saridag d’une orientation plus « académique » (mettant l’accent sur la formation des moines) que « ritualiste » selon la division communément établie, la principale activité des monastères ritualistes étant d’effectuer des rituels pour les laïcs. Zanabazar semble avoir voulu faire de Saridag le principal centre de formation des moines mongols, sur le modèle des grandes institutions monastiques gélukpa du Tibet central. Comme le montre Hatanbaatar (2011-2012), Saridag peut en fait être considéré comme la pré-incarnation d’Ikh Khüree.
- 6 Le chapitre 2 analyse les œuvres attribuées à Zanabazar – une quarantaine de statues en bronze réalisées à la cire perdue, les statues en terre de Saridag et quelques peintures – et montre que le style, et surtout les iconographies choisies, telles que les cinq Tathāgata, Vajradhara, Vajrasattva, Maitreya, les vingt-et-une Tārā, Vasudhārā et Jambhala, sont originaux si on les compare à la production contemporaine gélukpa du Tibet central. Les portraits surprenants de Zanabazar le dépeignant en chef de famille mongole découpant une queue de mouton, abondamment diffusés par xylographie, contrastent avec ses portraits plus conventionnels.
- 7 Pour comprendre qui était Zanabazar, il apparaît donc insuffisant de se baser uniquement sur sa première biographie rédigée par son disciple Zaya Pandita Luvsanprinlei (Zaja Pandita Luvsanprinlej, 1642-1715), qui le présente comme gélukpa. Il semble que Zanabazar ait cherché à créer une tradition proprement mongole et inclusive, en continuité avec la tradition impériale mongole, tout en puisant également des références à l’art tibétain du premier millénaire. Les chaînons, cependant, manquent pour comprendre comment la mémoire de l’art bouddhique impérial se serait transmise jusqu’à Zanabazar. À part quelques statues attribuées à son « école »

ou « atelier », son art n'a pas eu de postérité : ses successeurs sont « rentrés dans les rangs » gélukpa.

- 8 De nombreuses questions demeurent sans réponse, incitant Tsultemin à formuler des hypothèses sur la localisation des ateliers de fonderies – à Saridag ? –, sur l'influence néware, et sur l'attribution d'œuvres à Zanabazar. Elle soutient que l'art de Zanabazar (qui privilégiait des iconographies paisibles) avait pour but d'être accessible au plus grand nombre et devait sembler familier aux Mongols – mais le succès du grand missionnaire Neichi Toin (1557-1653) n'est-il pas attribué notamment à sa promotion d'iconographies courroucées pour remplacer les supports d'esprits chamaniques (*ongon*) ?
- 9 Le chapitre 3 se concentre sur la fabrique de l'identité gélukpa de Zanabazar par ses disciples, notamment à partir de son soi-disant autoportrait, d'un portrait officiel supposément peint par le lama-artiste Agwaan Sharav (Agwaan Šarav, m. 1841) (une commande de l'empereur Qing), et de la comparaison de ses différentes biographies. Cette identité gélukpa-Qing se manifeste dans le style pictural mêlant influences chinoises et tibétaines. Malgré cela, les sources orales, et des traditions comme le culte du crâne de Tāranātha à Ikh Khüree montrent que l'adhésion de Zanabazar au bouddhisme « rouge » (notamment jonangpa et sakyapa) n'a pas été complètement oubliée.
- 10 Dans le chapitre 4, Tsultemin étudie en quoi les portraits des successeurs de Zanabazar, tous nés au Tibet à l'exception du deuxième Jebtsundampa, établissent l'identité de ce lignage au sein de l'empire Qing. Elle examine les questions de ressemblance (les portraits du huitième étant basés sur des photographies), de codes visuels, du caractère public ou privé des portraits, de leur fonction (politique, dévotionnelle, funéraire) et les met en relation avec leurs hagiographies écrites et le développement monastique et académique d'Ikh Khüree (la question d'éventuelles différences entre les portraits peints de leur vivant et ceux peints après leur décès mériterait peut-être d'être posée, comme elle l'a été pour le portrait tibétain). Se dessine ainsi un style pictural propre à Ikh Khüree mais en lien avec le « style Qing » ou « style gélukpa international »⁷. S'appuyant sur les écrits d'Agwaan Khaidav et l'ouvrage de l'artiste Damdinsüren (1995), Tsultemin passe ensuite en revue les ateliers et grands artistes d'Ikh Khüree à la fin des Qing.
- 11 Outre la présence du Jebtsundampa, l'accumulation de portraits de ce lignage, des œuvres de Zanabazar, de statues sacrées et d'autres objets précieux (ce à quoi il faudrait rajouter les stupas funéraires et les reliques des Jebtsundampa et autres saints, les montagnes sacrées qui entourent la ville et leurs éléments numineux – sources miraculeuses, grottes, etc.) font d'Ikh Khüree une ville sainte : comme à Lhasa, les circumambulations de ces objets sacrés multiplient les mérites, assurant aux laïcs comme aux moines des bénéfices en ce monde, une meilleure réincarnation, voire l'obtention de l'Éveil⁸.
- 12 Le chapitre 5 revient sur la fondation d'Ikh Khüree comme un campement monastique sur le modèle de l'*ordo* (*ord*) impérial, centré sur le Palais jaune et la Salle d'assemblée blanche. Tsultemin décrit la salle d'assemblée Battsagaan (Batcagaan), le monastère occidental de Gandan, les collèges et principaux temples, ainsi que le fonctionnement de la ville monastique, ses règlements et son organisation. Elle cherche à comprendre comment, de campement monastique, Ikh Khüree devient au XVIII^e siècle le cœur de la nation khalkha et le principal monastère pour la formation des moines khalkha, et

constate que son développement est interdépendant de celui de la ville chinoise marchande, Maimaicheng, qui contribue à faire d'Ikh Khüree un centre de commerce international.

- 13 Tsultemin analyse ensuite deux cartes-peintures très détaillées d'Ikh Khüree et démontre qu'elles furent des productions politiques essentielles dans la stratégie de construction étatique (il aurait été utile au lecteur de situer les principaux temples et palais d'Ikh Khüree sur la carte de Jügder [Žugder]). Ces deux peintures ne sont cependant pas les seules ; Teleki en recense au total une dizaine, qui sont conservées dans différents musées et collections privées (Teleki 2015, pp. 297-329 ; Teleki & Ernst 2013). Une carte-peinture récemment redécouverte sur un mur du Potala de Lhasa est sans doute la plus ancienne représentation de la ville monastique⁹. Enfin, la ville monastique était aussi représentée sur des cartes de bannières de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle¹⁰. L'entreprise cartographique du Bogd khan n'a fait que continuer celle des Qing, et on peut se demander pourquoi aucune carte complète de la Mongolie autonome n'a été dessinée avant l'avènement de la République populaire.
- 14 Le dernier chapitre revient sur la thèse du « gouvernement bouddhique » marquant la fusion des sphères religieuses et séculières. Ce concept est lié à la promotion du culte de Maitreya, le bouddha du futur, représenté dans sa forme royale (tournant la roue du Dharma), à travers la construction d'une statue monumentale, en soulignant l'importance prise par la procession de la statue Maitreya¹¹ et de rituels de longévité (*danshig* [*danšig*])¹². L'extérieur du temple de Maitreya a été photographié avant sa destruction mais seule une photographie de l'intérieur est actuellement connue ; cependant je pense que la figure 6.3 ne montre pas la statue colossale mais une sculpture secondaire¹³. Tsultemin présente ensuite des peintures mettant en scène la procession de Maitreya, le Danshig Naadam (Danšig Naadam) et le Tsam (Cam, rituel de danses masquées) qui permettent de « visualiser le gouvernement bouddhique ».
- 15 La fin du chapitre revient sur les portraits des Jebtsundampa, notamment sur les séries de *thangkas* (*thang ka*) xylogravés destinés à une production de masse, à l'image des portraits des dalaï-lamas et panchen-lamas. Tsultemin souligne la dualité de la figure des Jebtsundampa et de ses représentations en peinture. Elle analyse notamment deux *thangkas* représentant l'un, Zanabazar en moine (le soi-disant autoportrait), l'autre, un personnage traditionnellement identifié comme étant sa mère¹⁴, mais qu'elle pense être un portrait de Zanabazar âgé, ainsi que leurs copies au XIX^e siècle, en veste mandchoue. Quant au Bogd khan, il est représenté à plusieurs reprises avec son épouse Dondogdulam (qui portait le titre d'Ekh dagina [Eh dagina], « mère-*dākinī* »), lui en simple robe de moine méditant, elle, comme sa partenaire tantrique à la coiffe et aux attributs ésotériques, représentant l'union des principes masculin et féminin (*yab yum*) exprimant l'union de la sagesse et de la compassion, centrale au bouddhisme tantrique. Des pôles complémentaires sont à l'œuvre dans ces peintures – jeune/vieux, religieux/séculier, jaune (religieux)/bleu (séculier), simple moine/pratiquant(e) tantrique, bouddha/bodhisattva, mongol-populaire (Zanabazar découpant une queue de mouton)/moine gélukpa – dont l'union, selon l'auteur, légitimerait la théocratie du Jebtsundampa. J'avais précédemment formulé deux autres hypothèses pour tenter d'expliquer pourquoi le Bogd khan, qui avait pris les préceptes monastiques dont le célibat, avait une épouse : la première est que le Bogd khan se représentait en monarque universel qui tourne la roue de la Loi (*cakravartin*) et devait en posséder les « joyaux » : il avait déjà la roue (*cakra*), le joyau qui exauce les désirs (*cintāmaṇi*), le

général, le ministre et même l'éléphant (comme l'a souligné Batsaihan 2008 et 2016). La seconde est que la prise d'une épouse était une référence à la représentation duelle du pouvoir dans le monde mongol avant la période Qing, qui dépeint le khan et son épouse principale sur un pied d'égalité (Charleux 2010 : exemples du XIII^e au XVII^e siècle). Dans les deux cas, l'on revient au « gouvernement bouddhique » d'un souverain utilisant tous les mécanismes de légitimation de son pouvoir du monde mongol : le bouddhisme, le lignage d'or gengiskhanide et le culte du Ciel.

- 16 Ikh Khüree était donc le principal centre artistique des Mongols khalkha. Comme de nombreux auteurs qui se focalisent sur la Mongolie dite « Extérieure » sous les Qing, U. Tsultemin écrit souvent « Mongol » pour « Khalkha » et adopte un point de vue centré sur les Khalkha et le lignage des Jebtsundampa. Il ne faudrait pas oublier l'influence dans le monde mongol plus large d'autres réincarnations telles le Troisième Mergen gegen Lubsangdambijalsan (1717-1766) de l'Urad et le Cinquième Noyon khutugtu Danzanravjaa (1803/1804-1856) du Gobi, l'importance d'autres lieux de production artistiques majeurs comme Dolonnor et Höhhoten Mongolie-Intérieure, et d'autres centres monastiques majeurs.
- 17 Les allers-retours fréquents entre le XVII^e et le début du XX^e siècle peuvent parfois dérouter le lecteur, mais sont nécessaires pour comprendre à quel point le Bogd khan a réactualisé l'œuvre de Zanabazar. Cet ouvrage magnifiquement illustré qui restaure l'agentivité artistique des Khalkha dans le courant de la « Nouvelle Histoire Qing » est une lecture passionnante et nécessaire à tout historien d'art de l'Asie septentrionale, en particulier de la période Qing.

BIBLIOGRAPHIE

- Aubin, F. & G. Béguin (dirs) 1993 *Trésors de Mongolie. xvii^e-xix^e siècles* (Paris, Réunion des musées nationaux).
- Bareja-Starzyńska, A. 2015 *The Biography of the First Khalkha Jetsundampa Zanabazar by Zaya Paṇḍita Luvsanprinlei. Studies, Annotated Translation, Transliteration and Facsimile* (Varsovie, Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw).
- Batsaihan, O. 2008. *Mongolyn suulčin ezen han VIII Bogd Žavzandamba* [Le dernier khan de Mongolie, the Huitième Jebtsundampa] (Ulaanbaatar, Admon).
- 2016 *Bogdo Jebtsundamba Khutuktu. Life and Legend. Rethinking of Mongolian History* (Ulaanbaatar, Admon).
- Berger, P. & T. T. Bartholomew (dirs) 1995 *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan* (Londres/New York, Thames and Hudson ; San Francisco CA, Asian Art Museum of San Francisco).
- Charleux, I. 2010 From *ongon* to icon. Legitimization, glorification and divinization of power in some examples of Mongol portraits, in I. Charleux, G. Delaplace, R. Hamayon & S. Pearce (dirs), *Representing Power in Ancient Inner Asia. Legitimacy, Transmission and the Sacred* (Bellingham, Western Washington University), pp. 209-261.

2015 *Nomads on Pilgrimage. Mongols on Wutaishan (China), 1800-1940* (Leyde/Boston/Cologne, Brill, Brill's Inner Asian Library 33).

Čuluun S. (dir.) 2019 *Sar'dagijn khijd. Öndör gegeen Zanabazaryn büteelijn hüree* [Monastère de Sar'dag. Monastère et lieu de création d'Öndör gegeen Zanabazar] (Ulaanbaatar, Tüüh-arheologijn sudalgaa).

Damdinsüren, D. 1995 *Ih hüreenii nert urtčuud* [Artistes célèbres d'Ih hüree] (Ulaanbaatar, Mongol Press).

Hatanbaatar, N. 2011-2012 *Ih hüreenij üüsel ba Baruun hüree, Sar'dagijn hijd* [Origine d'Ih hüree, et Baruun hüree, Sar'dagijn hiid], *Tüühiin sudlal – Studia Historica* 41-42(8), pp. 72-91.

Ishihama, Yu. 2004 The notion of “Buddhist government” (*chos srid*) shared by Tibet, Mongol and Manchu in the early 17th century, in Ch. Cüppers (dir.), *The Relationship Between Religion and State (chos srid zung 'brel) in Traditional Tibet* (Lumbini, Lumbini International Research Institute), pp. 15-31.

Jin Chengxiu 金成修 (= Kim Söng-su) 2006 *Ming Qing zhiji zangchuan fojiao zai Neimenggu diqu de chuanbo* 明清之际藏传佛教在内蒙古地区的传播 [Diffusion du bouddhisme tibétain en Mongolie sous les Ming et les Qing], traduit du coréen (Pékin, Shehui kexue wenxian chubanshe).

Mortari Vergara Caffarelli, P. 1982 *Architettura in “stile tibetano” dei Ch'ing; Diffusione di un linguaggio architettonico di tipo “occidentale” nell'Asia* (Rome, Istituto di studi dell'India e dell'Asia Orientale).

1996 International dGe-lugs-pa style of architecture from the 16-19th century, *The Tibet Journal* 21(2), pp. 53-89.

Njam-Očir, G. 2019 Bodalagijn hanan dah' Ih hüreenij 1648 ony zurgijg üzeh 7 šaltgaan [7 raisons de regarder la peinture d'Ih hüree datée de 1648 sur un mur du Potala], site *News.mn*, 14 octobre 2019 [en ligne, URL : <https://news.mn/r/2207899/>, consulté le 18 décembre 2021].

Schwieger, P. 2015 *The Dalai Lama and the Emperor of China. A Political History of the Tibetan Institution of Reincarnation* (New York, Columbia University Press).

Teleki, K. 2015 *Introduction to the Study of Urga's Heritage* (Ulaanbaatar, Mongolian Academy of Sciences, Institute of History and Archaeology & International Association for Mongol Studies). Compte rendu in *Études mongoles & sibériennes, centrasiatiques & tibétaines* 49, 2018, <https://doi.org/10.4000/emscat.3173>.

Teleki, K. & R. R. Ernst 2013 Analysis of a unique painting presenting Gandantegchenlin monastery in Ulaanbaatar around 1850, *Zentralasiatische Studien* 42, pp. 161-180.

Teleki, K. & M. Nandinbaatar 2019 Maitreya procession in Mongolia, in “Züün Khuree” Dashichoiling monastery, *Šašin sojol sudlal – Religion and Cultural Study* 1(12), pp. 97-122.

Tsultem, N.-O. 1982 *Iskusstvo Mongolii s drevneyshih vremen do nachala XX veka* [Art de la Mongolie. Des périodes anciennes au début du xx^e siècle], 2^e édition (Moscou, Izobrazitel'noe Iskusstvo).

Tsultemin, U. 2015 The power and authority of Maitreya in Mongolia examined through Mongolian art, in V. Wallace (dir.), *Buddhism in Mongolian History, Culture and Society* (New York, Oxford University Press), pp. 137-159.

Urančimeg, C. 2016 *Mongolyn Ih Hüree hijdijn Buddyn šašny urlag* [L'art bouddhique du monastère Ih hüree de Mongolie] (Ulaanbaatar, BCI hevlelijn kompani).

NOTES

1. Ikh Khüree/Ourga est devenu capitale de la Mongolie autonome en 1912 sous le nom de Niislel Khüree (Nijslel hüree) ; en 1924, le gouvernement communiste la renomma Ulaanbaatar.
2. L'auteur a précédemment signé ses articles sous le nom de C. Urančimeg/Ts. Uranchimeg.
3. Sur cette question, voir Bareja-Starzyńska 2015.
4. Söng-su Kim/Jin Chengxiu 2006 ; Schwieger 2015 ; voir également Ishihama 2004.
5. Le gouvernement a donné la base de la relation politico-religieuse (théoriquement) égalitaire, sur le modèle de Khubilai khan (r. 1260-1294) et Phakpa Lama (1235-1280).
6. Cependant, l'excellent article de Hatanbaatar (2011-2012) montre que la question est plus complexe, Züün khüree étant également une appellation d'Ikh Khüree et de Saridag.
7. Gilles Béguin pour l'art et Paola Mortari Vergara Cafarelli pour l'architecture d'époque Qing ont employé l'expression de « style lamaïque international » (sur le modèle du gothique international) pour caractériser une uniformisation issue du métissage des cultures Qing/mandchoue, chinoise et tibétaine à partir du milieu du XVIII^e siècle (Mortari Vergara Cafarelli 1982 et 1996). Dans mes propres travaux, je me suis opposée à l'emploi de cette caractérisation simplificatrice qui masque la diversité et la richesse de la production artistique et architecturale, notamment en Mongolie-Intérieure. Il me semble que ce qu'on peut qualifier de style d'Ikh Khüree au XIX^e siècle a des caractéristiques tout à fait particulières qui le distinguent nettement de la production Qing.
8. Pour des références sur Ikh Khüree comme site de pèlerinage, attirant des pèlerins de toute la Mongolie et de Bouriatie, voir Charleux 2015, pp. 44-48.
9. Selon Njam-Očir, une inscription tibétaine sur la peinture permet de la dater entre 1645 et 1648 : elle aurait été peinte pour célébrer le treizième anniversaire de Zanabazar (Njam-Očir 2019). Il me semble toutefois, étant donné le nombre de districts (*ajmag*) représentées et le style de la peinture, qu'elle a dû être peinte à la fin du XVIII^e siècle (après 1772). Une copie de cette peinture a été exposée lors d'une exposition au Palais central de la Culture à Ulaanbaatar en 2019.
10. Voir par exemple la carte de la bannière de Pungtsugtsering, Tüsheets khan aimag (Puncugcerin, Tüšēet han ajmag), datée 1905, dans la Staatsbibliothek zu Berlin (Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Hs. Or. 80).
11. Sur la procession de Maitreya à Ikh Khüree, voir Teleki & Nandinbaatar 2019.
12. Le chapitre a partiellement été publié précédemment : Tsultemin 2015.
13. Un film russe intitulé *Jego zovut Suhe-Bator* (« Son nom est Sükhbaatar », 1952, scène à 36'46") montre l'intérieur du temple et de la statue. Une photographie datée de 1934 postée récemment sur Twitter (<https://twitter.com/GunErdene/status/1337758308917121024>, consultée le 3 septembre 2021), dont je ne connais pas l'origine, pourrait représenter la célèbre statue.
14. Rappelons que la tradition orale explique la remarquable connaissance du corps féminin de ses sculptures de Tārā par la présence d'une compagne tantrique.

AUTEURS

ISABELLE CHARLEUX

GSRL, UMR 8582, CNRS - EPHE, PSL, Paris (France)