



Patrimoine artistique et réécriture du passé dans la Mongolie du XXe siècle

Françoise Aubin

Abstract. – Something that we in the West now consider a work of art was, for a Mongol at the beginning of the twentieth century, simply a religious object to be worshipped. For him, a work of art that brought prestige and aesthetic pleasure was a useful, everyday object that an artisan had given special treatment to. The banning of religion in the Communist era, since 1924, brought about the destruction of an enormous quantity of artistic wealth. The idea of the museum and of art itself developed gradually, in the facts and in the terms used to describe them. Modern art par excellence was then socialist realism, represented by oil paintings. The other artistic form, proclaimed typical national art, used gouache to express itself in a naïve style, without the depth of perspective, in the native tradition of religious painting. Both styles had as their mission to provide official propaganda : to praise the socialist nation and the good worker at its service. In post-Communist Mongolia, traditional art has been recreated so as to decorate the reconstructed temples with the masses of thangkas, statues, and banners that are proper to them, and also to glorify more than ever national characteristics that are considered to be eternal. [*Mongolia, patrimony, national heritage, traditional art*]

Françoise Aubin, Dr., directeur émérite de recherche au CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris) ; sinologue, mongolisante et islamisante. – Elle est particulièrement intéressée par le droit et les rapports socio-politiques chez les Mongols du XIIIe au XXe siècle et par la littérature en chinois du christianisme (XIXe–XXe siècles) et de l’islam (soufisme). – On peut trouver sa bibliographie dans le Festschrift qui vient de lui être offert : Aigle et al. (éds.), *Miscellanea Asiatica. Mélanges en l’honneur de Françoise Aubin* ; pp. 13–74. Nettetal 2010.

La présente réflexion, rédigée en 2006, résulte d’un colloque sur la position et l’évaluation de l’art et du patrimoine en Asie orientale organisé en 2004 par le Centre de Recherche sur l’Extrême-Orient de Paris-Sorbonne, le CREOPS, dirigé alors par Flora Blanchon. Je remercie le CREOPS pour l’inspiration qu’il m’a

jadis procurée et pour sa présente autorisation de disposer de ma contribution.

A ce colloque de 2004, Isabelle Charleux étudiait la question de l’art bouddhique mongol, plus spécifiquement en Mongolie-Intérieure et avant le XXe siècle, ma propre contribution étant destinée à compléter et prolonger son propos (cf. Charleux 2008).

La Mongolie dont il va être ici question est celle du Nord, majoritairement peuplée de Khalkha,¹ celle qui, limitrophe à la Sibérie, était jadis dénommée Mongolie-Extérieure, et non pas celle du Sud, la Mongolie-Intérieure, de plus en plus étroitement intégrée dans le monde chinois. La Mongolie septentrionale présente l’intérêt d’offrir dans son déroulement historique depuis un siècle ou un siècle et demi, un véritable laboratoire expérimental de l’introduction de la modernité culturelle.

1 Les noms de peuple resteront invariables. – Dans les notes et la bibliographie, les transcriptions du mongol seront plus sophistiquées que dans le cours du texte. Rappelons que \dot{s} = *sh*, \dot{c} = *tch*, \dot{z} = *dj*, *u* = *ou*, \ddot{u} = *u*, *j* = *iod* ou *i* bref (*c* dans les notes et la bibliographie rend un *ts*) ; le *m* final, et la plupart du temps le *n* final se lisent comme s’ils étaient suivis d’un *e* muet (mais parfois le *n* final sous-entend un *g* qui réapparaît lorsque le mot est assorti d’une désinence).

Ce système diffère de celui suivi par I. Charleux du fait qu’il porte sur un vocabulaire autochtone d’origine différente : I. Charleux, travaillant sur des documents en mongol classique, suit le système de transcription usuel en l’occurrence, selon lequel, notamment, le *j* avec *chevron* rend le son *dj*. Alors que la présente contribution, étant basée sur des textes notés, dans la République de Mongolie, en alphabet cyrillique, un système unifié permettant de rendre sans ambiguïté à la fois le cyrillique et, le cas échéant, l’écriture classique a été choisi.

Rattachée à l'empire chinois des Qing jusqu'en 1911 par le lien assez lâche d'une subordination directe au souverain mandchou de Pékin, elle était soumise depuis le XVIII^e siècle aux influences spirituelles venues du Tibet et à celles matérielles diffusées par la Chine. Puis, durant soixante-dix ans de régime communiste à partir de 1921–24, la culture lui était venue du monde russe, jusqu'à ce qu'en 1990 la présence du grand frère soviétique et son idéologie aient été rejetées dans l'élan de la chute du Mur de Berlin.

Une question se pose à un observateur attentif : comment un pays qui, au début du XX^e siècle, avait en fait d'art principalement des représentations ritualisées dues à des moines bouddhiques a-t-il pu, quelques décennies plus tard, organiser à l'étranger des expositions de peintures offrant des œuvres de qualité relevant de registres variés d'expression, ainsi qu'on a pu le voir lors d'une exposition de 148 aquarelles, produites par cinquante artistes différents, au Musée Cernuschi² en 1979 ou à l'occasion d'une exposition d'œuvres de dix peintres contemporains présentées à la Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier à Orléans³ en 1999 ? Telle est la question à laquelle nous allons tenter de répondre.

La notion d'œuvre d'art dans la Mongolie traditionnelle jusqu'en 1911

L'éleveur nomade mongol du début du XX^e siècle aurait été bien étonné d'être interrogé sur la valeur artistique des *thangkas* et des *burkhan* (bouddhas moulés en cuivre, en bronze, ou bien sculptés en papier-mâché, en terre cuite ou en bois, petits ou grands) qu'il venait adorer dans les temples. Empli d'une crainte révérencieuse, tête nue, lui qui devait à la décence d'avoir le chef couvert hors des lieux sacrés, il s'inclinait, préoccupé seulement par la personnalité des divinités devant lesquelles il marmonnait des prières répétitives et dont il attendait bonheur, guérison, bétail abondant et, par son adoration, accumulation de mérites pour l'au-delà. Les petits *burkhan* de l'autel familial dressé dans la partie nord de sa tente (la *ger*), destinataires d'offrandes d'eau lustrale, étaient reçus, eux aussi, pour leur don de protection et non pour leur valeur artistique. Le passé mongol a été jugé si diversement qu'il est difficile, de nos jours, d'avoir une opinion objective des qualités créatrices des artistes mongols. Les

voyageurs, russes pour la plupart, du XIX^e siècle ont été très méprisants,⁴ les historiens mongols de la seconde moitié du XX^e siècle ont au contraire débordé d'éloges.⁵ Il est certain que, depuis la fin du XIX^e siècle, le tout-venant des petits *burkhan* sortait des échoppes chinoises et que les pièces détachées des statues géantes provenaient d'ateliers chinois de Mongolie-Intérieure.

Mais les *thangkas*, au moins, ont été sûrement réalisés par des moines (ceux que nous appelons des "lamas"), parfois tibétains certes, et travaillant selon les règles strictes de l'iconométrie et de la symbolique tibétaines. Les œuvres ainsi créées n'en ont pas été pour autant répétitives et fades. Il est certain que les hauts artistes religieux savaient apprécier le talent et que l'originalité pouvait s'exprimer même sous le carcan des conventions réglant l'environnement propre à chaque divinité, couleurs et accessoires y compris. Les sculptures de dieux ou de saints personnages historiques pouvaient être des bijoux de grâce et de réalisme, comme on a pu l'admirer au Musée Guimet en 1993–94, lors de l'exposition des chefs d'œuvre produits par le premier haut Réincarné de Mongolie – le 1^{er} *Žebtsündamba qutuqtu* (ou *Jebtsündamba khutuktu*, *Žavzandamba khutagt* en mongol moderne), dit *Öndör-gegeen* ou *Zanabazar* (1635–1723) – et son école.⁶ Il n'en demeure pas moins que le rôle des *thangkas* et autres créations artistiques était, outre de constituer une décoration d'ambiance dans les temples et de fournir un support à la méditation des moines, de dispenser un enseignement religieux auprès des fidèles.

Pour ce bon peuple, l'objet d'art apportant prestige personnel et plaisir esthétique était un objet utilitaire de la vie quotidienne magnifié par le traitement spécial qu'un artisan lui avait appliqué pour le singulariser, tout en restant, remarquons-le, dans le registre de la stylisation plus ou moins standardisée, la grande valeur de l'objet venant souvent du matériau dont il était fait. Les plus typiques de tels objets étaient ceux que leur propriétaire portait sur lui en permanence, visibles par tous (pour l'homme notamment le couteau et l'étui à baguettes pendant à la ceinture, pour la femme, la splendeur de sa parure de tête et de ses lourds bijoux, tout à

2 Cf. un catalogue abrégé : *Aquarelles mongoles contemporaines* (1979).

3 Cf. un bref catalogue : "Mongolie immémoriale" (Gayet 1999).

4 Voir Cheney (1968 : 77–79) ; un choix d'opinions négatives ou positives, voir Charleux (2008 : 322, note 93).

5 Il est ainsi de coutume en Mongolie, depuis au moins vingt ou trente ans, de qualifier Zanabazar, le 1^{er} *Žebtsündamba qutuqtu*, dont il va être question plus bas, tout à la fois de Vinci et de Michel-Ange mongols.

6 Cf. le catalogue de l'exposition "Trésors de Mongolie" (Béguin 1993) et la recension d'études du peintre contemporain, Tsültem, sur l'œuvre de Zanabazar et sur l'art mongol traditionnel (Atwood 1989).

l'honneur de sa belle-famille), ou utilisés dans les échanges sociaux interindividuels (la fiole à tabac étant, pour le nomade, l'objet artistique par excellence). Là encore, l'objet ordinaire provenait des boutiques chinoises, nombreuses à Urga (la capitale future Ulanbator ou Ulaanbaatar) dès les dernières décennies du XIXe siècle.⁷ Il semble, à ce que disent les témoins de l'époque, que le pasteur nomade n'aimait pas tellement se livrer à toute autre activité que l'élevage et qu'il ne s'y résignait que réduit à la misère par la perte de ses bêtes (Cheney 1968 : 77). De telle sorte que l'artisanat autochtone reposait aussi entre les mains des moines qui savaient fabriquer le bois de l'armature des yourtes, les meubles peints, les coffres, les perles des rosaires, les bibelots de métal fondu, ou encore tisser et teindre les étoffes – les objets de la vie ordinaires étant ainsi sanctifiés lorsqu'ils sortaient du monastère (Cheney 1968 : 79 s.).

L'artisanat féminin domestique contribuait aussi à l'embellissement du cadre de vie (tapis de feutre brodés, coussins), et à la séduction personnelle (robes, petits chapeaux caractéristiques des femmes et également coiffures des hommes) ; mais de telles créations n'étaient pas, à l'époque, évaluées en termes artistiques aussi positifs que les objets portés par les hommes, excepté les somptueuses broderies en appliqués à motif religieux que des laïques exécutaient sous la direction de moines iconographes.⁸

D'une façon générale, toute expression artistique autochtone émanait des monastères, et même les laïcs portés vers l'art n'avaient pas d'autre lieu pour apprendre les techniques d'un métier artistique : c'est ce que prouve le cursus des premiers peintres de la Mongolie communiste, formés tout jeunes auprès d'un moine iconographe. De sorte que, dans un milieu où la moindre manifestation de la vie sociale était ritualisée au plus haut point, l'art pictural et sculptural religieux autant que décoratif était lui aussi ritualisé.

L'œuvre d'art entre époque impériale et communisme, 1911–1924

La fin de l'empire chinois en 1911 a marqué pour la Mongolie le début d'une autonomie, sous le gouver-

nement théocratique du VIIIe Žebtsündamba *qutuqtu*, le Bogd-geegen, qui fut vite mise à mal par un coup de force des Chinois en 1919, puis une invasion du nord du pays par des Russes blancs en 1921, enfin une révolution avec l'appui de la toute nouvelle Union soviétique cette même année. A la mort du Bogd-geegen en 1924, une République populaire (en abrégé R.P.M.) fut proclamée et le pays s'ancra alors dans le sillage soviétique.⁹ Quoique brève et chaotique, cette période est restée dans l'imaginaire collectif comme le succédané de tous les délices du mode de vie nomade, comme la synthèse de toutes les manifestations de la mongolité. En fait, l'expression artistique commençait alors à se diversifier sous le poids d'influences étrangères plus variées qu'auparavant, car le monde occidental s'infiltrait dans le pays par l'intermédiaire des Russes et des Bouriates (les Mongols de Sibérie).

L'artiste emblématique de ce temps est le peintre Marzan Šarav (1869–1939).¹⁰ Petit berger analphabète dans le Gobi-Altai, dans le sud-ouest de la Mongolie-Extérieure, il attire l'attention des moines du monastère voisin par son goût pour le dessin, et il apprend auprès d'eux les rudiments de l'iconographie cléricale, sans pour autant s'engager dans la religion ; puis, à vingt-deux ans, il part pour la capitale et grappille là des bribes de savoir auprès de divers moines peintres de talent, se formant en autodidacte, jusqu'à ce que l'un d'eux le prenne comme disciple. Il devient ainsi capable de gagner sa vie par la vente des peintures religieuses qu'il réalise dans les formes traditionnelle. A l'époque de l'autonomie, la célébrité qu'il a atteinte lui permet de devenir le peintre attitré du Bogd-geegen et de son entourage ; mais il a alors déjà pris un premier tournant dans la voie lointaine du modernisme : ses portraits témoignent en effet d'un réalisme naissant sous l'influence des photographies dont le théocrate s'était entiché.¹¹

Et surtout, avec la collaboration de ses propres disciples, il introduit un genre nouveau dans la

7 L'illustre connaisseur russe de la Mongolie, Aleksej M. Pozdneev (1851–1920 ; sa bio-bibliographie dans Walravens 1994), donne la liste des diverses boutiques chinoises qu'il voit à Urga lors de son passage en 1892 (1971 : 69–71). Cependant, il remarque aussi que les charpentiers mongols travaillent mieux que les Chinois (1971 : 85).

8 Description de splendides thangkas en appliqués : Atwood (1989 : 114 s.).

9 Histoire de la Mongolie septentrionale après la chute des Qing, la plus complète à ce jour : Bawden (1968). Vision par un homme politique mongol à la plume acérée : Baabar (1999).

10 Marzan est un surnom que lui ont donné ses contemporains : "l'Excentrique" ou "le Blagueur", un terme qui décrit sa personnalité. Pour l'état-civil, il est Balduugijn Šarav, "Šarav, fils de Balduu", puisque les Mongols n'avaient jusqu'à une époque récente qu'un nom personnel précédé du nom du père au génitif ; en l'espèce, Šarav étant un enfant naturel, il porte le nom de son oncle maternel Balduu. Sur lui et sur son œuvre voir : Lomakina (1974 [compte rendu par Róna-Tas 1976] et 1970 : 17–26) et Natsagdorž (1981 : 248–250).

11 Analyse de la nouvelle technique du portrait utilisée par Marzan Šarav : Atwood (1989 : 119 s.).

Mongolie khalkha : la peinture ethnographique miniaturisée, immortalisant minutieusement tous les aspects de la vie des simples gens, en touches tour à tour réalistes, grivoises ou sarcastiques. Sa grande œuvre, “Les faits d’une journée”,¹² en deux toiles terminées en 1915, est restée le modèle de la peinture de genre sous le régime populaire. On y trouve les occupations journalières et saisonnières de l’éleveur et de la maîtresse de maison, les caravanes, la chasse, l’agriculture embryonnaire de ce temps et la fenaison, les cérémonies et les fêtes marquant les étapes de la vie humaine, et même, avec paillardise, les crudités de la procréation animale et humaine.

Plus tard, lorsque le régime populaire a voulu glorifier l’art populaire mongol, Marzan Šarav a été parfois célébré comme le créateur absolu de la peinture de genre chez les Mongols. Telle n’est pourtant pas l’exacte vérité. Marzan Šarav s’inscrit d’abord dans une lignée de traditions chinoises (mais, en Mongolie populaire, il était de mauvais ton d’insister sur toute trace d’un héritage chinois même intégré et recréé) : “La fête du *qingming* au bord de la rivière Bian” de Zhang Zeduan au XII^e siècle, par exemple, dépeint aussi un ensemble d’activités menées dans une journée et survolées d’un regard d’oiseau jusqu’à un horizon qui recule hors des limites du tableau. Par la suite, l’art lamaïque au Tibet (les scènes de *jātaka*, ou récits saints), en Bouriatie ou en Mongolie-Intérieure a mis en scène des paradis répétant les joies et les activités terrestres ou le monde entourant la vie terrestre du Bouddha. Ce sont aussi les tortures de l’enfer dans les manuscrits, xylographies et lithographies du “Molon toyin” (légende de Maudgalyāyana) venus de Bouriatie ou de la Mongolie chinoise dans les bibliothèques de Saint-Pétersbourg, de Copenhague (Heissig 1971 : xxxix–xl, 87–90) ou de Budapest entre autres ; ou encore les “Roues du cycle de causalité universelle”, les “*sansaryn khürde*” (en sanscrit *bhavachakra*) de Bouriatie du XX^e siècle ; ou en Ordos (en Mongolie-Intérieure, dans la grande boucle du fleuve Jaune), aux alentours de 1860 une toile narrant l’accueil d’un délégué de la cour mandchoue, et maintenant conservée au musée des missions catholiques de Scheut, en Belgique.¹³ Ce type d’art a survécu dans le monde moderne non seulement en R. P. M., mais également en Mongolie-Intérieure, comme en témoignent les dessins de Lodoi

(de fait un émigré de la R. P. M.) composés à Guihua (actuel Hohhot, la capitale de la région) en 1938.¹⁴ Dans ce contexte, l’originalité de Marzan Šarav est venue sans doute d’une technique du trait, du volume, de la couleur qui lui étaient propres – mais la question serait à étudier plus précisément. Et surtout sa marque distinctive a été l’exhaustivité de son témoignage de la vie réelle.

L’œuvre d’art et le musée dans les débuts de l’ère communiste

Marzan Šarav, qui a vécu à la charnière des deux mondes, lamaïste et communiste, est représentatif des premières années du nouveau régime, comme il l’a été de l’époque précédente. Formé à l’iconographie religieuse puis émancipé de son emprise, il peut moderniser son art et le transmettre, car, d’origine modeste et indépendant du système monastique, il échappe à la chasse aux sorcières des débuts du communisme, dans les années trente. C’est lui qui, tôt rallié au régime (il s’inscrit au Parti en 1923) et embauché à la Maison des Éditions Nationales, va réaliser les dessins expressifs formant les devises des premiers journaux et périodiques du gouvernement populaire, les vignettes du papier-monnaie et des timbres, les charmantes illustrations des premiers livres, des manuels scolaires par exemple. On lui attribue aussi les douze posters révolutionnaires de 1923 (imprimés à Péetrograd), d’un graphisme imaginaire saisissant. Son style offre un plaisant mélange des influences variées qu’il a reçues au cours de sa carrière : ainsi, les six dessins illustrant la traduction mongole de Robinson Crusoe de Daniel Defoe en 1937 montrent une mer en volutes enroulées à la manière chinoise ; son portrait de Lénine, réalisé en 1924 d’après des photos et des placards de propagande, synthétise à la fois le style des premières affiches soviétiques et les éléments décoratifs de l’art mongol traditionnel – fleurs de pivoine, morceaux de ruban semblant s’envoler, etc..

Quant au concept de “musée”, il est désigné, symptomatiquement, du mot russe de *muzej* (un mot d’origine française, comme on le voit), car il n’existe aucun terme autochtone pour spécifier une institution aussi étrangère à la tradition locale. Il va se faire tout doucement une place dans la culture à partir de 1924, mais en un domaine autre que l’art au sens où nous l’entendons : il sera d’abord au ser-

12 En mongol : *Negen ödriijn üjldver*. Au sujet de cette œuvre, conservée à l’ancien palais du Bogd Gegeen, voir, outre Lomakina (1974 : 59–104 ; sur les autres tableaux ethnographiques du même artiste : 105–142 avec illustr.), Róna-Tas (1972).

13 Tableau décrit et reproduit fragmentairement par Yang Haiying (1995), un érudit ordosien contemporain.

14 Cf. Heissig (1971 : 233a). Charleux a l’amabilité de me rappeler le récit d’une rencontre à Hohhot entre Lodoi (ou Lodai) et l’ethnologue muséologue suédois Henning Haslund-Christensen en 1938 (récit de 1944, traduit dans Haslund-Christensen [1996]).

vice de l'archéologie et de la science. Un premier musée a été ouvert en 1924, sous le nom de "Musée d'Étude du Pays"¹⁵, en liaison avec l'achèvement d'une carte géographique du territoire national et avec la création d'un département de cartographie, le tout dû au dynamisme d'un ingénieur russe aux talents variés, Vsevolod Ignat'evič Lisovskij, en Mongolie depuis 1915 (Šastina 1971). Ce jeune musée exposait principalement les trouvailles des récentes expéditions archéologiques de P. K. Kozlov¹⁶ durant l'été 1924 (notamment les résultats de la fouille de *kurgan* des Xiongnu à Nöin-ula) et, en 1925, celles de l'expédition paléontologique de l'Américain Roy Andrews¹⁷, dans le Gobi, du moins ce que put en garder la Mongolie. Après le départ de l'expédition de Kozlov en 1926, un de ses collaborateurs, Andrej Dmitrievič Simukov, resta sur place et, parfaitement au fait de la langue et des coutumes autochtones, il continua à enrichir le musée de données cartographiques, zoologiques, ethnographiques exceptionnelles, jusqu'à sa disparition à partir de 1939 dans les prisons stalinienne.¹⁸

Cette première orientation documentaire de l'institution muséologique a laissé ses traces jusqu'à la fin de l'époque communiste : à partir du milieu des années soixante, bien qu'il existe à la capitale un véritable Musée des Beaux-arts, les petits musées locaux ouverts dans chaque centre de *somon*-coopérative (un minuscule village de maisons en dur, équivalent psychologique d'une petite ville de province chez nous), sous le nom de *klub*, présentent un survol pédagogique de la totalité des informations concernant la région : paléontologie, archéologie, histoire, géographie physique, ressources, sciences naturelles, ethnographie sous forme de quelques objets et, en complément, tout juste deux ou trois toiles dues à un peintre amateur local.

15 En mongol : "Oron nutag sudlakh Muzej".

16 Sur Piotr Kuz'mič Kozlov (1863–1935) et son expédition de 1923–26 voir Prolchorov (1973 : 388, col. 1151).

17 Le naturaliste et explorateur Roy Chapman Andrews (1884–1960) découvrit en Mongolie, dans la première moitié des années vingt, quelques uns des dépôts de fossiles qui furent, à cette époque, les plus riches et les plus anciens au monde.

18 Sur Andrej Dmitrievič Simukov (1902–1942 ?, réhabilité à titre posthume en 1956) et son oeuvre voir Šastina (1971), et sur des notices biographiques ou édition de ses lettres et de quelques uns de ses écrits, par sa fille Natal'ja Andreevna Simukova, dans la revue *Vostok* (Orient) n° 5 de 1994, pp. 145–156, dans la revue mongole *Mongolica* 5 (26), 1994, pp. 357–363, dans la revue pétersbourgeoise *Mongolica*, III, 1994, pp. 57–71 (bibliographie de ses publications p. 61). Et, depuis lors, une édition complète de ses œuvres, restées pour la plupart inédites, permet d'avoir accès (en russe) aux riches observations de cet amoureux de la Mongolie : voir Simukov (2007).

Mais, entre l'œuvre constructive de Lisovskij et de Simukov et la floraison de mini-musées locaux des années soixante, se situe le trou noir de l'éradication du bouddhisme à la fin des années trente.¹⁹ Les quelque huit cents temples et monastères de la R. P. M. sont alors fermés, pillés de leurs œuvres d'art ; la plupart sont détruits ou endommagés jusqu'à être irrécupérables. Durant les terribles purges de 1937–39, les moines de rangs supérieur et intermédiaire, y compris les artistes les plus raffinés, sont exécutés d'une balle dans la tête (en 1991–92, on a retrouvé quelque mille ou deux mille squelettes, encore enveloppés de la robe monastique safran, dans une vaste fosse commune).²⁰ Le menu fretin, notamment les petits moineillons, sont rendus à la vie laïque et incités à travailler. Beaucoup se convertissent à l'élevage ou entrent dans l'industrie naissante. Ceux qui ont une formation adéquate ou des dons suffisants s'enrôlent dans des coopératives artisanales (dites *artel*) récemment mises sur pied (Bawden 1968 : 371) et contribuent à pérenniser l'artisanat d'art traditionnel jusqu'à ce que leur discipline soit organisée au niveau national dans les années cinquante.

La conception d'un créateur d'art à partir des années cinquante

Pour que la conscience de l'œuvre d'art s'implante, il a fallu d'abord qu'une terminologie appropriée se développe. Pour signifier "beaux-arts", le terme standardisé choisi en khalkha va être *dürslekh urlag* (les autres langues et dialectes mongols font des choix différents). La forme verbale *dürslekh/dürsüleki* en mongol classique, signifie "représenter, donner une forme". Quant au nom *urlag*, il est dérivé du mongol classique *uran*, un mot d'origine turque (*üz*) signifiant étymologiquement "artisan", et, dans les divers dialectes et langues, ayant les sens courants d'"artisan" et d'"habile" (Doerfer 1965 : 144 s., n° 593). L'art est donc dans la Mongolie communiste, à ses débuts au moins, un artisanat supérieur chargé de représenter quelque chose.

La notion d'artiste se dégage peu à peu de celle d'artisan. Lorsque, en 1955, est créée une association officielle dite "sociale" (comme le sont les syndicats), le "Mongolyn určuudyn evlel", "Union des artistes mongols", le terme *určuud*, un pluriel de

19 Sur la destruction de l'ordre ancien entre 1932 et 1940 : Bawden (1968 : chap. 8) ; Baabar (1999 : 363 s. en particulier).

20 La population globale de la R. P. M. n'atteignait alors pas le chiffre de 700 000 habitants, soit une moyenne de 0,41 habitant au km².

ur[an], c'est-à-dire au propre "les artisans", a alors le sens d'"artistes". L'Union comprend en effet sept sections, dont celle de la peinture est la principale, à côté de celles du dessin, de la sculpture, de la décoration (pour les fresques notamment), des arts populaires (donc de l'artisanat proprement dit), des décors de cinéma et de théâtre. Et lui sont rattachés un "Combinat artistique" (*urlagijn kombinat*), comprenant des ateliers de statuaire monumentale, de fresques et mosaïques, d'art décoratif, et une "Section d'art appliqué" (*gar urlagijn tasag*), s'occupant d'un artisanat d'art, tel que la gravure.

C'est donc du milieu des années cinquante que commence véritablement une prise de conscience officielle du rôle potentiel de l'artiste. Et l'organisation de ce vaste secteur d'une possible manipulation intellectuelle des masses s'effectue vers la fin des années cinquante et le début des années soixante, au moment même où le pays ébauche son intégration dans la communauté internationale (entrée à l'ONU en 1961) et se sent enfin bien établi sur une base socialiste. Car une leçon a été tirée de l'échec d'une tentative prématurée de socialisation généralisée du bétail en 1931–32 : après le décès en 1952 du "Staline mongol", le général Choibalsan responsable des excès des années trente, le mouvement de socialisation du bétail reprend, mais il est soutenu maintenant par une solide propagande éducative. Ainsi l'ouverture d'un secteur artistique correspond à la campagne d'incorporation de tous les élèves dans des coopératives de production rurale, les *negdel*, entre 1955 et 1959 et à la mise en place d'un système de prise en main de tous les citoyens dans un réseau d'organisations "sociales" para-politiques.

Au début des années soixante, l'Union des artistes compte entre deux cents et deux cent vingt membres, majoritairement des peintres. Qui sont-ils ? Les plus âgés ont été élèves laïques ou moines dans des monastères et formés à l'iconographie religieuse. Ainsi en est-il d'A. Sengetsokhio,²¹ né en 1917 en Övörkhangaï, en Mongolie centrale : petit pâtre, élevé avec deux autres enfants par une mère célibataire, il va de sa propre volonté l'hiver étudier l'iconographie religieuse dans un monastère voisin, auprès d'un moine peintre, G. Dorž. Ce n'est qu'après cinq hivers d'observation et d'explications qu'il obtient le droit de toucher lui-même aux pinceaux et à la peinture. Il a 18 ans lorsque le monastère est fermé en 1935 : son maître Dorž entre alors dans la coopérative artisanale juste fondée et travaille dorénavant à décorer de magnifiques meubles traditionnels, coffres et tables, qui



Fig. 1 : A. Sengetsokhio, "Marzan Šarav" (1962, portrait imaginaire à la gouache).

se vendent dans toute la Mongolie. Quant à Sengetsokhio, il s'adonne à la petite sculpture au sein de la coopérative, fabriquant des violes à tête de cheval, les fameux *morin khuur*, et des pièces de jeu d'échec, une autre petite merveille de l'artisanat mongol traditionnel. Après douze ans passés à l'armée, de 1940 à 1952, il est alphabétisé et a reçu une éducation de base. Lorsque le Musée Central est ouvert en 1956, il découvre le passé mongol dans les archives : il se lance alors dans le portrait historique à la gouache, puis à l'huile, et dans les compositions d'histoire récente ; enfin il adhère au groupe qui, dans les années cinquante, remet à la mode le style ethnographique miniaturiste, qui a fait la gloire de Marzan Šarav. Il peint même un portrait de ce grand artiste dans un style composite.

Un autre peintre qui s'est illustré dans l'art ethnographique durant les années cinquante et soixante est Ü. Yadamsüren (ou Jadamsüren), né en 1905,²² qui, lui, a étudié en U. R. S. S., d'abord en 1932–34 à l'Université Communiste des Travailleurs de

21 Biographie dans *Sovremennaja Mongolija [La Mongolie contemporaine]* 1968/2 : 6–7, 17 [en russe].

22 Nécrologie dans *Ünen* (la *Pravda* mongole) du 7 décembre 1986, n° 293/16570.

l'Orient, puis en 1939–42 à l'Institut des Beaux-Arts V. I. Surikov de Moscou. Nombreux vont être ensuite les peintres nés dans les années vingt et trente qui seront formés à l'Institut Surikov ou à l'Institut I. E. Repin de Léningrad. Plus tard, lorsque les études artistiques s'organiseront à Ulaanbataar en 1968, à la suite du IIIe Congrès de l'Union des Artistes, avec la fondation d'un département des Beaux-Arts à l'Institut Pédagogique, et en 1971 avec une école secondaire des Beaux-Arts dépendant de l'Union,²³ les futurs artistes seront formés d'abord en Mongolie, ou même seulement dans ce pays. Mais il en est aussi qui resteront des autodidactes, tels Ts. Budbazar (né en 1931), qui deviendra professeur à l'École des Beaux-Arts d'Ulaanbataar, ou M. Tsembeldorž (né en 1931 aussi), peintre spécialiste des vues de sa terre natale, le Gobi, et restaurateur au Musée d'Ulaanbataar, ou encore deux aquarellistes locaux de Khovd, dans le grand Ouest mongol, D. Mišig (né en 1940) et M. Damdinsüren (né en 1945).

La fonction de l'œuvre d'art et de son créateur à partir des années cinquante

Qu'attend-on de ces artistes reconnus ? Au premier Congrès (*xural*) de l'Union des Artistes, lors de la fondation de cette organisation en 1955, les obligations sociales des membres de l'association sont posées, et elles correspondent à ce qu'on attend des membres de toute entreprise sociale ou économique : ils doivent, de juin à août, consacrer leur jour de congé hebdomadaire, le samedi, à décorer la capitale (c'est ce qu'on appelle l'obligation du *subbotnik*, à laquelle sont soumis tous les cols blancs).²⁴ Mais, à la différence des entreprises de production économique, les artistes ne sont, en principe du moins, pas soumis à l'obligation de surpassement de soi-même par la "compétition socialiste". D'autre part, l'association remplit aussi le rôle statutaire de *šef* [français : chef], "parrainage" vis-à-vis d'une coopérative de production rurale déterminée, en *Övörkhangaï*, sous forme d'une aide technique et matérielle, notamment lors de la célébration du nouvel an lunaire, le *tsagaan sar* réputé être, à l'époque communiste, "la fête des éleveurs".

Au IIe Congrès de l'Union en 1962, la question de la propagande éducative par la sculpture monumentale a été longuement discutée et son utilité reconnue. La première statue monumentale de la "Mongolie révolutionnaire" avait été un monument au "Lénine mongol", *Sükhbaatar* (ou *Sükhebaator*), édifié au début des années trente sur l'initiative et aux frais des citoyens de la capitale. A partir de 1963, diverses statues monumentales sont érigées un peu partout pour honorer les héros locaux historiques ou contemporains – un brillant succès dans le travail productif étant jugé équivalent à l'héroïsme guerrier.

Au IIIe congrès de l'Union en 1968, son premier secrétaire (qui sera plus tard son président), l'un des peintres les plus distingués et les plus prolifiques de la R. P. M., *Njam-Osoryn Tsültem* (ou *Cültem*, 1923–2001, élève de S. V. Gerasimov à l'Institut Surikov de 1945 à 1951),²⁵ dressant le bilan des œuvres créées depuis le congrès précédent,²⁶ place en tête de sa liste les peintures historiques qui, dit-il, célèbrent la lutte des meilleurs enfants du peuple pour la liberté et l'indépendance nationale, la victoire de la révolution populaire, l'amitié et l'union d'idées entre les peuples russe et mongol. Il cite ensuite les peintures consacrées à des "thèmes quotidiens", soit le thème de la construction des usines et celui des exploits des héros du travail socialiste ; viennent ensuite les paysages ; puis les simples travailleurs – dont le plus célèbre est "L'opérateur de cinéma" réalisé en 1963 par T. Gavaa.²⁷ Il évoque ensuite les récents tableaux ethnographiques dans le style de *Marzan Šarav*, qui illustrent une vie idyllique dans la Mongolie autonome. Viennent enfin les auteurs de gravures et d'estampes sur le thème de la maternité, de la patrie.

Dans les années soixante, le style dominant en matière de création artistique est la peinture à l'huile obéissant aux règles du "réalisme socialiste" et de la "culture prolétarienne" mûries en U. R. S. S.²⁸ C'est donc une nouvelle technique, l'huile, au service d'un sujet nouveau, la transmission d'un message positif en harmonie avec la vie du travailleur et avec les besoins de la production. Il est demandé à l'artiste d'être en permanence un propagandiste ("agitateur", *agitator*, selon la terminologie soviéto-

23 Ecole secondaire proposant des études de quatre ans, instituée par un décret du Conseil des ministres le 9 avril 1971, pour fonctionner à partir de l'année scolaire 1971–72.

24 Le terme *subbotnik*, mot russe venant de *subbota*, "samedi", désigne le "samedi communiste", des heures de loisir affectées gratuitement à l'exécution de tâches communautaires d'intérêt général, en U. R. S. S. et dans tous les pays communistes.

25 Interview de Tsültem dans *Novosti Mongolii* (en russe) du août 1983.

26 Selon *Novosti Mongolii*, du 18 décembre 1968.

27 T. Gavaa, né en 1920, a étudié à l'Institut des Beaux-Arts I. E. Repin de Léningrad ; il a également été décorateur de théâtre. On peut voir une (mauvaise) reproduction de "L'Opérateur de cinéma" dans *Lomakina* (1970 : illustr. 27).

28 Les travaux fondamentaux sur le réalisme socialiste sont : Robin (1986), Bown (1998), Aucoturier (1998).



Fig. 2 : L. Gavaa, "L'opérateur de cinéma" (1963, peinture à l'huile de style réaliste).

mongole) éducateur. Cependant les sujets de prédilection ne sont pas seulement l'ouvrier et son usine ou le mécanicien et sa machine, mais aussi l'éleveur, son troupeau et le paysage environnant. Les petits centres sédentarisés des nouvelles coopératives de production agricole, qui s'établissent depuis le début des années soixante à travers tout le pays, jouent le rôle de mécène à l'égard des peintres locaux : les responsables de la coopérative leur commandent en effet des fresques ou de grandes toiles, ayant pour modèle le paysage tel que vu du seuil de la porte, pour décorer le *klub*, la salle à manger de l'auberge ou l'intérieur du bâtiment officiel. Et les sculpteurs²⁹ se voient commander des statues de trayeuses de choc pour orner le bout de steppe herbue qu'une barrière signale comme représentant le futur jardin public de la bourgade de demain. Ces œuvres rurales convoient le même message, évident pour tout spectateur autochtone : la Mongolie est le plus beau pays du monde et son élevage nomade est unique.

La Mongolie n'ayant pas eu comme l'U. R. S. S. à régler son compte à un "art bourgeois" décadent,

²⁹ D'après des témoignages recueillis sur place en 1972, il y avait alors vingt-six sculpteurs dans tout le pays ; dont treize à la capitale faisant partie de l'Union des Artistes et trois ou quatre dépendant d'entreprises ayant besoin d'un sculpteur en permanence dans leur personnel (le théâtre, la fabrique de porcelaine par exemple). Les commandes étaient réparties entre les exécutants par le responsable de la section de sculpture de l'Union des Artistes ; et le prix de l'œuvre était fixé par son auteur, dans la limite d'un prix maximum et d'un prix minimum préétabli. Par contre, le prix des peintures était fixé par la Commission Commerciale (*xudaldeen komiss*) dépendant du Ministère de la Culture, selon ce qui m'a été dit vers la même époque.

les peintres mongols ont été, autant que je sache, plus libres que leurs confrères soviétiques dans le choix de leurs styles. Et cela d'autant plus que l'art traditionnel gagnait, dans les années soixante, ses lettres de noblesse, devenant dans la propagande idéologique l'art mongol par excellence, le *mongol zurag* réputé avoir été le propre des Mongols et d'eux seuls de toute éternité. La peinture de genre miniaturisée, qui remettait à la mode les thèmes exploités par Marzan Šarav, était le principal actionnaire de cette glorification d'une mongolité censée avoir atteint son plus haut point de raffinement à l'époque de l'autonomie.

Des techniques traditionnelles, comme la broderie en appliqué, réalisée comme au temps jadis par des femmes, se mettait au service de thèmes nouveaux, mais avec des motifs décoratifs traditionnels : par exemple, en l'honneur du 50e Anniversaire de la Révolution d'Octobre, Lénine et son épigone mongol Sükhbaatar se serrant la main sur un sol jonché de lotus, une œuvre de la brodeuse B. Norolkhüü dans le style des thangkas bouddhistes. La biographie de Norolkhüü est intéressante : petite orpheline, elle brodait des applications sur son foulard de tête tout en faisant paître les chameaux. Elle a pu ensuite aller à l'école locale et en 1941 entrer à l'Institut Pédagogique d'Ulaanbaatar, tout en continuant à faire, en guise d'amusement, ses broderies. Plus tard, son mari, peintre, lui dessinait ses modèles et il la fit entrer dans une coopérative artisanale. Au début, elle choisissait uniquement des thèmes nationaux, puis elle en vint à faire les portraits des communistes et hommes politiques notoires et elle a enseigné son art aux enfants fréquentant le Palais des Pionniers.

L'ornementation de rigueur dans les compositions monumentales, décorant par exemple certaines façades d'immeubles de la capitale, était reprise de l'iconographie religieuse et par-delà de l'art chinois : lotus, pivoines, rubans aériens entremêlés en volutes symétriques, nuages en forme de vaguelettes. Mais il était interdit d'en rappeler l'origine doublement étrangère, chinoise et tibétaine, et religieuse de surcroît : il ne pouvait s'agir là que du *mongol zurag* le plus pur qui soit.

Le motif usuel dans ces œuvres de propagande consistait en un groupe enjoué et solennel cependant – car la mongolité était inévitablement joyeuse et digne – d'une vachère et d'un mécanicien rural tous deux vêtus d'une robe mongole traditionnelle, la *deel* unisexe, en soie vive décorée de motifs géométriques pour la femme, en laine sombre pour l'homme, accompagnés d'un technicien en costume occidental, veston, chemise blanche et cravate.³⁰ Parfois en sus quelques autres personnages emblématiques accompagnaient le trio de rigueur : des enfants en uniforme scolaire avec le foulard du petit pionnier, un cosmonaute, des représentants de diverses ethnies mongoles en robe nationale, un vieillard semblable au "Vieillard blanc" – le *tsagaan övgön*, la divinité protectrice du bétail et le garant de sa fertilité et de sa productivité – le tout sur fond de troupeaux, symboles de la Mongolie traditionnelle, et de hauts immeubles, d'usines, de camions, signes de la modernité. Le message d'ensemble était univoque pour le spectateur, proclamant l'originalité de la culture nationale et une prospérité générale. Pour les autorités en charge de la propagande, il était au contraire ambivalent : de même que dans les manuels scolaires, il fallait, dans les années soixante et soixante-dix, vanter à égalité les technologies modernes, l'urbanisme et l'industrialisation d'une part, et, d'autre part, l'élevage nomade et la vie rurale, afin de ne pas défavoriser l'un ou l'autre de ces secteurs économiques. Ce n'est que vers la fin du régime, dans les années quatre-vingt, que l'industrialisation et la soviétisation de la société s'accroissant, il valait mieux chanter le monde industriel de demain plutôt que le monde nomade d'hier.

La frontière était fluide entre l'art pur et les décors ou costumes pour le théâtre et le cinéma.³¹ Des costumes nationaux chatoyants et des décors réalistes devaient, eux aussi, contribuer à la glorification des spécificités d'une culture que se partageaient toutes les sous-ethnies mongoles présentes

sur le territoire de la R. P. M. à côté de la majorité khalkha. Dans les années soixante, la décoration théâtrale a été comptée comme une création artistique à part entière. Ainsi en 1968, une vaste exposition a été consacrée à l'œuvre décorative de dix-sept peintres, lors de l'ouverture du IIIe Congrès de l'Union des Artistes Mongols.³² Et le créateur le plus apprécié alors, Ts. Doržpalam (né en 1923, élève de l'Institut Surikov à Moscou), a eu droit à sa propre exposition en 1975.

La pérennité de l'artisanat traditionnel

Le secteur artistique dérivé de l'artisanat traditionnel a été, durant les deux premières décennies du régime populaire, le dépositaire des traditions artistiques jadis enseignées dans les monastères. Plus tard, dans les années cinquante et soixante, il s'est perpétué en dehors des instances officielles patronnant les beaux-arts ou la propagande, et sans soulever apparemment un grand intérêt officiel. Il faut dire qu'il était pratiqué dans des coopératives et que, jusqu'à la brouille sino-soviétique du milieu des années soixante, bon nombre d'excellents artisans de la capitale étaient des Chinois. Pour les éleveurs de la steppe, les articles commercialisés par les coopératives artisanales, bien qu'objets d'utilité quotidienne, pouvaient être, comme auparavant, sources de beauté et de prestige : l'élévation de leur niveau de vie au cours de la première moitié du XXe siècle n'avait pas changé leurs goûts, mais les avait incités à bénéficier d'un luxe qui, dans l'ancienne Mongolie, était réservé aux nobles et aux riches propriétaires de gros troupeaux et qui, maintenant, était le témoignage de la réussite professionnelle.³³ Cependant, seuls ont pu être perpétués dans les entreprises artisanales de la R. P. M. les objets adaptés aux idéaux de la nouvelle société. Ceux qui avaient une fonction religieuse ne pouvaient être exécutés que très exceptionnellement par un artiste connu et dans un but muséologique. Quant à ceux qui portaient des signes extérieurs trop évidents d'appartenance à une classe sociale supérieure, ils avaient été prohibés dès les débuts du régime et n'avaient désormais plus été recréés que pour les besoins du théâtre : ainsi, pour les femmes, les somptueuses parures de tête en argent travaillé et rehaussé de pierres semi-précieuses et, pour les hommes, l'ensemble du couteau, des baguettes et de la pierre à briquet avec pendeloques, que tout cavalier portait jadis à sa ceinture.

30 On pourra voir la reproduction d'un tel tableau dans Aubin (1973 : 57).

31 Histoire des débuts du théâtre mongol : Natsagdorž (1981 : 226–240) et du cinéma : Natsagdorž (1981 : 256–274).

32 *Novosti Mongolii* (en russe), du 27 novembre 1968.

33 Dans ce sens, Olędzki (1968 : 227).

La caractéristique des objets produits par l'artisanat artistique était – et est toujours – d'utiliser pour ornementation un certain nombre de motifs décoratifs géométriques, dont l'inventaire fait la joie des ethnographes étrangers et autochtones (ainsi, Godziński 1980, Njambuu 1968). Ce sont entre autres, et majoritairement, des stylisations du caractère chinois *shou*, signifiant la longévité, et du lotus, des dérivés de la grecque et de la svastika (*khas temdeg*),³⁴ et, à côté de ces motifs d'une origine étrangère oubliée depuis longtemps, un entrecroisement formant un nœud sans fin dit "nœud mongol" ou "nœud de la chance" (*ölzij utas*). La connotation propitiatoire de ces motifs leur vaut de se retrouver tout alentour dans l'habitat et le costume des Mongols, depuis les palissades entourant les yourtes sédentarisées dans les faubourgs urbains jusqu'aux étuis à tabatière brodés par les jeunes filles. Et comme tels, ils apparaissent en bonne place dans les peintures de style traditionnel, concourant à l'exaltation de l'unicité de la culture mongole.

Si l'on considère tour à tour la production de chacune des quatre coopératives artisanales de la capitale (il en existait aussi en province), l'on est amené à passer en revue l'essentiel de l'équipement du pasteur nomade qui ne soit pas de fabrication domestique.³⁵ À la coopérative de la métallurgie et de l'orfèvrerie (Kočeškov 1979 : 21–47 ; Sonomtseren 1972), on fabriquait principalement à l'époque communiste de beaux brocs en cuivre pour le thé salé au lait (les *dombo*), les chaudrons à tout cuire, les bagues des tireurs à l'arc, les étriers et surtout les plaques ornementales en argent qui sont de rigueur sur les belles selles ornementées. Depuis la fin des années soixante-dix, les innombrables médailles, typiques des régimes socialistes, pour récompenser les héros du travail et commémorer quantité d'anniversaires, sont fabriquées à Ulaanbaatar, et non plus commandées à l'étranger. A la coopérative de travail du bois (Kočeškov 1979 : 47–69), la variété de la production – et des talents afférents – est considérable, selon que l'on veut un meuble peint traditionnel pour garnir la yourte, coffre, lit ou table basse, ou encore un bois de selle ou des bols ou, dans un fin travail sculpté, une viole à tête de cheval (le *morin khuur*) ou une délicate pièce de jeu d'échecs³⁶ ou encore une sculpture artistique pour le plaisir de

l'œil. Dans le travail du cuir, ce sont principalement les quartiers de la selle qui sont ornés de motifs géométriques traditionnels, et, pour les vieux amateurs, des bottes à bout retourné. Les coussins et tapis de feutre pour la yourte et pour la selle du cheval, qui étaient jadis des productions domestiques, relèvent, depuis les années cinquante, de la production commerciale aussi. On constate, finalement, que le principal objet de luxe, le plus coûteux dans sa globalité, est, dans la Mongolie communiste, une selle ornementée pour un cheval rapide : il ne fait pas de doute que la fortune qui, jadis, s'exhibait sur la tête des femmes se porte – et de nos jours encore – sur le dos de son cheval.

La notion de patrimoine culturel

Il semble que la notion d'un patrimoine culturel, dont la sauvegarde devait être assurée par l'État, se soit formée dès les débuts du régime populaire : le 5 septembre 1924 en effet, une loi était prise pour la protection des "monuments du passé", laquelle était confiée au Comité des Sciences (la future Académie des Sciences de la R. P. M.).³⁷ Mais, de fait, ces monuments dits "du passé" étant pratiquement tous liés au bouddhisme, ils se sont vite trouvés condamnés à être rasés lors des campagnes antireligieuses des années trente. On ne voit d'ailleurs pas ce que le Comité des Sciences aurait pu faire contre la rage iconoclaste, à supposer qu'il l'eût voulu.

A Ulaanbaatar, trois monuments anciens et leur contenu ont cependant échappé à la destruction en vertu de cette loi. Deux d'entre eux étaient des palais plus que des temples et leur valeur artistique était ressentie comme un important atout culturel pour le nouveau régime. Il s'agit du monastère-palais du Bogd geegen (voir Atwood 2004 : 434 s.), construit entre 1893 et 1906, nationalisé en 1924 comme musée, restauré en 1961 et ouvert au public sous le nom de le "Bogd khaany ordon-muzej" comme filiale du Musée National Central ; et celui de son frère, le "Čojžijn-lamyn süm" (Temple du Choijin lama ou de l'Oracle – Atwood 2004 : 105), érigé entre 1899 et 1901, fermé en 1934 et ouvert théoriquement comme musée en 1941, restauré en 1960–61 et désormais ouvert au public comme musée d'art religieux. Quant au temple du Gandan (prononcer Gandang), il a permis de maintenir, à partir de 1944, une vie religieuse fantomatique,

34 Pour les Mongols de l'après-communisme, la svastika est un motif décoratif religieux originaire de la Mongolie (cf. EDN du 19 septembre 2003).

35 Inventaire, avec illustration, des produits de l'artisanat artistique par Kočeškov (1979).

36 Sur l'importance du jeu d'échecs dans la culture mongole et la disparition progressive de la fabrication artisanale des figurines voir Aubin (2012).

37 Cette loi fut confirmée par un décret du Présidium du Grand khural (Assemblée nationale), puis réformée par une loi de décembre 1970 sur la protection des "monuments de la culture de la R. P. M.".

grâce à laquelle la Mongolie a pu prendre rang parmi les nations bouddhiques.

La loi de 1924 a permis d'assurer ainsi la survie d'un certain nombre d'œuvres d'art lamaïque, outre ce que des personnes privées ont pu sauver secrètement. Le Musée National Central (Ulsyn töv Muzej), ouvert en 1956 à la suite de la fondation de l'Union des Artistes et en corrélation avec le 35e anniversaire de la révolution nationale, a gardé de son prédécesseur, le petit Musée de Sciences Naturelles et de Géographie créé par Lisovskij et Simukov en 1924, une orientation fortement pédagogique. Les œuvres telles que thangkas et sculptures bouddhiques, de religieuses qu'elles étaient, ont acquis, lors de leur entrée au musée, le statut d'œuvres d'art témoignant de l'habileté des artistes mongols du temps jadis – sans que mention soit d'ailleurs faite d'une quelconque collaboration ou inspiration tibétaine. Les pièces raffinées d'habillement et de joaillerie, proscrites par la loi révolutionnaire, ont été ici réhabilitées comme témoins de la virtuosité inventive du peuple et les costumes propres aux ethnies non-khalkha comme preuves de la variété des inspirations. Quant aux productions des artistes modernes, elles ont servi aussi à démontrer les qualités créatrices des artistes issus des masses. En les admirant, on y apprend la beauté de la terre natale, la grandeur de la mère-patrie, les vertus d'abnégation et de courage enseignées par la tradition. On le voit : le musée a participé au rôle formateur dévolu à l'œuvre d'art.

Le véritable Musée des Beaux-Arts (Mongolyn dürslekh urlagijn Muzej), ouvert dix ans après le Musée National Central, en 1966 entre le IIe et le IIIe Congrès de l'Union des Artistes, expose des pièces du passé de même origine que celles conservées dans l'autre musée – reproduction des sculptures pariétales, restes archéologiques des empires turco-mongols des steppes, depuis les Xiongnu jusqu'aux Gengiskhanides, les sculptures de Zabanazar, le Ier Žebtsündamba *qutuqtu*, les thangkass sauvés des temples et surtout, en abondance, les œuvres produites depuis le renouveau artistique des années cinquante et soixante (en 1971, le musée s'enorgueillissait de détenir 5000 pièces). Mais il avait, lui, une fonction plus hédoniste que le Musée Central : la peinture et la sculpture, y compris celles de l'époque honnie où le bouddhisme dominait la culture, avaient avant tout une valeur esthétique, celle-ci étant appréciée toutefois dans l'optique de l'unicité de la culture mongole. Le public visé était d'abord celui venu de la steppe et secondairement des usines : la visite aux deux musées, Central et des Beaux-Arts, faisait partie des obligations du berger et de la bergère en visite touristique à la capitale.

Au cours de l'année 1970, les deux musées avaient additionné plus de 250 000 visites, à une époque où la population globale du pays ne dépassait guère 1 200 000 habitants.

En décembre 1970, la loi sur la protection des monuments du passé est devenue une loi sur la "Protection des monuments de la culture de la R. P. M." La variété des actions ponctuelles menées en son nom indique l'étendue du registre couvert par le concept de patrimoine culturel. A cette époque, on se préoccupe, certes, de restaurer ou, au moins, de mettre hors d'eau les temples ayant survécu aux destructions et l'on organise une certaine protection des reliques des empires türk pré-gengiskhanides, tout en essayant d'obtenir dans ce but une aide matérielle de l'UNESCO.

Mais c'est aussi sous son égide que les chercheurs de l'Institut de Langues et de Littérature de l'Académie des Sciences se mettent en quête des manuscrits et xylographes anciens conservés dans les yourtes en tous les coins du pays, pour les mettre à l'abri dans les armoires de leur institut. Les vieux bardes, dépositaires d'un énorme fonds de littérature orale, sont déclarés, eux aussi, "monuments de la culture" protégés par la loi. De la sorte, ils ne risquent plus la persécution pour défendre des vieilleries condamnées par le progrès ; et, bien au contraire, l'enregistrement de leur répertoire par les jeunes folkloristes de l'Institut de Langues et de Littérature est considéré comme une action de sauvegarde d'un patrimoine culturel inestimable.

L'héritage

Trente ans après l'instauration du régime, l'art était donc intégré dans le système de gouvernement afin que le public, manipulé par l'image, se laisse mobiliser et éduquer dans le sens requis par l'idéologie officielle. Glorification du travail à la fois en usine et au milieu des troupeaux, respect des normes traditionnelles, amour de la patrie, telles étaient les vertus qui émanaient des œuvres artistiques. On pourra se demander pourquoi un régime socialiste évoluant étroitement dans l'orbite soviétique a insisté si fortement sur un art de forme et d'inspiration traditionnelles. Ce fut certainement là un habile moyen pour obtenir sans peine l'adhésion des administrés et pour liquider les frustrations causées par la place prédominante que le grand frère soviétique voulait occuper dans l'économie et la culture autochtones ; car le message sous-jacent a été constamment que les Mongols étaient le sel de la terre et que nul peuple au monde n'était semblable à eux.

L'idée était si bonne que le régime postcommu-

niste l'a reprise en l'amplifiant, au milieu de la crise causée par l'entrée de la Mongolie dans l'économie mondiale et le libéralisme. Après que les soixante-dix ans précédant la "révolution démocratique" de 1990 ont été irrémédiablement condamnés en bloc (cf. Aubin 1996), l'âge d'or de la culture mongole a été retrouvé, comme le suggérait auparavant l'idéologie officielle, à l'époque de l'autonomie : on tente, depuis 1990, d'en remettre à la mode les usages vestimentaires (les chapeaux notamment) et les codes sociaux – les inégalités sociales en moins – selon le souvenir qu'en ont fort heureusement préservé les peintures de style traditionnel de l'époque communiste.

Puis un second âge d'or, plus brillant et idyllique encore que celui-ci, a été réinventé, entourant le héros national vilipendé par l'Union soviétique, Gengis-khan, devenu un champion des droits de l'homme et de la paix mondiale au XIII^e siècle. Le costume de théâtre est plus que jamais un art artistique à part entière, servant à parer les protagonistes des grandes parades de la fête nationale, le nadom (*naadam*) en juillet. Un quotidien, *Zuuny Medee*, annonçait bravement, en juillet 2003, que la Mongolie était un des rares pays asiatiques à avoir une tradition artistique,³⁸ et l'inventaire des objets de l'artisanat autochtone et des motifs décoratifs traditionnel est plus que jamais prisé (Doržgotov et al. 1998, par exemple). Quant à l'art religieux, il renaît dans les monastères et temples qui s'ouvrent un peu partout et sont de nouveau abondamment décorés comme il convient.

Il est intéressant de relever que la loi sur la protection des monuments de la culture s'applique aux édifices religieux reconstruits depuis le sol, comme à ceux d'une ancienneté authentique, au point que les touristes occidentaux ne peuvent distinguer les uns des autres.

C'est à travers le prisme de l'art qu'on peut évaluer l'extraordinaire continuité d'une civilisation nationale jugée unique au monde, et cela en dépit de soubresauts historiques aussi violents et drastiques que la révolution communiste et maintenant celle qui a mis fin au communisme. Le plaisir pour le Mongol du XXI^e siècle vient, encore et toujours, de thèmes et de motifs constamment répétés, considérés comme authentiquement nationaux, toute influence étrangère étant obstinément obliérée, et de monuments religieux reconstruits et meublés exactement à l'identique du passé. Mais c'est également à travers le prisme de l'art qu'on peut remarquer les formes variées que peut revêtir l'accès si désiré à la modernité.

Le présent travail est le résultat d'enquêtes sur le terrain menées en 1966, 1967 et 1972. Mais bien des points historiques ont pu être précisés grâce aux conseils éclairés d'Isabelle Charleux, dont la relecture attentive de mon texte a permis d'éviter bien des chausse-trapes, ce dont je la remercie vivement.

Références citées

Aquarelles mongoles contemporaines

1979 Aquarelles mongoles contemporaines. Paris : Musée Cernuschi.

Atwood, Christopher P.

2004 Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire. New York : Facts on File.

1989 Mongolian Art. A Review Article. *Mongolian Studies* 12 : 113–124.

Aubin, Françoise

1973 Fêtes et commémorations en République populaire de Mongolie. Apport à l'étude de la propagande éducative en pays socialiste. *Revue française de Science politique* 23/1 : 33–58.

1996 La Mongolie des premières années de l'après-communisme. La popularisation du passé national dans les mass media mongols (1990–1995). *Études mongoles et sibériennes* 27 : 305–326.

2012 Jeux, fêtes et loisirs chez les nomades. Le cas de la Mongolie à l'époque communiste. *Anthropos* 107 : 87–102.

Aucouturier, Michel

1998 Le réalisme socialiste. Paris : Presses universitaires de France. (Que sais-je ?, 3320)

Baabar (= Bat-Erdene Batbayar)

1999 Twentieth Century Mongolia. Cambridge : The White Horse Press.

Bawden, Charles R.

1968 The History of Modern Mongolia. London : Weidenfeld and Nicolson. [2nd rev. ed. London : Kegan Paul, 1989]

Béguin, Gilles (éd.)

1993 Trésors de Mongolie. XVII^e–XIX^e siècles. Musée national des Arts asiatiques – Guimet, Paris, 26 novembre 1993 – 14 mars 1994. Paris : Réunion des Musées Nationaux.

Bown, Matthew C.

1998 Socialist Realist Painting. New Haven : Yale University Press.

Charleux, Isabelle

2008 Peut-on parler d'art mongol ? Icônes et monastères de Mongolie du XVI^e au début du XX^e siècle. En : F. Blanchon (éd.), La question de l'art en Asie orientale ; pp. 303–329. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

Cheney, George A.

1968 The Pre-Revolutionary Culture of Outer Mongolia. Bloomington : Mongolia Society. (Mongolia Society Occasional Papers, 5)

Doerfer, Gerhard

1965 Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen. Bd. 2 : Türkische Elemente im Neupersischen : alif bis tā. Wiesbaden : Franz Steiner Verlag.

38 Cité par EDN 2003.

Doržgotov, A., et al. (éds.)

1998 Zuragt tol' [Dictionnaire illustré]. Ulaanbaatar : Ministère de la Justice, Institut Linguistique de l'Académie des Sciences. [En mongol]

Gayet, Benoît (éd.)

1999 Mongolie immémoriale. Regards sur la peinture contemporaine mongole. (Exposition Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier, du 26 novembre au 12 décembre 1999.) Orléans : Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier.

Godziński, Stanisław

1980 Sztuka mongolska [Art mongol]. *Etnografia Polska* 24/1 : 105–120. [En polonaise]

Haslund-Christensen, Henning

1996 Meeting a Mongol Artist. (Transl. by R. Gilbert.). *Mongolian Studies* 19 : 52–57.

Heissig, Walther

1971 Catalogue of Mongol Books, Manuscripts, and Xylographs. (Assisted by Charles R. Bawden.) Copenhagen : The Royal Library. (Catalogue of Oriental Manuscripts, Xylographs, etc. in Danish Collections, 3)

Kočeskov, Nikolaj V.

1979 Dekorativnoe iskusstvo mongoljazyčnykh narodov, XIX – serediny XX veka [L'art décoratif des Mongolophones, du XIXe au milieu du XXe siècle]. Moskva : Izdatel'stvo Nauka. [En russe]

Lomakina, Inessa I.

1970 Izobrazitel'noe iskusstvo sotsialističeskoj Mongolii [L'art figuratif de la Mongolie socialiste]. Ulaanbaatar : Gosizdatel'stvo MNR. [En russe]

1974 Marzan Šarav [Marzan Sharav]. Moskva : Izdatel'stvo "Izobrazitel'noe Iskusstvo". [En russe]

Natsagdorž, Š. (éd.)

1981 BNMAJ-yn sojolyn tüükh, 1921–1940, Tergüün bot' [Histoire de la culture de la R. P. M., 1921–1940]. Tome I. Ulaanbaatar : Ulsyn khevleijn gazar. [En mongol]

Njambuu, Khandijn

1968 Khalkhyn zarim nutgijn kee ugalzny züjlees, XIX–XX zuuny ekhen [À propos des types de motifs décoratifs de quelques régions khalkha]. Ulaanbaatar : Šinžlekh Ukhaany Akademijn Khevlél. [En mongol]

Oleđzki, Jacek

1968 Native and Folk Elements in Contemporary Mongolian National Art. In : Poland at the 8th International Congress of Anthropological and Ethnographical Sciences ; pp. 224–238. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (Library of Polish Ethnography, 16)

Pozdneev, Aleksej M.

1971 Mongolia and the Mongols. (Transl. from Russian by J. R. Shaw and D. Plank.) Vol. 1. Bloomington : Indiana University. (Uralic and Altaic Series, 61) [Orig. russe : "Mongolija i Mongoly". 1896]

Prolchorov, Aleksandr M. (éd.)

1973 Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija [Grande encyclopédie soviétique]. Tome 12. Moskva : Izdat. Sovetskaja Ėnciklopedija. [3^e éd.]

Robin, Régine

1986 Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible. Paris : Payot.

Róna-Tas, András

1972 The Birth of Modern Anthropology in Mongolia. *The Mongolia Society Bulletin* 11/1(20) : 5–12 (+ planches).

1976 Compte rendu de I. I. Lomakina 1974 [Marzan Šarav]. *Acta Orientalia Hungarica* 30/2 : 261–262.

Šastina, Nina Pavlovna

1971 Iz vospominanij o Mongolii [Des souvenirs sur la Mongolie]. *Novosti Mongolii* 25/5390 (24 mars 1971) : 2, 4. [En russe]

Simukov, Andrej D.

2007 Trudy o Mongolii i dlja Mongolii [Travaux sur la Mongolie et pour la Mongolie]. 2 vol. Ōsaka : Nat. Museum of Ethnology. (Senri Ethnological Reports, 67 [En russe])

Sonomtseren, L.

1972 Mongol darkhny urlag [L'art de l'orfèvre mongol]. Ulaanbaatar : Mongolyn určuudyn evlelijn khoroo. [En mongol]

Walravens, Hartmut

1994 A. M. Pozdneev. Eine Bibliographie des Mongolisten. *Mongolian Studies* 17 : 21–76.

Yang Haiying

1995 Une toile représentant les traditions mongoles. *Verbiest Courier* 4 : 1–11.



MONUMENTA SERICA

Journal of Oriental Studies

ISSN 0254-9948

Founded in 1934 at the Catholic Fu Jen University in Peking by Fr. FRANZ X. BIALLAS, S.V.D. (1878–1936), *Monumenta Serica* is an international journal dedicated primarily to traditional China, covering all important aspects of sinology. 59 volumes averaging 600 pages have been published up to 2012. A comprehensive *Index to Volumes I–XXXV (1935–1985)* is available. The Monumenta Serica Institute also publishes the Monumenta Serica Monograph Series (61 titles up to 2012), as well as the *Collectanea Serica*.

Contents of the recent issue of *Monumenta Serica*: vol. 59 (2011), XII, 606 pp., Illus.

ARTICLES: ZHANG ZHAOYANG: The Legal Concept of *Zhi* 直: The Emphasis of Verification in Early China • ULRIKE MIDDENDORF: Aesthetics of Emotion and Aesthetic Emotion in *Xunzi*: Xunzi on Meta-Emotion and Its Intersection with Arts • VIATCHESLAV VETROV: Zhu Xi's *Sayings* in Search of an Author: The Vernacular as a Philosophical *lieu de mémoire* • HARTMUT WALRAVENS: Vasil'ev und die ostasiatische Büchersammlung der Petersburger Universität • CAO JIAN: Jews and Old Testament as Discussed by Liang Qichao (Liang Ch'i-ch'ao, 1873–1929)

SPECIAL SECTION: Venturing into Magnum Cathay. 17th Century Polish Jesuits in China: Michał Boym S.J. (1612–1659), Jan Mikołaj Smogulecki S.J. (1610–1656), and Andrzej Rudomina S.J. (1596–1633). International Workshop, 26 September – 1 October 2009 (Altogether eighteen articles)

Review Articles: Carine Defoort: A Translation of the *Mozi* • Viatcheslav Vetrov: Classical Chinese Drama (*Yuan zaju*) in the Light of *Gen kan zatsugeki no kenkyū* 元刊雜劇の研究 (*Studies on the Yuan Zaju Plays Printed in the Yuan*): Some Notes on the Present-Day State of Research

Obituaries: Hartmut Walravens: E. Gene Smith (1936–2010) *in memoriam* • Helwig Schmidt-Glinterz: Herbert Franke (27.9.1914 – 10.6.2011) *in memoriam* • Hartmut Walravens: Denis Sinor (1916–2011) *in memoriam*

Book Reviews and notes • Publications received

[Price per volume: EUR 85.00 (excl. postage)]



Back issues of the journal, with a five year moving wall, accessible through JSTOR (www.jstor.org) since Summer 2011

MONUMENTA SERICA MONOGRAPH SERIES

LXI. Denise Aigle *et al.* (eds.), *Miscellanea Asiatica. Mélanges en l'honneur de Françoise Aubin. Festschrift in Honour of Françoise Aubin*. 2010. ISBN 978-3-8050-0568-5

COLLECTANEA SERICA

Miroslav Kollár, *Ein Leben im Konflikt. P. Franz Xaver Biallas SVD (1878–1936). Chinamissionar und Sinologe im Licht seiner Korrespondenz*. 2011. ISBN 978-3-8050-0579-1

John DeFrancis, *Die chinesische Sprache. Fakten und Mythen*. 2012. ISBN 978-3-8050-0582-1

Editorial Office

Monumenta Serica Institute

Arnold-Janssen-Str. 20, 53757 Sankt Augustin, Germany

Tel.: +49 – (0)2241 – 237431 • Fax: +49 – (0)2241 – 237 486

E-mail: institut@monumenta-serica.de • <http://www.monumenta-serica.de>

Orders: <http://www.monumenta-serica.de>