

ARTS HIMALAYENS



Galerie DAFFOS-ESTOURNEL
PARIS

ASPECTS ANGLES
DES ON
ARTS HIMALAYAN
HIMALAYENS ARTS

10 - 31 OCTOBRE 1992

GALERIE DAFFOS - ESTOURNEL
5, rue de l'Echaudé
75006 PARIS
Tél. + Fax. (33 - 1) 43 26 97 10

Les trente dernières années ont vu l'ouverture sur le monde extérieur, du Népal, du Bhutan, de diverses vallées himalayennes indiennes, et plus récemment de certaines régions du Tibet. Cette possibilité pour les occidentaux de se rendre dans des régions jusqu'alors quasiment interdites, associée à l'afflux d'objets rapportés et revendus par les réfugiés tibétains dans les années soixante, a permis aux amateurs de mieux cerner la variété et l'importance des traditions artistiques de ces régions.

En ce début des années quatre-vingt-dix, de grandes expositions, telles que celle de la donation Fournier au Musée Guimet, "Wisdom & Compassion" aux Etats-Unis, ou celle de la collection Zimmerman, ont fait état de l'évolution du goût des amateurs, et de la connaissance des divers styles et époques, depuis l'impulsion donnée dans les années soixante-dix par celles organisées par P. Pal aux Etats-Unis, G. Béguin en France, A. Neven en Belgique, et les Galeries Burawoy et Marco-Polo à Paris, Spink à Londres, ou Eskenazi à Milan, entre autres.

Le présent catalogue reproduit quelques objets d'une exposition restreinte, qui voudrait rendre hommage en quelques œuvres à la qualité et à la variété des arts himalayens à travers le temps, sans chercher à être exhaustif, mais en essayant de sélectionner de manière arbitraire, d'abord en fonction de leurs qualités plastiques, des pièces présentant en plus, un intérêt historique, stylistique, rituel ou iconographique.

Le monde himalayan peut-être considéré comme un "conservatoire évolutif" des arts de l'Inde pré-musulmane. Les œuvres d'art du Népal, du Tibet, et des régions tibétanisées, constituent les témoignages de mille ans d'art et d'histoire sur le "toit du monde". Il s'agit d'un art

For the past thirty years, Nepal, Bhutan, and several Himalayan valleys in India and more recently certain Tibetan regions have opened up to the rest of the world. This opportunity for Westerners to visit these areas, so far practically forbidden, as well as the flow of objects brought back and sold by Tibetan refugees in the sixties, lead amateurs to a better understanding of the variety and importance of the artistic traditions in these parts of Asia.

At the beginning of the nineties, large exhibitions, such as the "Donation Fournier" at the Musée Guimet, "Wisdom and Compassion" in the United States, or that of the Zimmerman collection, allowed to measure the evolution in the taste of the collectors. The knowledge of styles and periods became sharper, as a result of the impact given in the seventies by the exhibitions organized by P. Pal in the United States, G. Béguin in France, A. Neven in Belgium and the Galeries Burawoy and Marco-Polo in Paris, Spink in London, and Eskenazi in Milan, among others.

This catalogue presents some of the objects displayed in a concise exhibition, which tries to pay tribute to the quality and variety of Himalayan arts through the centuries. We did not intend to be exhaustive but our efforts aimed at selecting arbitrarily art objects according to their plastic quality, as well as their historical and stylistic value, whether ritual or iconographical.

The Himalayan world can be considered as an "evolutive conservatory" of the arts of pre-Islamic India. The arts of Nepal, Tibet and Tibetanized areas are witnesses to a thousand years of art and history on the "Roof of the world." It is a powerful art, originating mainly from a religious syncretism between Buddhism, Hinduism and



fort, issu principalement d'un synchrétisme religieux entre bouddhisme, hindouisme, et les religions anciennes de la Haute-Asie, (formes de chamanisme), qui sonde les racines de l'inconscient humain. Cet art est souvent baroque, mais primitif et essentiel en ce qu'il va à l'"essence" des choses. Des apports, parfois légers, mais attestés de Nestorianisme, d'Islam, de Zoroastrisme, et de nombreux cultes aujourd'hui disparus, lui confèrent une dimension universelle.

Cet art, principalement visionnaire, présente toute une échelle de variantes, allant de l'expression sacrée, humble et pure, jusqu'à l'ostentatoire, en reflétant le milieu ambiant d'une foi qui a évolué pendant plus d'un millénaire environ.

Comme dans toutes les sociétés anciennes, la notion d'art pour l'art n'existe pas dans l'Himalaya. L'art y est indissociable de la religion, elle-même fortement liée à la politique. Fréquemment, des inscriptions permettent de replacer les objets dans le contexte de leur création, et de les rattacher à l'Histoire. Toutefois, l'étude épigraphique doit toujours être associée à une rigoureuse analyse stylistique. Il n'est en effet pas rare que des œuvres aient été copiées quelques décennies voire siècles plus tard, et qu'il en ait été de même pour les inscriptions. Il faut donc toujours faire preuve d'une extrême prudence dans les datations, et sans s'arrêter aux éléments stylistiques anciens qui ont tendance à perdurer, toujours rechercher les plus récents.

Les notices qui accompagnent les reproductions ont été rédigées dans le même esprit que celui qui a présidé à la sélection des pièces. Dans la majorité des cas, la description des objets, et les détails iconographiques souvent très complexes, ou pouvant aisément être retrouvés dans des ouvrages de base, ont été relégués à un second plan, pour laisser la place à des annotations essayant au cas par cas, de mettre en évidence

the archaic religions from Central Asia (different forms of shamanism), reaching the roots of the man's unconscious. This art is often baroque, but it is primitive and essential in the respect that it goes back to the "essence" of things. Attested touches of Nestorianism, of Islam, of Zoroastrianism, and of many cults to-day gone, confer to these arts a universal dimension.

This artistic expression, mainly a visionary one, presents a whole scale of variations, from the humble, pure and sacred expression to the ostentatious one, reflecting the atmosphere of a faith which evolved during more than a millenary.

As in any ancient society, the idea of art for the sake of art is unknown in the Himalayas. Art is attached to religion, itself linked to politics. Frequently, inscriptions allow to place the objects in the original context of their creation and to establish their historical links. However, the epigraphical study must always be associated to a very serious stylistic analysis. Actually, works are often copied a few decades or even some centuries later. Likewise, this happens with the inscriptions. It is therefore necessary to be always extremely cautious when giving a date. One should not look for old stylistic elements which perdure, but always search for the new ones.

The entries presented with the photographic reproductions follow the same concept as in the selection of the works. In most cases, we did not dwell at length on the description of the objects and their very complex iconographical peculiarities, because those developments can be found in basic books on the subject. Our purpose was to bring to light some of the most interesting aspects of each piece. A limited, but basic bibliography, given at the end of each entry, allows a further study from easily available books.

In order to simplify the reading and to make this catalogue as accessible as possible to the



quelques-uns des points les plus intéressants de chaque pièce. A la fin de chaque notice, une brève orientation bibliographique (à partir d'ouvrages les plus accessibles possibles) est donnée afin de permettre à ceux qui le souhaiteraient un approfondissement du sujet.

Dans un but de simplification, et pour ôter un peu de l'aspect difficileux apporté par l'introduction de termes orientaux, les plus usuels d'entre eux ont été occidentalisés (ex : Milarepa pour Mi-la ras-pa). Toutefois, certains noms propres, ou de lieux tibétains, spécifiques et peu connus, ont été rédigés selon le système Wylie, pour rester proche des orthographies originelles, et en permettre une lecture précise par les tibétanisants. Aucun glossaire n'est joint, mais les personnes totalement étrangères aux arts himalayens peuvent consulter les ouvrages de P. Pal et G. Béguin qui fournissent toujours les définitions les plus simples et compréhensibles possibles.

Face à ces problèmes techniques, et aux petites imperfections qu'ils ne manquent jamais d'entraîner, nous comptons sur l'indulgence de nos amis orientalistes qui connaissent bien la difficulté de simplifier et d'harmoniser de notions et d'orthographies, d'autant que les systèmes Français et Anglos-Saxons présentent de nombreuses différences que nous avons essayé de respecter.

Nous tenons à remercier ici nos amis F. et J. Sliwka pour leur assistance dans la traduction anglaise, qui sans eux, n'aurait pas été concevable.

Nos derniers remerciements iront aux habitants de l'Himalaya qui ont su créer et conserver ces merveilleux objets, souvent derniers témoins de doctrines religieuses, et de traditions artistiques disparues.

general public, the most usual oriental terminology has been westernized (ex. Milarepa for Mi-la ras-pa). However, the Wylie system has been used for certain names and lesser known but precisely located places, thus remaining closer to the original spelling and allowing specialists an exact reading. We have not provided a glossary, but non specialists of Himalayan arts can refer to the works of P. Pal and G. Béguin, which always supply the clearest and easiest to comprehend definitions.

In regard to these technical difficulties, leading to small unavoidable inadequacies, we require the understanding of our Orientalist friends who are well aware of the problems implied by the simplification and harmonization of various concepts and spellings, even more so that the French and Anglo-American systems differ. We attempted to respect all these differences.

We are grateful to F. and J. Sliwka for assisting us in the English translation, which could not have been possible without their help.

Our thanks also go to the inhabitants of the Himalayas, who were able to create and keep this marvelous objects, which are frequently the last witnesses of religious doctrines and artistic traditions, now disappeared.



a) *Manjuṣri* : Tibet Occidental XI^e siècle

b) *Phur-bu* : Tibet XII-XIV^e siècle

c) dos du n°6 du catalogue.

a) *Manjushri* : Western Tibet 11th century

b) *Phur-bu* : Tibet 12-14th centuries

c) back view of cat. n° 6.



1) Jambhala

Cuivre avec traces de dorure h : 8,7 cm.
Vallée de Kathmandu, X^e siècle.

Chef des Yakshas, divinités populaires pan-indiennes intégrées au panthéon bouddhiste, Jambhala est ici représenté suivant son iconographie traditionnelle. Il est assis, le ventre tombant, coiffé d'une tiare de joaillerie, paré d'une guirlande de lotus, et de bijoux. Il tient dans sa main droite le cédrat, symbole de richesse, d'abondance, et de fertilité, et dans la gauche, la mangouste.

L'aspect corrodé de cette statuette, est comme bien souvent pour les sculptures votives népalaises, dû à un usage rituel intensif, incluant offrandes, ablutions, et application de poudre rouge. S'agissant du « Dieu de la prospérité », il n'est pas surprenant que cette pièce porte les stigmates d'une longue dévotion.

Il est à noter que les représentations de Jambhala sont peu fréquentes au Népal, comparativement à celles de sa contrepartie féminine, Vasudhara, dont l'aspect à six bras semble avoir fait l'objet d'un culte intensif de la part des Newars si l'on en juge par le grand nombre de ses représentations conservées dans les collections.

Cette sculpture remonte à une période troublée de l'histoire du Népal, dont en l'absence d'épigraphie et de monnaies, nous ne savons que très peu de choses. Toutefois, les liens et les échanges avec l'Inde du Nord-Est semblent avoir été importants.

Des bronzes népalais de cette période ont été excavés à Nalanda, sans que l'on sache préciser s'ils ont été apportés par des pèlerins, ou fondus sur place par des artisans newars.

Il est clair qu'à ces époques encore, les prototypes contemporains du Nord-Est de l'Inde, servaient de modèle aux artistes newars, qui ont su les réinterpréter en un style particulier, plus souple, encore empreint d'une partie de la grâce héritée des Gupta.

1) Jambhala

Copper with gilt traces, H. 8.7 cm.
Kathmandu valley 10th century

Jambhala, the Lord of the Yakshas, which are pan-Indian popular deities belonging to the Buddhist pantheon, is represented here following his most traditional iconography: seated with his belly overhanging, wearing a bejeweled headdress, his body bedecked with jewels and a garland of lotus. He holds in his right hand the lemon-like fruit, a symbol of wealth, abundance and fertility and in his left hand the mongoose.

The sculpture is corroded as is often the case with Nepalese votive sculpture because of intensive ritual use which includes offerings, ablutions and use of red-dye. As we are dealing with the « god of prosperity » we should not be surprised to find on this piece the stigmas of a long devotion.

We should stress that the image of Jambhala is seldom represented in Nepal as compared to his female counterpart the six-armed Vasudhara, which cult was highly developed in the Newari community according to the large number of its sculptures kept in many collections.

This piece dates back to a poorly documented period in the history of Nepal due to the lack of written texts and coins. However we are aware of intense links with North-Eastern India. Nepalese bronzes of this period were found at Nalanda, a famous Indian religious center, but it is not known whether they were carried along by pilgrims or locally cast by Newari craftsmen.

At that time, the Newari artists used the North-Eastern Indian contemporary prototypes, adjusting them to their more gentle specific style still revealing something of the balance and elegance found in the Gupta style.

2) Rang-'byung rdo-rje

(Rangjung dorje) III^e Karmapa.

Gouache sur toile 75 X 61 cm

Tibet vers 1350.

Cette très inhabituelle peinture présente de nombreux caractères qui permettent de la situer à un moment clé dans l'évolution de la peinture tibétaine.

Cent-treize vignettes entourent le centre de cette peinture, au cœur de laquelle un moine est représenté, assis sur un trône, portant la coiffe noire caractéristique des pontifes de l'école Karmapa. Cette coiffe aurait été possédée par une dakini sur la tête de Dus-gsum mkhyen-pa (1110-1193) fondateur du monastère de Kar-ma gdam-sa, (qui donnera son nom à l'école Karmapa) et de celui de mTshur-pu qui en sera la maison mère. Après sa mort, ce saint homme fut reconnu comme la première incarnation de la toute première lignée de lama réincarnés qui caractériseront le bouddhisme tibétain. Ses deux incarnations suivantes seront : Karma pakshi (1205-1283), et Rangjung dorje (1284-1339). C'est ce dernier qui occupe ici le centre de la composition. Ses deux précédentes incarnations sont figurées en miniature à droite et à gauche du sommet de l'arc en ciel qui l'entoure. Karma pakshi y est aisément reconnaissable grâce à sa barbiche caractéristique.

Ce portrait, sans doute exécuté peu après le décès de Rangjung dorje, constitue certainement avec le Sakyashri collecté par le Professeur Tucci au Tibet, et aujourd'hui dans la collection R.H. Ellsworth, une des plus anciennes biographies illustrées tibétaines connues. Dans les deux cas, le moine trône au centre de la composition entouré de vignettes relatant les hauts faits de sa vie.

Aucune de ces deux peintures ne porte d'inscriptions. Le Sakyashri a pu être identifié par G. Tucci grâce à sa connaissance de la biographie écrite par Trophu lotsawa, qui en 1204 avait fait venir ce grand maître indien au Tibet. Le peintre a suivi le texte avec une extrême précision.

Notre peinture du III^e Karmapa présente plus de vignettes, et l'absence du texte de référence en rend l'interprétation délicate. Toutefois, un examen attentif de l'œuvre, associé aux éléments biographiques les plus connus de Rangjung dorje permet de proposer une lecture commençant par la vignette la plus à notre droite sous les rinceaux de lotus qui soutiennent le trône. L'histoire se déroule ensuite en partant vers la gauche, et en tournant autour du lama, retrouvant ainsi le sens de la circumambulation rituelle.

Les douze premières vignettes semblent évoquer ses origines spirituelles, avec une succession de maîtres, parmi lesquels on peut penser reconnaître Padmasambhava, Damarupa, ainsi que ses deux précédentes incarnations. La treizième vignette fait clairement allusion à sa naissance sur le toit d'une maison au Tibet méridional, et à sa vision de Dampa sangs-rgyas qui le pénètre sous la forme d'un arc-en-ciel. On trouve ensuite de nombreuses références aux enseignements qui lui ont été conférés. Plusieurs scènes sont relatives à ses retrouvailles alors qu'il est âgé de cinq ans, avec son ancien disciple, U-rgyan-pa, qui deviendra son maître. Sont également représentées ses initiations à divers cycles tel que le Samvara Tantra, ou les apparitions de diverses divinités tels Mahakala, ou Ekajati. On peut également voir une évocation de l'histoire d'un arbre mort qu'il replante et qui devient un grand bel arbre. Son initiation aux cinq doctrines de Maitreya, l'apparition de Padmasambhava, sa vision des étoiles et sa rédaction d'un traité d'astrologie, des fondations d'ermitages et de monastères, l'accueil que lui réservent les dieux dans tous ses déplacements, sont également illustrés dans les vignettes.

La rangée inférieure qui doit se lire de droite à gauche célèbre probablement le décès de rangjung dorje, montré désormais dans des sphères divines, préchant assis aux côtés du Buddha, célébrant des rites en compagnie de diverses divinités sous la direction de Vajradhara, face à deux stupas qui symbolisent ses deux précédentes incarnations, ou encore, assis dans un décor architectural, en compagnie de Manjuṣrī et d'Avalokiteśvara. Les quatre dernières vignettes repré-

2) Rang-' byung rdo-rje

Third Karmapa

gouache on cotton 75 X 61 cm

Tibet, circa 1350.

The saint Dus-gsum mkhyen-pa, also spelled Dusum Khyenpa, (1110-1193), the founder of the Kar-ma gdam-sa monastery after which the Karmapa was named, is said to have received from a Dakini the black hat which became later the emblem of the Karmapa leaders. This monk is also the founder of the mTshur-pu monastery in 1185, which developed into the mother monastery of the Karmapa school. After his death, this saint was recognized as the first incarnation of the first lineage ever of reincarnated Lamas, which is specific to Tibetan Buddhism. His two next incarnations are Karma pakshi and Rangjung dorje (1284-1339), the latter portrayed here.

This unusual painting presents many characteristics that place it at a key moment in the evolution of the Tibetan painting history. The thangka is composed of a central figure surrounded by one hundred and thirteen vignettes. The center of the painting is occupied by the monk seated on a throne, wearing the black hat. On his left and on his right side above the rainbow, one can identify Dusum Khyenpa and Karma pakshi recognizable by his goatee.

This portrait of Rangjung dorje was probably painted shortly after his death. It is certainly with that of Sakyashri acquired in Tibet by professor Tucci and to-day kept in the R. H. Ellsworth collection, one of the oldest known illustrated Tibetan biography. In both cases, the main figure, a monk, is seated in the center of the composition surrounded by a set of vignettes relating the highlights of his life.

None of the pictures bear inscriptions. Sakyashri was identified by professor Tucci because of his knowledge of the monk's biography written by Trophu lotsawa. In 1204 the latter had asked to Tibet the great monk from Cashmere Sakyashri. The artist followed very precisely this text.

This Third Karmapa painting has more vignettes than the Sakyashri painting and as we do not know the followed text, it is rather difficult to read. However, a closer study, together with the record of the most famous periods of Rangjung dorje's life, allow a reading starting with the vignette at the outmost right under the throne pedestal. Then, the reading proceeds clockwise around the Lama as in the ritual circumambulation (pradakshina).

The twelve first vignettes seem to refer to his spiritual lineage, as a series of masters are represented, maybe among them

Padmasambhava, Damarupa, Dusum khyenpa (the first Karmapa) and Karma phakshi (the second Karmapa). The thirteenth vignette clearly tells of his birth on a house roof in Southern Tibet as well as it alludes to the vision of Dampa sangs-rgyas penetrating him in the shape of a rainbow. Numerous references are then made concerning his education and the spiritual knowledge he is taught. At the age of five, he encounters his former disciple, U-rgyen-pa, now his master, who initiated him to various cycles among which the Samvara tantra. His visions of Ekajati and Mahakala are depicted as well as the story of the dead tree which grows into a beautiful one after he replants it. The following stories are also illustrated: his initiation to the Maitreya's five doctrines, the Padmasambhava's apparition, his comprehension of astrology and the ensuing treatise, the founding of an hermitage and the welcoming of the gods in the course of his wanderings. The lower row of vignettes should be read from right to left and probably celebrates his death, showing him in a divine world. He is presented preaching next to the Buddha, then celebrating rites together with several divinities under the leadership of Vajradhara, then facing two stupas symbolizing his two previous incarnations, and then in an architectural structure together with Manjusri and Avalokiteshvara. The last four vignettes feature the Buddha, an adorned Vairochana, Amitabha and the Buddha again. These four representations refer to the divine

et d'Avalokiteśvara. Les quatre dernières vignettes représentent successivement; le Buddha, Vairocana paré, Amitabha, et encore le Buddha. Ces quatre représentations font probablement encore allusion au monde divin rejoint par le Karmapa après son décès et avant sa prochaine incarnation. (Amitabha n'est-il pas le Buddha de la vie sans fin?) mais semblent également faire office de remplissage pour les quatre dernières espaces libres de la composition.

Rangjung dorje est assis sur un trône architecturé, orné d'animaux mythiques, reposant sur une tige de lotus qui émerge d'un vase à eau lustrale, supportée par deux naga. Un subtil décor de feuillages apparaît au dessus de l'arc-en-ciel qui entoure le moine. Toute la partie centrale de ce thangka est directement inspirée de la peinture indienne Pala, qui dès le XI^e siècle servira de modèle aux tibétains. Le style spécifique dans lequel elle est traitée, est à mettre directement en rapport avec une petite série de peintures généralement attribuées au Tibet occidental, et dont la plus célèbre est un portrait de moine conservé au Los-Angeles County Museum (inv. M.80.188).

Les cent treize vignettes qui entourent le III^e Karmapa, ont des fonds alternativement peints en rouge, bleu, et vert, qui démontrent leurs liens avec la peinture népalaise. Ainsi, comme pour la peinture de Sakyašari évoquée plus haut, le moine central se rattache aux traditions indiennes, alors que les registres historiés qui les entourent sont directement empruntés de la tradition néware, (attestée dès le XIII^e siècle) d'entourer la divinité principale de diverses épisodes et légendes démontrant sa puissance, et l'efficacité de son rituel. Au delà de cette "néwarisation" dans la couleur, la structure, et le traitement de certains personnages, la majorité de ces cent treize images renvoit directement à des peintures de manuscrits Pala. Tout ceci contribue à donner le jour à une peinture tibétaine, dans laquelle des éléments népalais viennent régénérer une tradition "Pala internationale" qui s'essouffle.

Il faut noter sur une des vignettes du rang vertical le plus à notre droite, une représentation de Rangjung dorje assis dans une structure architecturale, entouré de neuf Buddha dessinés en noir sur un fond or. Il s'agit certainement ici des prémisses d'une technique qui sera par la suite appliquée à des thangka entiers. (gaer-thang).

Bien que postérieur de quelques décennies à celui de Sakyašari, ce portrait du III^e Karmapa présente des différences de traitement résultant uniquement d'une autre origine géographique. Les liens évoqués plus haut avec le portrait de moine du musée de Los-Angeles, plaideraient en faveur d'une origine au Tibet occidental. Cette attribution est renforcée par les nombreuses similitudes stylistiques de ce thangka avec les peintures murales du Lhakang Soma d'Alchi au Ladakh, et de quelques autres temples de cette région. Ces peintures murales sont depuis une quinzaine d'années au centre d'une querelle de datations. L'existence de cette peinture vraisemblablement exécutée aux alentours de 1350, démontre que ce style "archaïque" spécifique était encore bien vivant dans la région au milieu du XIV^e siècle, alors que l'école népalaise était déjà dominante au Tibet central.

Cette superbe peinture narrative, peut être considérée comme "l'ancêtre" du célèbre thangka représentant la vie de Milarepa conservé au Los Angeles Country Museum (M.81.90.2). Ce Milarepa, généralement daté du XV^e siècle est également supposé provenir du Tibet Occidental. Ces deux peintures, tout comme le portrait de moine de Los Angeles appartiennent aux traditions Kagyupa, et sont peut-être les précieux témoignages d'une ancienne tradition picturale caractéristique de cet ordre.

world where the Karmapa stays before his next reincarnation (Amitabha is the Buddha of endless life) but above all they fill up left over space in the composition.

Rangjung dorje is seated on a throne with a temple architecture background, ornate with mythical animals. The throne is resting on a lotus stem, emerging from a ritual vase supported by two Nagas. A very refined vegetal ornament arises above the rainbow which encompasses the monk. This central part of the thangka refers directly to the Indian Pala painting, the archetype for Tibetan art as early as the eleventh century. Its very specific style is linked to a small group of paintings usually said to originate from Western Tibet. The most famous among these is a monk portrait kept at the Los Angeles County Museum (inv. M. 80.188). The backgrounds of the hundred and thirteen vignettes are painted in red, blue and green therefore attesting of their links with Nepalese painting. As well as in the above mentioned Sakyashri painting, the monk is depicted according to the Indian pictorial traditions whereas the vignettes all around him are directly taken after the Newari tradition, known since the thirteenth century. In this tradition the main divinity is surrounded by various anecdotes and legends showing its power and the efficiency of its ritual. Beyond this Newari structure and the rendering of certain figures, most of the vignettes here directly refer to illustrations of Pala manuscripts from which a typical Tibetan painting style originated with Nepalese elements reviving the drained international Pala tradition.

On a vignette located on the outmost right row, Rangjung dorje is seated in an architectural structure surrounded by nine Buddhas drawn in black on a golden background. We are probably dealing here with the beginning of a new technique which later on will be used to paint whole thangkas.

Though painted a few decades later than Sakyashri, this portrait of the Third Karmapa shows peculiarities in the rendering, attesting only of a different geographical origin. The above mentioned links referring to the monk portrait kept in Los Angeles, suggest a Western Tibet provenance. This attribution is supported by many stylistic similarities with the murals of the Lhakang Soma in Alchi (Ladakh) and a few other temples in the region. The date of these murals has been the object of a dispute for fifteen years. This thangka probably painted around 1350, supports the evidence that this specific "archaic" style was still well alive in this region in the middle of the fourteenth century. At the same time the Newari school was already fashionable in Central Tibet.

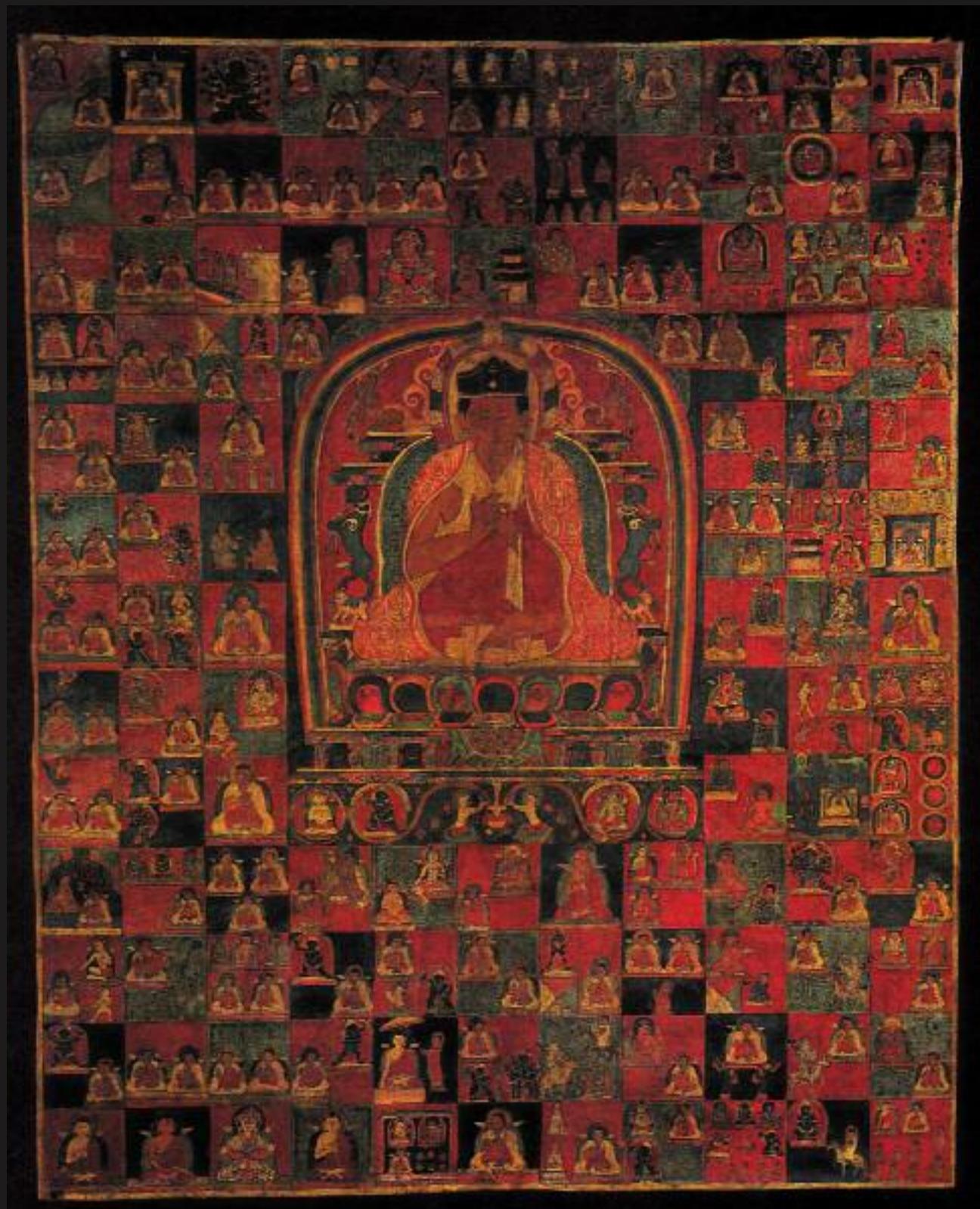
This superb narrative painting might be considered as the precursor of the famous thangka representing Milarepa's life, kept at the Los Angeles County Museum (M. 81.99.2). This Milarepa may be dated in the fifteenth century and may also come from Western Tibet. The three paintings, the Milarepa, the little monk, both kept in Los Angeles, and our Karmapa belong to the Kagyupa order. Their common geographical provenance may suggest the existence of a local pictorial school.

N. Douglas-White. *Karmapa, the Black Hat Lama of Tibet* Lucie & Company Ltd Londres 1976.

P. Pal. *Art of Tibet. A catalogue of the Los Angeles County museum Collection*. 1983.

P. Pal. *Tibetan Paintings*, Ravi Kumar-Basilus Presse, Bâle et Sotheby publications, Londres. 1984.

Fig. 10 : Sakyašari.





3) Mandala d'un aspect de Yamantaka

gouache sur toile 52,5 X 43,5 cm.

Tibet vers 1400.

Le centre de ce mandala est occupé par une divinité de carnation bleue sombre possédant trois faces, et six bras. Quatre de ses mains tiennent : le vajra, la roue, l'épée et le lotus. De ses deux bras principaux, il enlace une déesse de carnation plus claire, tout en tenant le coupeur, et la coupe crânienne. Il piétine un buffle. Il s'agit donc sans aucun doute d'un aspect de Yamantaka, le vainqueur de la mort. Il est également parfois nommé Yamari.

Il est entouré de huit couples, dont les quatre principaux sont encadrés par des pointes de vajra, et épousent la couleur du secteur du mandala dans lequel ils se trouvent.

Quatre autres couples sont placés en gardiens de portes. Le diagramme est ensuite entouré par des cercles successifs : un de pétales de lotus, un de vajras, une barrière de flammes, et les huit charniers traditionnels séparés par des cours d'eau.

Le cercle des charniers est particulièrement large par rapport à la normale, conférant à l'ensemble un parfait équilibre. Les gardiens de l'espace qui habituellement trônent au centre de chacun de ces charniers, sont ici remplacés par des couples de divinités terribles, autres aspects de Yamantaka en diverses couleurs. Ils paraissent ici "plaqués" sur un environnement qui ne devrait pas être le leur, comme si dérangé dans ses habitudes, l'artiste n'avait pas su les intégrer à la composition. Ceci est certainement dû au fait que par manque de place, ou par interprétation personnelle du texte suivi, le peintre n'a pas pu les faire figurer dans le diagramme central. Pour parvenir au nombre de quatorze, ils ont été regroupés par quatre dans les cimetières du haut, et du bas.

Cet aspect de Yamantaka est décrit par M.T. de Mallmann, sans toutefois lui attribuer un nom particulier. On le retrouve également sur une vignette iconographique de la collection Zimmerman. Malheureusement, elle est la seule de la série à ne pas être identifiée plus précisément.

Un quadruple mandala de la donation Fournier au Musée Guimet, présente un diagramme proche, malgré quelques variantes de schéma. La divinité y est identifiée comme Dvesayamari. Cette peinture, prudemment datée de la fin du XV^e siècle dans le catalogue, peut être vieillie d'une centaine d'années grâce à une bonne interprétation de ses inscriptions, et de celles portées sur deux autres thangkas de la même série dans la collection Zimmerman.

Au-delà des classiques dominantes de rouge et de bleu, de par la parfaite représentation de multiples détails, le sens du mouvement, de la grâce dans le dessin des personnages, et son aspect précieux et sophistiqué proche du travail d'orfèvrerie, ce petit mandala se détache de la production tibétaine népalaise.

Cette œuvre a sûrement dû être exécutée par un maître néwar pour un commanditaire tibétain aux alentours de 1400.

3) One of Yamantaka's aspects Mandala

gouache on cotton, 52.5 x 43.5 cm.

Tibet ca. 1400

A three faced, six-armed, dark-blue skinned divinity stands in the center of this mandala. Four of its hands hold the vajra, the wheel, the sword and the lotus. The two main arms, while holding the chopper and the skull bowl are used to embrace a goddess, lighter in complexion. The deity tramples on a buffalo. We are therefore certainly dealing with one aspect of Yamantaka the death conqueror. Sometimes he is also named Yamari.

He is surrounded by eight couples. The four main couples are encircled by Vajras heads and merge into the colour of the mandala zone in which they are located.

Four other couples are positioned as gate guardians. The diagram is circled successively by petals of lotus, vajras, flames and the eight traditional tantric cemeteries divided by rivers.

The circle where the cemeteries are located is particularly wide as compared to its usual size bestowing upon the mandala a perfect balance. The guardians of space who usually sit in the center of each of the cemeteries are here replaced by couples of wrathful divinities, representing other aspects of Yamantaka in different colours. They seem as if they have been put in surroundings where they do not belong, as if the artist has not known how to integrate them in the composition. This probably occurred because the artist could not include them in the central diagram either due to a lack of space or because of a personal interpretation of the followed text. To reach the number of fourteen couples altogether they have been organized by sets of four in the top and bottom cemeteries plus three couples on each side.

This aspect of Yamantaka is described by M.T. de Mallmann, who does not give it a particular name. This divinity can also be seen on a vignette in the Zimmerman collection. Unfortunately, it is the only one in the series which does not bear a name and P. Pal is unable to identify it either.

A quadruple mandala in the Fournier collection at the Musée Guimet shows a diagram similar to the one displayed here. In spite of a few differences in the mandala the divinity is identified as Dvesayamari. This painting carefully dated late fifteenth century in the catalogue of the Fournier donation should be dated a century earlier owing to a sagacious reading of its inscription and of those found on two other thangkas belonging to the same set in the Zimmerman collection.

Beyond the extensive use of red and blue, this beautiful little mandala stands apart in the artistic Tibetan production influenced by Nepal, because of the perfect representation of various details, the rendering of the movement, the smoothness of the figures. Its precious and sophisticated aspect is comparable to the goldsmith's work.

This work must have been painted by a Newari master for a Tibetan patron circa 1400.



4) Tara verte

Cuivre doré h : 19,2 cm.
Chine : 1403-1424.

Cette manifestation dynamique de la déesse Tara fait le geste de don de la main droite, et tient la tige du lotus bleu dans celle de gauche. Elle est couronnée, et ornée de toutes les parures traditionnelles.

La grande popularité de cet aspect, vient certainement de son association avec la princesse Bhruti, épouse népalaise du célèbre roi tibétain Songtsen gampo au VII^e siècle, et de ce qu'elle était la divinité tutélaire du grand maître indien Atisha venu au Tibet dans la première moitié du XI^e siècle.

Cette sculpture porte l'inscription chinoise "donnée durant le règne Yongle des grands Ming", caractéristique des productions des manufactures impériales entre 1403 et 1424, sous l'empereur Chengzu.

Ces objets peuvent être perçus comme une continuation de l'influence népalaise apparue en Chine sous la dynastie Yuan, et sont manifestement liés aux relations sino-tibétaines de la période. En témoigne, l'édition du Kanjur (somme de textes bouddhiques), gravée à Beijing (Pékin) en 1410, fidèlement copiée sur celle exécutée entre 1312 et 1320 à Narthang au Tibet. Les nombreuses représentations iconographiques qui l'illustrent serviront manifestement de premiers modèles aux artistes chinois du début de l'ère Yongle.

Accédant au trône, l'empereur Chengzu souhaitait renouer avec les lamas tibétains tout en essayant de diminuer l'influence de la dynastie Phamogru. Pour ce faire, les grandes figures religieuses tibétaines de l'époque furent invitées en Chine, et trois titres de "rois du dharma" et cinq de princes, furent créés pour des moines tibétains. Tsong-khapa refusa alors que le V^e Karmapa fera le voyage en Chine. Ces invitations et promotions entraînèrent un accroissement des relations religieuses, politiques et commerciales, et l'arrivée au Tibet de telles images offertes par l'empereur. H. Karmay retrouve la trace d'au moins six échanges d'images entre 1408 et 1419.

La statuette reproduite ci-contre, porte encore sur le visage des traces de peinture dorée indiquant une utilisation en contexte tibétain. Elle a donc dû faire partie d'un don d'images religieuses à un haut dignitaire du Tibet.

Tous ces bronzes dits "Yongle" constituent un groupe apparemment homogène. Toutefois, sur les vingt et une années de règne de Chengzu, il est possible de noter une évidente évolution stylistique.

En début de période, les artistes suivent probablement des modèles Yuan, fortement influencés par les productions tibéto-népalaises. Même si des caractères chinois, comme le chignon, et le classique châle jeté sur les épaules sont évidents, la cintre de la soie, la relative simplicité des pétales de lotus, la grâce des mouvements, la délicatesse des plis des vêtements, (principalement sous le nombril), et le relatif allongement des visages encore gracieux et intérieurs démontrent l'influence néware. Leur taille moyenne est d'environ 19 cm, ou inférieure.

Leur structure générale marque également une forte connexion avec toute une famille de bronzes tibétains non dorés que A. Neven a désignée en 1975 sous le terme de "socles à godrons" et qui semble avoir vu le jour au XIV^e siècle.

Par la suite, les socles de lotus deviennent plus schématisques, alors que les pétales sont davantage ouvrages. Les mouvements des corps perdent un peu de leur grâce, et les visages ont de plus en plus tendance à s'inscrire dans un carré, enclenchant un lent processus de sinisation des modèles lamaïques. Leur taille moyenne passera de 21 à 27 centimètres environ, avec de brillantes exceptions monumentales. En considérant ces critères, il est clair que notre Tara trouve sa place dans la production du début de période, (peut-être vers 1410), et qu'à l'instar de quasiment tous les bronzes Yongle répertoriés, elle constitue un des plus parfaits spécimens de bronzes sino-tibétains.

H. Karmay, *Early Sino-Tibetan Art*, Aris & Phillips, Warminster 1975.

G. Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Libreria dello Stato, Rome, 1949

U. von Schroeder, op. cit. n°1

A. Neven, *Art Lamaïque*, Société Générale de Bruxelles, Bruxelles 1975.

4) Green Tara

gilt copper, H. 19,2 cm.
China 1403-1424

The goddess Tara in this dynamic aspect makes the boon granting gesture with her right hand and the left hand holds the stem of the blue lotus. She wears a bejewelled crown and her body is bedecked with jewels.

She is popular among the devotees because she is associated with the Princess Bhruti, the Nepalese spouse of the famous seven century Tibetan King Songtsen gampo. She was also the great Indian master Atisha's tutelary divinity, when he came to Tibet in the first half of the eleventh century.

This sculpture bears a Chinese inscription typical of the imperial workshops which reads «donated during the Yonglo reign of the great Ming» (1403-1424).

The Yonglo images can be considered a continuation of the Nepalese influence which appeared in China during the Yuan dynasty. They are obviously related to the ties between China and Tibet during this period, attested by the Beijing Kanjur (a major section of the Tibetan Buddhist canon) engraved in 1410. This Kanjur is a faithful copy of the Tibetan one from Narthang dated 1312-1320. The Yonglo artists will closely follow this Kanjur iconography.

Upon his enthronement the Emperor Chengzu (Yonglo) wished to renew the links with Lamaism, whilst tapering down the influence of the Phag-mo-gru dynasty. To achieve this objective he tries to invite over the main Tibetan religious authorities, such as Tsong-khapa (who refused the invitation) or the Fifth Karmapa who accepted to go to China and received one of the three titles of King of the Dharma created by the Emperor. The Emperor had also created five titles of «princes» for Tibetan monks. All the monks promoted sent emissaries or went to the imperial court themselves, which lead to trading between the two countries and donations of images, such as this one by the Emperor. H. Karmay traces back at least six exchanges of images between 1408 and 1419.

This Tara still shows traces of cold gold paste on her face, which means she was venerated in Tibet. This indicates probably that she was part of an imperial gift offered to a Tibetan high-ranking dignitary.

All these «Yonglo» bronzes form an apparently consistent group. Nevertheless during the twenty one years of Emperor Chengzu's reign it is possible to remark a clear stylistic evolution.

At the beginning the artist probably follows Yuan archetypes strongly influenced by the Tibeto-Nepalese productions. Chinese characteristics, such as the chignon and the typical shawl spread on the shoulders are obvious. The tapering in the middle of the pedestal, the simplicity of the lotus petals, the graceful gestures, the garments refined rendering mainly under the navel and the slightly elongated faces keeping their gracefulness and their interiority attest of a major Nepalese influence. Their general structure also shows a strong connection with a whole group of non-gilt Tibetan bronzes, called by A. Neven in 1975 «gadroon pedestals», which appeared in the fourteenth century or earlier. Their usual size is approximately 19 cm. or less.

Later on, the lotus pedestal rapidly become more schematized and the petals more ornate. The rendering of the gestures loses some of its smoothness and faces become squarish, thus starting slowly a movement towards sinization of the lamaistic archetypes. These sculptures progressively increase in size from 21 cm. to 27 cm. approximately, with outstanding oversized exceptions.

These standards demonstrate that this Tara was an imperial gift dating back to the beginning of the Yonglo period (maybe circa 1410) and that alike most of the published Yonglo bronzes, she is one of the most perfect specimens of Sino-Tibetan bronzes.

5) rGod-tsid-pa he-ru-ka

alliage avec incrustations de cuivre. h : 21 cm.
Tibet méridional 1507.

Si elle était dépourvue d'inscription, cette sculpture serait classée comme représentation d'un Mahasiddha, (ou grand accompli), du fait de la quasi absence de vêtements, du chignon d'ascète, et de la ceinture de méditation qui lui ceint la taille, et retient un genou.

La lecture de l'inscription nous apporte trois informations importantes :

- 1) Les circonstances ayant conduit à l'érection de la figure.
- 2) Le nom du personnage représenté.
- 3) Le nom du donateur et/ou artiste, rédacteur de l'inscription.

L'auteur de l'inscription indique que la sculpture a été exécutée à l'occasion du décès de gTsang-smyon he-ru-ka. Ce dernier est loin d'être un inconnu, et sa personnalité hors du commun est un bon indicateur du milieu dans lequel cette sculpture a vu le jour.

gTsang-smyon, ou le fou du Tsang, fut une des figures phares du mouvement smyon-pa. Les smyon-pa pourraient être considérés comme des yogis par excellence, qui abandonnent toutes les conventions, et se laissent aller à toutes les excentricités, acceptant l'existence sous toutes ses formes, pour mieux s'en détacher totalement. Ce phénomène smyon-pa fleurit au Tibet au XV^e siècle, époque de réformes religieuses, et de systématisation doctrinale. Le but était de marquer une opposition aux Gelukpas et à la réforme de Tsongkhapa, tout en tentant de remobiliser les Kagyupas, contre les lignées héréditaires, et en faveur de la simple transmission de maître à disciple. Cette dernière aurait dû aller à l'encontre de la formation même de l'école Kagyupa, et explique en même temps ses nombreuses scissions. Ce mouvement constituera donc une tentative de ranimer la tradition des premiers maîtres, dont le plus célèbre fut Milarepa. Les deux figures les plus marquantes de cette réaction, furent gTsang-smyon, (1452-1507), et 'Brug-smyon 'kun-dga' legs-pa, (1455-1529), plus connu sous le nom de Drukpa kunlegs.

gTsang-smyon était membre de la lignée Ras-chung des Kagyupas, aujourd'hui éteinte. Il est principalement resté dans l'histoire pour sa rédaction en 1484, de la biographie de Milarepa, considérée comme un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature tibétaine.

SigTsang-smyon est décédé en 1507, notre sculpture peut donc être datée de cette même année.

Le personnage représenté, est nommé rGod-tsid-pa, auquel est joint hé-ru-ka, puisqu'il est figuré portant le costume symbolique de He-ru-ka, (Samvara), le corps couvert de cendres paré d'ornements exécutés en os humain, et tenant une calotte crânienne dans la main gauche, témoignage extérieur de sa haute initiation dans le Samvara-Tantra.

Une statuette du même personnage, peut-être un peu plus tardive, est conservée dans la collection Essen (inv. 8601, vol. II n°173). Sur celle-ci, l'inscription le désigne comme rGod-hya-glang ras-chen, variante du nom sous lequel il sera le plus connu, à savoir rGod-tshan ras-pa sna-tshogs ran-grol.

On n'a que très peu d'informations sur lui, si ce n'est qu'il est l'auteur de la principale biographie de son maître, Grub-chen gtsang he-ru-ka (gTsang-smyon), dont il devint un des sept principaux disciples vers 1503-1504, et qu'il a laissé plusieurs ouvrages de la lignée Ras-chung Kagyupa. Selon L. Chandra qui a étudié son œuvre, rGod-tshan ras-pa se ferait remarquer par son dédain des conventions littéraires tibétaines, du style, et de l'orthographe. Il faut certainement voir en cela, une manifestation volontaire du principe smyon-pa de folie, de marginalité, et d'anti-conformisme.

Au-delà de la personnalité du portraituré, il est intéressant de noter, que nous sommes ici en présence d'une œuvre exécutée du vivant du sujet, ce qui est relativement exceptionnel dans l'art tibétain. Si les sourcils froncés, et les yeux légèrement exorbités essaient de marquer l'aspect courroucé

5) rGod-tsid-pa he-ru-ka

Alloy with copper inlay, H. 21 cm.
Southern Tibet 1507

If it were not inscribed, this image could be taken for a Mahasiddha, the « Perfected Being » because he is half-naked, and wears the ascetic chignon and the yogic band around his waist and knee.

Now, the inscription discloses three important pieces of information:

- 1) the events leading to the cast of the statue
- 2) the name of the character represented
- 3) the name of the donator and/or artist who inscribed the cast.

The author of the inscription tells us that the sculpture was executed upon the death of gTsang-smyon he-ru-ka. He is far from being unknown and his exceptional personality is a testimony of the environment in which the image was made.

gTsang-smyon or the madman of gTeang was one of the leading figures of the smyon-pa movement. The smyon-pa could be considered as typical yogis, giving up all the conventions and indulging themselves into all kind of eccentricities, accepting all aspects of earthly life to be able to withdraw from it. This smyon-pa movement bloomed in Tibet during the fifteenth century, a time when religious reforms and doctrinal systematization were established. The aim of this movement was to oppose the Gelukpas and the reform of Tsongkhapa, whilst inducing the Kagyupas against the hereditary lineage, favoring the passing on of knowledge from master to disciple. This simple transmission should have prevented the formation of the Kagyupa school resulting later in the development of numerous sub-sects. This movement was an attempt to revive the traditions of the first gurus of which the most famous was Milarepa. The two leading figures of this restricted movement were gTsang-smyon (1452-1507) and 'Brug-smyon 'kun-dga'-legs-pa (1455-1529) better known as "Brug-pa kunlegs".

gTsang-smyon was a member of the Ras-chung Kagyupa school, now extinct. He is well known for his biography of Milarepa dated 1484, a major work in the Tibetan literature.

If gTsang-smyon died in 1507, this sculpture can thus be dated in the same year.

This figure is named rGod-tsid-pa to which is added the name of He-ru-ka, which is not surprising since he is shown wearing the symbolic garment of He-ru-ka (Samvara), his body covered with ashes and adorned with human bones. He holds in his left hand a skull bowl, a witness of his high level of initiation in the Samvara tantric cycle.

The Essen collection keeps a little statue of the same character, possibly of a later date (vol.II, no.173). This one is inscribed rGod-hya-glang ras-chen, one of his other names, though he is better known as rGod-tshan ras-pa sna-tshogs ran-grol.

Very little information is available on him, except that he is the author of the main biography of his guru, Grub-chen gtsang he-ru-ka (gTsang-smyon) of whom he became one of the seven main disciples around 1503-1504. He also left several works belonging to the Ras-chung school of the Kagyupas.

According to L. Chandra who studied the gTsang-smyon biography, rGod-tshan ras-pa is known for his contempt of Tibetan literary conventions, the style and the spelling. This is in line with a willing demonstration of the smyon-pa principle, of its madness, its marginality and its absence of conformism.

Beyond the personality of rGod-tsid-pa it is important to know we are dealing with the portrait of a character cast during his life time, which is exceptional. On the one hand, his slightly bulging eyes and his knitted eyebrows show the terrifying and wrathful aspect typical of his name Heruka. On the other hand, his nose, his mouth, his ears and the curls on his temples could very well be details of his personal physical appearance.



allant de pair avec l'épithète he-ru-ka, le nez, la bouche, les oreilles, et les boucles de cheveux sur les tempes pourraient bien être des détails anatomiques appartenant réellement à rGod-tshan-pa lui-même.

Ce portrait présente de nombreuses analogies avec plusieurs représentations de gTsang-smyon, (une étant passée sur le marché Londonien en 1981), mais principalement avec un bronze publié par D. I. Lauf dont la dimension n'est malheureusement pas indiquée. Les deux pièces ont en effet de nombreux points communs, notamment dans la structure générale du socle, le traitement de la peau animale qui le recouvre, le décor de la ceinture de méditation et du pagne, et le visage un peu rond. Ces similitudes peuvent laisser supposer que (si les deux œuvres ne sont pas de la même main), celle publiée par D. I. Lauf pourrait être l'assez fidèle réplique d'une pièce exécutée en même temps et par le même artiste que la nôtre.

L'inscription nous informe enfin que la statuette aurait été érigée par un dénommé Chos-kyi 'od-zer. Il n'est pas aisé de déterminer si ce dernier a été le sculpteur ou le commanditaire de la pièce. Il n'est pas impossible qu'il ait été les deux à la fois. Le seul Chos-kyi 'od-zer contemporain de cette statuette dont on retrouve une trace, est un moine dont nous ne savons quasiment rien, mais qui selon le Professeur Tucci, a dû être suffisamment important pour obtenir de l'empereur de Chine, en 1510, un des titres de Fawang ou "rois du dharma". (cf : Tara n°5).

Peut-être s'agit-il d'un des multiples noms peu répandus d'un personnage plus connu, qui admiratif de gTsang-smyon et de ses enseignements, mais ne pouvant peut-être pas l'affirmer haut et fort pour des raisons religieuses évidentes, se serait camouflé derrière un des ses "noms secrets". Il est à souhaiter que des dépouillages de textes à venir apportent bientôt une solution à cette énigme, nous permettant enfin de savoir si ce Chos-kyi 'od-zer peut être le donateur de cette sculpture.

Quoi qu'il en soit, vu ses grandes qualités plastiques, et surtout si comme on peut le supposer, cette œuvre faisait partie d'une série autour de gTsang-smyon, elle n'a pu voir le jour que dans un certain milieu, suffisamment versé dans la religion pour apprécier le mouvement smyon-pa, et suffisamment aisé pour s'offrir les services d'un artiste de talent.

We know several representations of gTsang-smyon. One was seen on the London market in 1981. Another one was published by D.I. Lauf, but unfortunately its size is not mentioned. Nevertheless many stylistic elements are very similar; these include: the structure of the pedestal, the rendering of the animal skin which covers it, the ornament depiction of the loin cloth and yogic band and the round shaping of the face. This allows us to think that the one published by Lauf could be a faithful copy of another piece executed by the same artist at the same time as the portrait of rGod-tsid-pa we are featuring here.

The inscription reveals the name of Chos-kyi 'od-zer, thanks to whom the sculpture was made but we do not know for sure if he was the artist or the donator. He might have been both. The only Chos-kyi 'od-zer we can trace back at this time is a monk. We know very little about him but - according to professor Tucci - he was probably important enough, for the emperor of China gave him in 1510 one of the Fa-wang title meaning «King of the Dharma» (see Tara No.5). We might be dealing with one of the many names hardly used of a well known character. The deciphering of additional texts in the near future might solve this enigma.

However, owing to the refinement of its execution and because most probably it belongs to a set around gTsang-smyon, this uncommon and exceptional sculpture was conceived in a very specific intellectual and spiritual atmosphere. That is to say the milieu it comes from was educated enough to appreciate the smyon-pa movement and wealthy enough to require the skill of an extremely talented artist.

G. Tucci, op. cit, n°5.

L. Chandra, *The life of the Saint of Tsang*. Delhi 1969.
Thingo-Essen, *Die Gotter des Himalaya* Munich, 1989.
(Vol. II, n°193).

D. I. Lauf, *Eine Ikonographie des Tibetischen Buddhismus*. Graz 1979 (n° 31).

6) Ngag-gi dbang-phyug blo-bzang rgya-mtsho V^e Dalai-Lama

Terre cuite laquée or et rouge h : 16 cm.
Lha-sa 1682-1683.

Le personnage est identifié par l'inscription portée au dos. Chose rare dans le domaine des objets tibétains, sa provenance est connue. Cette statuette avait été offerte vers 1920 à David Macdonald, (agent commercial à Gyantsé pendant une quinzaine d'années) par le XIII^e Dalai-Lama. Elle a été publiée et étudiée en 1977 par Madame Ariane Macdonald avec la collaboration de Dvags-po Rinpoche, et Yon-tan rgya-mtsho.

Au delà de ses indéniables qualités plastiques, l'intérêt de cette sculpture est en grande partie lié à la personnalité du sujet, et aux circonstances très particulières ayant conduit à son érection.

Le futur V^e Dalai-Lama naquit en 1617 dans la famille des ducs de Phyong-rgyas, berceau de l'ancienne monarchie tibétaine, en milieu Nyingmapa. Ce début du XVII^e siècle était une période troublée pour le Tibet, divisé par les rivalités religieuses, et les luttes politiques.

De par sa naissance, et les circonstances politiques du moment, l'enfant était destiné à un brillant avenir. Il reçut son premier nom du célèbre maître Jonangpa, Taranatha. On crut un temps reconnaître en lui la réincarnation du Karmapa, puis du "Grand maître" de l'école Drukpa-Kagyupa, avant que non sans difficultés, il finisse par être admis comme réincarnation du IV^e Tulku du dGa'-Idan pho-brang, l'un des palais monastiques du monastère de Drepung (un des trois grands centres Gelukpa des environs de Lhasa).

Il est donc clair que l'enfant s'est trouvé au cœur de la perpétuelle lutte d'influence opposant les Kagyupa, et les Gelukpa, l'avantage pris par ces derniers devant alors devenir décisif.

Le jeune tulku, intronisé en 1622 allait devenir un des plus grands hommes d'état du Tibet, et son action devait marquer jusqu'à nos jours la politique, les arts, les lettres, et la religion du "pays des Neiges". En 1642, il fonda le système de gouvernement tibétain tel qu'il devait rester jusqu'en 1959. Ce gouvernement prit le nom du palais monastique du Dalai-Lama : dGa'-Idan pho-brang.

La création de ce gouvernement mettait fin à des années de trouble, en unifiant le Tibet sous la triple autorité du prince mongol Gugri Khan qui pour l'aide apportée aux Gelukpa recevait le titre de "Roi du Tibet", du Dalai-Lama, et de son intendant, Bsod-nams chos-phel, qui en devenait le I^e régent (sde-srid).

De par ses origines, il devait devenir une figure charismatique pour les Nyingmapa, et les Gelukpa. En tant que dirigeant du Tibet, un de ses premiers soucis fut de ne pas paraître trop lié aux Gelukpa, et c'est certainement pour cela que dans une volonté d'unité nationale autour de sa personne et des institutions mises en place par lui, qu'il décida en 1645 la construction du Potala à Lhasa, sur l'emplacement de l'ancien palais du grand roi Songtsen Gampo, auquel les légendes attribuent l'introduction du bouddhisme au Tibet. Par la même occasion, cela lui donnait la possibilité de quitter le monastère de Drepung. Durant quarante ans, ce gouvernement devait fonctionner parfaitement, et assurer son autorité sur le pays.

Le quatrième jour du premier mois de 1682, le maître Nyingmapa Padma 'phrin-las adressait un message au régent Sangs-rgyas rgya-mtsho, au Potala, faisant état de mauvais présages perçus sur son "disciple et maître", le V^e Dalai-Lama. Il préconisait avec insistance d'accomplir certains rites pour sa santé, ainsi qu'une retraite. Onze jours plus tard, suivant les prescriptions de son "disciple et maître", le "Grand Cinquième" entrait officiellement en réclusion. Cette retraite devait ultérieurement permettre de cacher son décès aux yeux de presque tous, et principalement de l'empereur de Chine.

Le vingt-cinquième jour du deuxième mois, le Dalai-Lama sentant sa fin très proche, fit venir le régent, lui demanda de cacher sa mort, en l'assurant qu'il saurait reconnaître sa réincarnation. En cas de problèmes, lui et les ministres n'auraient qu'à consulter la déesse Lha-mu pour obtenir les réponses à leurs questions. Après une telle consultation, ils décidèrent de garder le secret jusqu'à l'avènement du successeur. La seule personne

6) Ngag-gi dbang-phyug blo-bzang rgya-mtsho Fifth Dalai Lama

terra-cotta gold and red lacquered, h : 16 cm.
Lhasa 1682-1683

The inscription on the back of the sculpture identifies the character. Its provenance is known, which is extremely rare when dealing with Tibetan art. It was offered in 1920 by the thirteenth Dalai Lama to David Macdonald, the British commercial agent in Gyantsé for some fifteen years, who sold it in 1959.

This sculpture is outstanding for its plastic beauty, the character it represents, its historical interest as well as the unusual circumstances when it was made. It was studied and published in 1977 by Mrs. Ariane Macdonald together with Dvags-po Rinpoche and Yon-tan rgya-mtsho.

The Fifth Dalai Lama to be was born in 1617 in the family of the Dukes of Phyong-rgyas, from where the ancient Tibetan monarchy originated. They were Nyingmapas. The early seventeen century was a dark period in Tibet, which was divided by religious and political rivalries.

The Fifth Dalai Lama to be received one of his initial names from the famous Jonangpa Master Taranatha, one of the leading figures of the moment.

The child's fate was to be outstanding anyhow because of his origin and because of political circumstances at that time. For a short period he was thought to be the reincarnation of the late Karmapa, then that of the Head Lama of the Drukpa Kagyupa school. In spite of adversity, he was finally recognized as the reincarnation of the fourth Abbot of the dGa'-Idan pho-brang, one of the monastic palaces of the Drepung monastery (one of the three main Gelukpa centers near Lhasa). Obviously the child was right in the middle of the fights opposing the Kagyupas to the Gelukpas. The latter's victory was to become final.

The young Tulku (the reincarnated), enthroned in 1622 was to become one of the greatest leaders of Tibet, influencing up to now its politics, its arts, its literature and religion. In 1642 he founded a government system still in use in 1969, named the dGa'-Idan pho-brang, eponymous of the monastic palace where he was the Tulku. This government brought to an end years of civil war and unified Tibet under the triple rule of the Mongol Prince Gugri Khan (who received the title of king of Tibet for assisting the Gelukpas), that of the Dalai Lama and that of Bsod-nams chos-phel, the administrator of the dGa'-Idan pho-brang of Drepung who then became the first Regent (sde-srid).

Born a Nyingmapa, he became a charismatic figure both for the Nyingmapas and the Gelukpas. When he was chosen as the Head of the country, he somehow pretended to keep the Gelukpas at bay or tried to, anyway. It is no doubt the reason why he decided to build the Potala in Lhasa in 1645 willing to impose national unity around his personality and the institutions he founded. The Potala was built on the premises of the former palace of the great King Songtsen Gampo who is credited according to the tradition to have introduced Buddhism in Tibet. It was also an opportunity for him to leave the Drepung monastery definitively. This government has ruled Tibet perfectly for forty years.

On the fourth day of the first month 1682, the Nyingmapa master Padma 'phrin-las sent a message to the Regent Sangs-rgyas rgya-mtsho at the Potala, informing him of bad omens concerning his "disciple and master", the Great Fifth Dalai Lama. He insisted that certain rites should be performed concerning his health and recommended a retreat which the Dalai Lama followed eleven days later. Subsequently, this retreat permitted to withhold the news of his death from almost everyone and especially from the emperor of China.

On the twenty-fifth day of the second month, the Dalai Lama feeling his end close sent for the Regent and requested that the news of his death should be hidden. He assured him that his reincarnation should be recognizable easily. In case of doubt, the members of the government should consult the goddess Lha-mu. The Regent and the very few witnesses of the Dalai Lama's death consulted the goddess anyway and decided to keep the secret until the enthronement of his successor. The only outsider who knew was Gter-hdai gling-pa (1646-1714), the famous discoverer of hidden texts who was the closest Nyingmapa "master and disci-

extérieure informée, fut Gter-bdag gling-pa (1648-1714), le célèbre découvreur de textes cachés, qui fut un des plus proches "maître et disciple" Nyingmapa du Dalai-Lama. Le secret devait donc être gardé jusqu'à l'intronisation officielle de la VI^e incarnation, en 1697, pour permettre au gouvernement de se maintenir.

Ce gouvernement pouvait fonctionner sans le Dalai-Lama, mais en son nom, tant que l'empereur de Chine, et les dirigeants tibétains hostiles aux Gelukpa n'étaient pas informés de son décès. Il était donc essentiel pour le régent Sangs-rgyas rgya-mtsho et ses partisans de découvrir le plus rapidement possible le nouveau corps pris par leur maître et de faire la plus grande partie de son éducation en secret. C'est dans ce contexte très particulier que s'inscrit notre terre cuite.

L'inscription portée au dos est partiellement effacée mais ce qu'il en reste permet d'en saisir clairement le sens. Ainsi d'après les trois éminents spécialistes sus nommés qui l'ont étudiée, les vers peuvent sensiblement être interprétés de la manière suivante : "Que par l'érection de cette statuette de Ngag-gi dbang-phyug blo-bzang rgya-mtsho, son affection ne soit pas dissociée de nous, et que sa réincarnation naîsse rapidement". Cela permet donc de situer l'érection de cette sculpture entre la date du décès du V^e Dalai-Lama en 1682, et la reconnaissance de sa réincarnation en Tshangs-dbyangs rgya-mtsho, à la fin de 1683. Cette statuette n'a pu être exécutée que par un des hauts dignitaires de l'état tibétain, et l'emploi de la terre comme matériau d'exécution est certainement lié au fait qu'un bronzier ne pouvait être mis dans la confidence.

Cette œuvre constitue une création particulière, mélange de statuaire commémorative, et d'objet rituel. Lors de sa publication en 1977, une erreur typographique lui attribuait une hauteur de vingt centimètres, alors qu'elle n'en mesure que seize.

Le Dalai-Lama y est représenté assis sur des coussins, coiffé du classique bonnet de pandit. Il porte glissé dans sa ceinture un phur-bu, symbole de ses origines, et de ses amitiés Nyingmapa. Il est vrai que de son vivant, il a toujours marqué une certaine faveur pour cette école et ses membres, se retranchant aisément derrière le fait que les Dalai-Lamas sont considérés comme des émanations de Padmasambhava. Ce détail du phur-bu se retrouve sur deux autres statuettes du même personnage, l'une conservée au Museum of Fine Arts de Boston (inv 50.3606), et l'autre au Musée Guimet (inv. M.G. 24.472).

Dans son étude, Madame Macdonald fait une comparaison des plus judicieuses avec un autoportrait également en terre cuite, exécuté en 1630 par le Zhva-dmar Tulku. Les fortes similitudes entre les deux pièces, dénotent bien qu'au-delà de l'évidence d'une tradition de sculpture de portraits de religieux au XVII^e siècle, de hauts dignitaires étaient suffisamment habiles pour exécuter de parfaites petites sculptures dans un matériau aisément malleable.

Notre terre cuite a du servir de modèle à au moins deux éditions en bronze de portraits post-mortem du Dalai-Lama.

La première, dont un exemplaire est conservé dans la collection particulière, est proche en tous points de la terre cuite, si ce n'est un traitement plus sec, et moins détaillé. L'inscription a disparu pour ne plus laisser la place qu'au nom du personnage. Cette édition a vu le jour entre l'annonce officielle du décès du "Grand Cinquième", en 1697, et la disparition du VI^e Dalai-Lama en 1705.

La seconde édition est également à peu près identique, mais sur tous les spécimens connus, dont un fut exposé à Paris en 1977 (n°287), le phur-bu a disparu. Il est clair que la première édition faisait référence directe à la terre cuite, alors que la seconde n'est qu'une réplique expurgée de la précédente, signe évident d'une répression anti-Nyingmapa. Cette deuxième série d'objets a vraisemblablement commencé à voir le jour après 1750, date à laquelle baKal-bzang rgya-mtsho, VII^e Dalai-Lama recouvrant le pouvoir temporel de sa V^e incarnation, après les déchecs successifs de trois gouvernements civils soutenus par l'empereur de Chine.

Cet exemple démontre bien la réalité de la notion fréquemment mise en avant (peut-être pas toujours à bon escient), par G. Béguin en 1977 lors de l'exposition "Dieux et Démons de l'Himalaya", de répliques plus ou moins tardives d'originaux antérieurs.

Ariane Macdonald, "Un portrait du V^e Dalai-Lama" in *Essais sur l'art du Tibet* : éditions Maisonneuve, Paris 1977.
-statuette de Boston p. 119.

-terre cuite : couverture, et pp. 151 et 155.

G. Béguin, *Dieux et Démons de l'Himalaya*, Paris, R.M.N. 1977.

G. Béguin, *Tibet Art et Méditation*, Paris et Findakly 1991. M.G. 24.472 n° 43 p. 91.

ple» of the Dalai Lama. The secret had to be kept and no change was ever to appear to allow the dGa'-Idan pho-brang government to go on. The secret was kept till 1697 when the sixth incarnation of the Dalai Lama was officially enthroned. Everything could function without the Dalai Lama as long as the emperor of China and the Tibetan leaders opposed to the Gelukpa were not aware of his death. It was therefore essential for the Regent and his peers to find as quickly as possible the new incarnation of their late master and to initiate him as much as possible secretly.

Our terra-cotta sculpture was created in this very specific background.

The inscription on the back is partially erased but what is left allows a clear understanding of it. According to the above mentioned three eminent tibetologists, the verses can be more or less interpreted as follow: «May the setting up of this statue of Ngag-gi dbang-phyug blo-bzang rgya-mtsho, preserve his affection for us and may his reincarnation come rapidly.» This inscription allows us to date the statue between the death of the Fifth Dalai Lama in 1682 and the acknowledgement of his reincarnation into Tshangs-dbyangs rgya-mtsho in late 1683. This statue could be executed only by one of the dignitaries of the government and because a casket could not be put in the secret probably explains why terra-cotta was used. It is a very uncommon image half way between a commemorative sculpture and a ritual object.

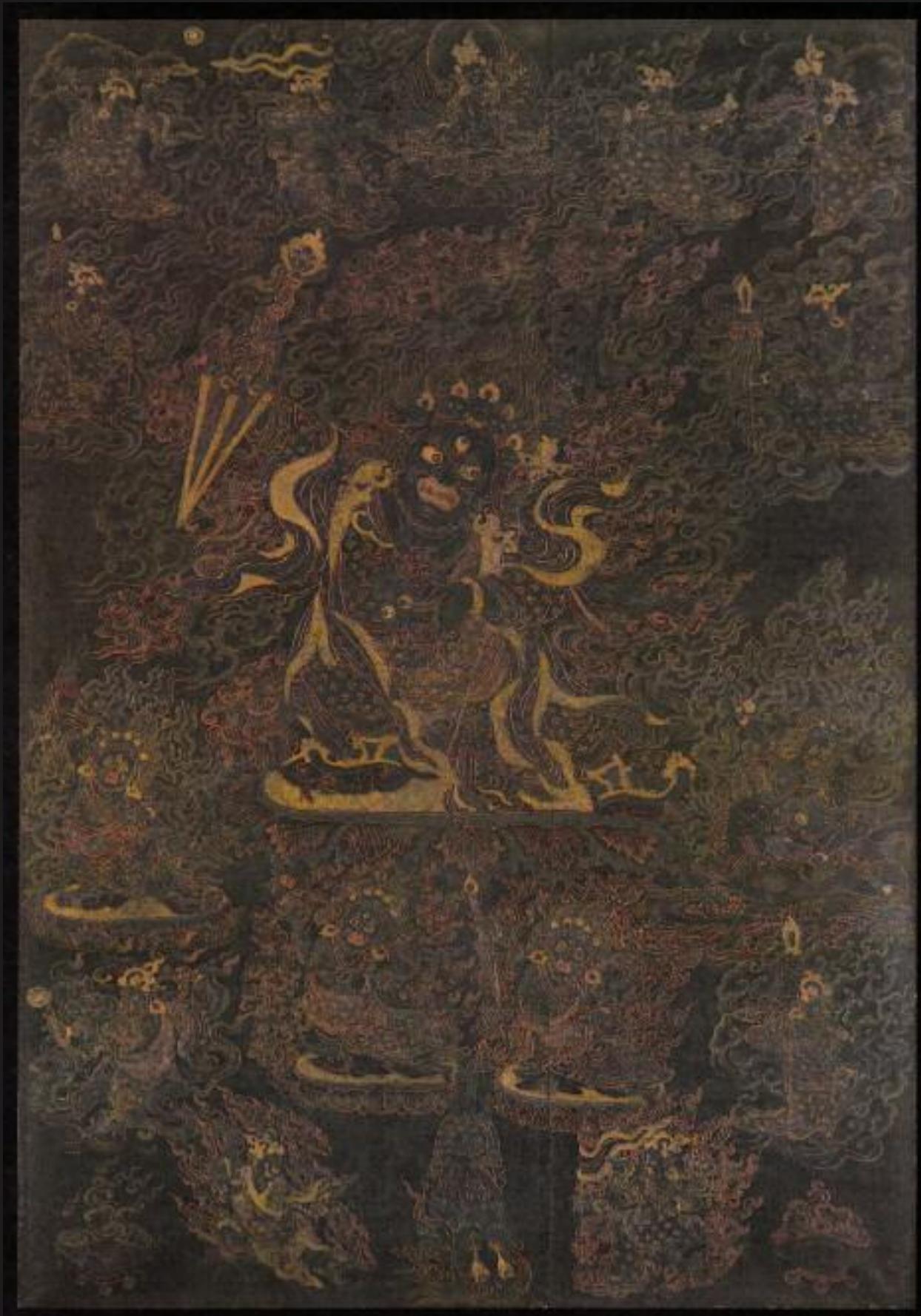
When it was published in 1977, an error of print gave a height of 20 cm, though it is only 16 cm. The Fifth Dalai Lama is represented seated on cushions with the classical pandit hat on his head. One can see a phur-bu slid into his belt attesting of his

Nyingmapa origin and the affinities he shared with them. It is true that during his lifetime he always favored this school, alleging that Dalai Lamas are somehow emanations of Padmasambhava. This phur-bu can be seen on two other images of the same character. One is kept at the Museum of Fine Arts of Boston (inv. 50.3606) and the other one at the Musée Guimet (inv. M.G. 24.472). In her study Mrs. Macdonald made a very wise comparison with another self-portrait in terra-cotta of the Sixth Zhva-dmar Tulku dated 1680. The strong links between the two figures clearly attest of a tradition of religious portraits in the seventeenth century as well as the fact that dignitaries were skilful enough to produce beautiful little statues out of easily malleable material.

This terra-cotta must have been used as a prototype for at least two cast series of the Dalai Lama post mortem portraits. One cast from the first series is kept in a private collection and is very similar to the terra-cotta, except for a more rigid and less detailed rendering. The inscription has disappeared, disclosing only the name of the character represented. This cast was probably made between the official news of the Great Fifth Dalai Lama's death in 1697 and the passing away of the Sixth Dalai Lama in 1705.

The second series is approximately identical, but on all the known casts (one was exhibited in Paris in 1977, No. 287) the phur-bu has disappeared. Obviously, the first cast is a direct reference to the terra-cotta image whereas the second cast is but a simplified replica of the first one, a clear evidence of an anti-Nyingmapa quashing. This second type of images most probably started after 1750, when baKal-bzang rgya-mtsho, the Seventh Dalai Lama recovered the secular authority of his Fifth incarnation, after the failure of three consecutive secular governments backed by the emperor of China. This example demonstrates the existence of more or less recent replicas from former models. This opinion was often put forward by Gilles Béguin, who mentioned it for the first time in the 1977 catalogue "Dieux et Démons de l'Himalaya", even when not always appropriate.





7) Un aspect de Mahakala

Gouache sur toile 78 X 52,5 cm.

Tibet vers 1700.

Cette très belle peinture dite "sur fond noir", nous apporte la démonstration de la difficulté d'identification des divinités du panthéon tibétain, lorsque celles-ci appartiennent à des cycles tantriques particuliers, dont les textes sont inconnus ou disparus.

Le grand personnage central représenté au cœur d'un halo de flammes, chaussé de bottes, vêtu d'un manteau brodé d'or, brandissant un phur-bu géant dans la main droite, et tenant une coupe crânienne dans celle de gauche, tandis qu'un khatvanga repose dans le creux du même bras, est à rapprocher de celui figurant sur une peinture récemment donnée au Musée Guimet par Monsieur Lionel Fournier. (cat. n°74).

G. Béguin est tenté d'y reconnaître le mGon-po beng-gter-ma décrit par R. de Nebesky-Wojkowitz (p. 52). Même en admettant que le "grand bâton en bois de santal" soit une expression servant à désigner le phur-bu géant tenu par la divinité, (puisque il est connu que ce matériau sert à fabriquer certains aspects de dagues rituelles), nous ne saurions le suivre dans cette attribution. En effet, nous ne parvenons pas à voir où le dieu tient levé dans la main gauche "une longue lance taillée dans le fémur d'une démonne."

Toujours en supposant que le bâton de santal corresponde bien au Phur-bu géant, il serait davantage probant d'associer notre divinité au mGon-po am-gho-ra, (Nebesky-Wojkowitz p. 53), dont la description est identique à celle de mGon-po beng-gter-ma à la différence que lui, doit bien tenir une coupe crânienne dans la main gauche. D'autre part, toujours selon les traditions, les divinités accompagnatrices de mGon-po am-gho-ra, sont nombreuses, et peu connues. Parmi elles, doivent figurer Legs-ldan nag-po reposant sur un corps, et ayant les mêmes attributs que la divinité principale, ainsi que dPal-ldan lha-mo. Cette dernière est la seule à pouvoir aisément être identifiée sur notre peinture, alors qu'un autre personnage farouche doté des mêmes attributs que la divinité centrale la cotoie.

Même si cela renforce les préamptions, ce n'est pas suffisant pour avoir la certitude qu'il s'agit bien de mGon-po am-gho-ra, d'autant qu'au delà de la similitude de divinité centrale, les deux peintures ne doivent pas suivre les mêmes textes, et ne présentent pas le même entourage.

La fascination que les thang-ka sur fond noir semblent exercer sur les collectionneurs occidentaux, est par delà leur aspect décoratif, essentiellement due à leur caractère visionnaire, et quasiment surréaliste.

7) An aspect of Mahakala

gouache on cotton, 78 x 52.5 cm.

Tibet, circa 1700

This very beautiful painting belongs to the type called «mystical black thang-ka». It demonstrates the difficulty to identify the divinities of the Tibetan pantheon when they belong to special tantric cycles, especially if the iconographical texts are missing or unknown.

The central figure, set in the middle of a flaming halo, wears high boots and is clad with a gold embroidered coat. Mahakala brandishes with his right hand a huge phur-bu and holds a skull bowl in his left hand and a khatvanga is nestled in the crook of his left arm. This figure is similar to the one painted on a thangka recently donated to the Musée Guimet by Mr. L. Fournier (cat. No.74)

Gilles Béguin is willing to identify it as the mGon-po beng-gter-ma, described by R. de Nebesky-Wojkowitz (page 52). Even if we admit that the «long sandal wood stick» refers to the huge phur-bu held by the divinity (as we know that sandal wood was used for some kind of phur-bus) we do not follow this interpretation. Actually, we fail to see «the long lance carved in the thighbone of a female demon» raised by the deity with his left hand, as mentioned by Gilles Béguin.

If the «sandal stick» were a huge phur-bu, it would be more coherent to relate our divinity to the mGon-po am-gho-ra (R. de Nebesky-Wojkowitz, page 53), whose description is very close to that of mGon-po beng-gter-ma, except that the former should hold a skull bowl in his left hand. Still according to the traditions, mGon-po am-gho-ra is associated with many lesser known divinities. However, we should find among them Legs-ldan nag-po, identical to the central divinity but trampling a body, as well as with the goddess Lha-mo. Nevertheless, she is the only one to be easily identified on our thang-ka, and a wrathful figure bearing the same attributes as the central divinity stands next to her.

The above mentioned demonstrations are not sufficient to be absolutely positive in identifying mGon-po am-gho-ra even more so that the similarity of the two central divinities in the two paintings probably do not follow the same texts and differ in their companion deities.

Western collectors seem to be fascinated by the «mystical black thang-ka» not only for their decorative value but mainly because of their visionary, almost surrealistic, aspect.

G. Béguin. Art ésotérique... (op cit n° 3).
R. de Nebesky-Wojkowitz : oracles and demons of Tibet. Graz 1975.

8) Lha-mo

Laiton patiné, peinture dorée et rouge incrustations de pierres. h. 45 cm.
Tibet Oriental (?) XVIII^e siècle.

Cette version lamaïque de la Kali indienne, est devenue une des principales divinités protectrices du bouddhisme tibétain, auquel elle servira à remplacer toutes les divinités féminines locales.

Elle est assise sur une mule, reposant sur un tapis de selle constitué de la peau de son propre fils. Elle brandit un bâton (ici perdu) dans la main droite, alors qu'une coupe crânienne emplie de sang repose dans la gauche. Elle serre entre ses crocs, le corps de son beau-fils qu'elle dévore. A son cou, pend un collier de têtes fraîchement coupées. Un serpent et un lion sortent chacun d'une de ses oreilles.

A sa mule qui possède des yeux sur l'arrière, sont accrochés des dès pour la divination karmique, un sac contenant toutes les maladies et une pelote de noeuds magiques. Cette monture l'aide à traverser la mer de sang.

On rencontre Lha-mo dans les entourages de Yama, et de Mahakala, sur les plus anciennes peintures murales du monde tibétain.

En tant que divinité protectrice de Lha-sa, et des Dalai-Lama (principalement du V^e), elle sera particulièrement en faveur chez les Gelukpas.

Alors que la quasi totalité des bronzes sino-tibétains, sont dorés, celui-ci est couvert d'une patine brune, par endroits rehaussée de pigments dorés. Il faut rapprocher cette technique de celle du Chandrakirti de l'ancienne collection Ukhomsky, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, et de deux portraits de Mahasiddha passée sur le marché Italien en 1979, qui sont patinés de la même manière, et ont également le visage, les pieds et les mains, peints avec une pâte dorée. Il faut certainement y voir une origine commune, et la caractéristique d'un même atelier.

Ce bronze de grande dimension, manifestement exécuté au Tibet Oriental, ou dans les régions lamaïques septentrionales, est un parfait exemple des transformations que devait subir l'art tibétain à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Les têtes coupées accrochées à la déesse, et à sa monture, sont d'un style caractéristique que l'on retrouve sur certaines pièces datant du règne de l'empereur Qianlong, et permettent sans équivoque de dater cette sculpture du XVIII^e siècle.

8) Lha-mo

brass with patina, golden and red pigments, inlaid stones H. 45 cm.
Eastern Tibet ? 18th century

This Lamaistic version of the Indian goddess Kali became one of the main divinity granting protection to Tibetan Buddhism, and replaced all the local female divinities.

She sits on the back of her mule, which is covered with a saddle rug made of the flayed skin of her own son. She brandishes a club (here missing) in her right hand, while holding in her left one a skull bowl full of blood. She holds in her fangs the body of her stepson, chewing on it. There is a string of freshly severed heads around her neck. A snake and a lion come out of each of her ears.

Her mule, with eyes on her hind quarters, carries the dices for karma divination, as well as a bag holding all the existing illnesses and a ball made of magical knots. The mount of the goddess helps her across the sea of blood.

The goddess Lha-mo can be found in the oldest Tibetan paintings (11th century). She is also part of the retinue of Mahakala and Yama.

As the protective divinity of Lhasa and of the Dalai Lama (mainly of the Fifth Dalai Lama), she was particularly propitiated by the Gelukpas.

We should insist on the special technique used for this sculpture: it is covered with a brownish patina, here and there enhanced with cold gold paste, unlike almost all the other bronzes, called Sino-Tibetan and very recently Tibeto-Chinese, which are gilt. Our sculpture is closer in style to the Chandrakirti of the former Ukhomski collection, now at the Hermitage Museum in Saint-Petersburg, and to a couple of Mahasiddhas portraits, which were seen on the Italian market in 1979. They are covered with the same patina but for their faces, their feet and their hands, which are painted with cold gold paste. These common characteristics imply the same origin and workshop.

This large bronze, cast in Eastern Tibet or in Northern China, is a typical example of the changes that Tibetan art underwent, starting in the second part of the seventeenth century on. The style of the string of severed heads around the goddess and her mule is characteristic of a number of works made during the reign of Emperor Qianlong. We can therefore date with certainty our Lha-mo in the eighteenth century.



9) Sarvabuddhadakini

Gouache sur toile 71 X 49 cm.

Art Sino-Tibétain XVIII^e s.

Cette divinité céleste associée au Samvara Tantra, se serait manifestée dans une vision, au grand maître indien Naropa (956-1040) d'où son nom tibétain : Na-ro mkha'-spyod-ma. Son nom sanskrit signifie "dakinide la quintessence de tous les Buddha".

Elle n'est pas décrite dans les textes étudiés par M. T. de Mallmann, bien que son iconographie soit déjà attestée dans l'Inde Pala. Les tibétains la représentent toujours de la même manière. Elle est rouge, le khatvanga sur l'épaule, buvant du sang d'une coupe crânienne brandie dans la main gauche, et tenant le couteau (kartrika) dans la droite. Elle foule aux pieds Bhairava, et Kalaratri.

Sur cette peinture, on peut voir à sa gauche Vajravarahi (la dakini ayant une tête de truie derrière son oreille droite), et à sa droite, Me-ti la dakini "volante". Toutes trois sont des émanations d'un même principe.

Dans le bas de la composition, on peut voir les citipati, (squelettes dansants), et trois aspects de Mahakala, un noir assis, un blanc sur des éléphants, et un dernier sous l'aspect du vieux brahmane.

Au centre de la zone supérieur de la composition, trône Vajradharma, encadré par, le soleil, la lune, et deux lamas, en dessous desquels il est possible de remarquer Guhyasamaja à gauche, et un aspect de Samvara à droite.

Bien qu'il ne soit identifié par aucune inscription, il est aisé de reconnaître dans le lama moustachu entouré des attributs de Manjusri, une représentation de l'Cang-skya rol-pa'i rdo-rje (1717-1786), le II^e Grand-Lama de Beijing (Pékin), élevé avec le futur empereur Qianlong, ce qui lui conféra un rang important à la cour de Chine. La peinture devrait donc avoir été exécutée de son vivant.

L'autre lama est davantage énigmatique. Comme son voisin, il tient le vase de liqueur d'immortalité, mais n'est pas flanqué des attributs de Manjusri. Il est similaire à un portrait de lama conservé au Musée Guimet, autrefois identifié comme l'Cang-skya rdo-rje, et que G. Béguin a récemment tenté d'associer au II^e Panchen-Lama (1663-1737). Si l'on considère les dates respectives de ce dernier, et celle du II^e Grand-lama de Beijing, celui-ci avait juste vingt ans lors du décès du Panchen-lama. Il n'est pas sûr que son iconographie à moustache ait déjà été fixée.

Si l'on admet qu'il peut s'agir du III^e Panchen-Lama, ce thangka devrait avoir été exécuté entre 1750 et 1780, ce qui correspondrait mieux à sa stylistique. Une extrapolation maximale serait de considérer cette peinture comme ayant fait partie d'une série exécutée en 1780, lors du voyage et du séjour du III^e Panchen-Lama à Beijing. Il devait d'ailleurs y décéder de la petite vérole.

Cette peinture est issue d'un atelier dont de nombreuses pièces sont connues, et dont les particularités les plus évidentes sont : le décor en petites croix au cœur des lotus sur lesquels reposent les divinités, et l'utilisation de certains pigments roses spécifiques. Des peintures plus tardives issues du même centre de production, permettent de bien remarquer la rapide dégénérescence des ateliers de peintures au XIX^e siècle, et par là même, la grande qualité de notre dakini, à laquelle le peintre a su donner un corps émacié, et un visage de type clairement mongoloïde qui n'a rien d'idéalisé.

9) Sarvabuddhadakini

gouache on cotton, 71 x 49 cm.

Tibeto-Chinese, 18th century

This celestial deity, associated with the Samvara Tantra, is said to have appeared in a vision to the great Indian Master Naropa (956-1040), hence her Tibetan name Na-ro mkha'-spyod-ma (Naropa's Dakini). Her sanskrit name means «Quintessence of all Buddhas Dakinis».

Her description is not found in the texts translated by M.T. de Mallmann, though her iconography is already settled in Pala India. The Tibetans always represent her in the same way: she is red, the khatvanga resting on her shoulder, drinking blood out of a skull bowl, held up in her left hand, and holding the chopper (kartrika) in the right hand, trampling on Bhairava and Kalaratri.

In the painting, on her left, one can see Vajravarahi (the Dakini with a sow head behind her right ear) and on her right Me-ti (the «flying» Dakini). All three are emanations of the same principle.

The lower part of the composition features dancing skeletons (the Citipatis) and three aspects of Mahakala, the black one seated (Kakanama Mahakala), the white one standing on elephants, and one in the shape of an old brahman (Brahmanarupadara).

In the top center of the painting, Vajradharma (an aspect of Amithaba) presides, with the moon and the sun, and Gelukpa Lamas on each side. Just under the Lamas, one can find an aspect of Samvara to the right and Guhyasamaja to the left.

Although no inscription identifies him, it is easy to recognize the moustached Lama with Manjusri's attributes, as being

l'Cang-skya rol-pa'i rdo-rje (1717-1786). He was the second Great Lama of Beijing, raised with the Emperor to be, Qianlong, thus bestowing him with an important rank at the Chinese court. The fact he was painted during his lifetime is evidenced by his specific location on the thangka.

The Lama on our right is more puzzling. Like the other Lama, he holds the pot filled with amritsia but does not hold Manjusri's attributes. He looks very much like the portrait of a Lama kept at the Musée Guimet, previously identified as the Second Great Lama of Beijing and that recently Gilles Béguin presumed to be the Second Panchen Lama (1663-1737) (Tibet, Art et Méditation, Cat. No.57).

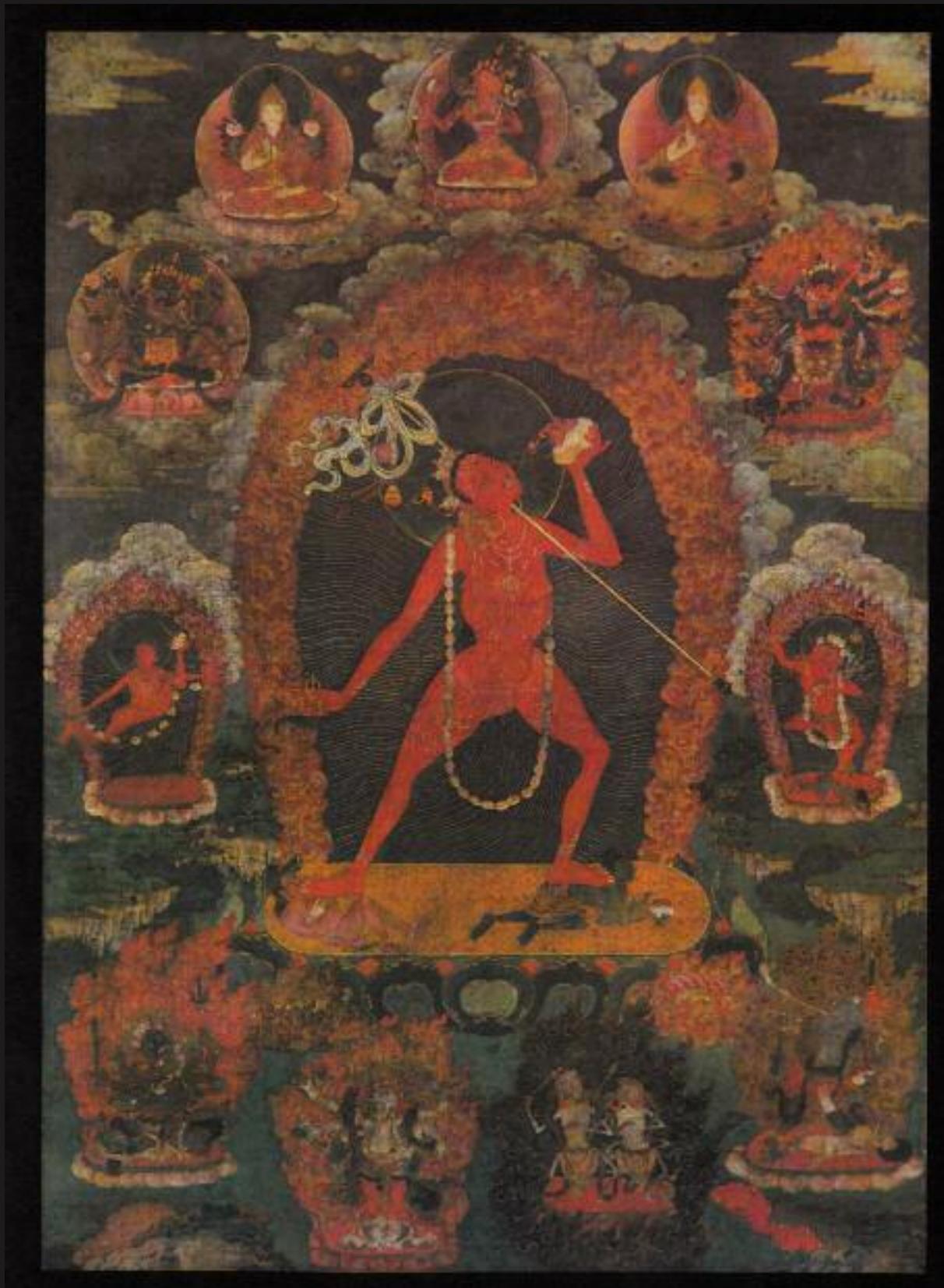
If we consider the dates of the Panchen Lama and those of the Lama of Beijing, the latter was just twenty when the former died. We are not sure that his iconography with a moustache was settled at that time.

Now, if we suppose that we are dealing with the Third Panchen Lama, we can date the painting between 1750 and 1780, which fits better with its general style.

Extrapolating further would permit to consider this thangka as a part of a set painted in 1780 during the journey to Beijing of the Third Panchen Lama, who was to die there of smallpox.

This thangka was produced in a workshop of which many other paintings are known. They are recognizable for: the small crosses pattern in the lotus heart on which the divinities stand and the use of very characteristic pink pigments.

Later versions of the same subject from the same workshop show the fast decline of these painting workshops in the nineteenth century and, in comparison, reveal the excellence of the rendering of our Dakini, with her emaciated body and a typical realistic Mongol face.



10) le Raksasa Nairrti.

laiton doré h : 12 cm.

Chine, fin du XVIII^e siècle.

Selon M. T. de Mallmann, les raksasa seraient une catégorie d'êtres fabuleux, monstrueux, et anthropophages, dont Nairrti passe pour être le souverain. C'est ce dernier qui devrait être représenté ici, puisque toujours selon le même auteur, cette divinité chevauche un cadavre qu'elle ramène à la vie. L'épée qu'il devrait brandir dans la main droite est ici disparue.

Les représentations de cette divinité conservées dans les collections sont rares. On en connaît principalement une au Musée Guimet (M. G. 18652), et une autre dans la collection Essen.

Bien qu'un peu plus tardive, cette sculpture évoque fortement l'ensemble de quarante-neuf bronzes de l'ancienne collection Ukhomsky, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, récemment exposé aux Etats-Unis.

Nous devons à G. Leonov l'identification de cet ensemble comme un mandala du Buddha de médecine Bhaisajyaguru, et il est intéressant de noter que la cinquantième pièce, manquante, devrait justement être un raksasa ranimant un cadavre. Toujours selon lui, de tels ensembles auraient été produits en Chine d'après des textes Gelukpa, sous la direction du Grand-Lama de Beijing.

Les caractères faciaux, et les éléments décoratifs de cette sculpture, sont à rapprocher d'autres pièces remontant à la fin du règne de l'empereur Qianlong, ou immédiatement postérieures.

10) Nairrti Rakshasa

Gilt Brass, H. 12 cm.

China late 18th century

According to Marie-Thérèse de Mallmann the Rakshasas could be a kind of fabulous and monstrous anthropophagous beings. Nairrti is considered to be their lord and is represented here riding a dead body which he brings back to life. The sword which was held in the right hand is now missing.

This deity is kept in a few collections only, such as the one at the Musée Guimet (M.G.18652) and another one in the Essen collection.

Though made at a slightly later date, this sculpture is related to the set of the forty-nine bronzes from the Ukhomsky collection at the Hermitage Museum, recently exhibited in the United States. Mr. G. Leonov identified this set as a mandala of Bhaisajyaguru, the Medicine Buddha. It is worth mentioning that the fiftieth missing piece should be a Rakshasa bringing back to life a dead body. According to him such sets were made in China following Gelukpa texts under the leadership of the Great Lama in Beijing.

The facial features and the decorative elements of this very rare sculpture are similar to others dating back to the late Qianlong period or very shortly afterwards.

U. von Schroeder, op cit n° 1 : fig 156. E.
Rhie & Thurman, Wisdom & Compassion New-York 1991,
pages 338-340.
Thiéry & Essen, Die Götter des Himalaya, Munich, 1989,
vol II n° 423



REDACTION DU CATALOGUE :
Jean-Luc ESTOURNEL
Diplômé de recherche de l'École du Louvre
Membre de la Fédération
Nationale d'Experts Professionnels
Spécialisés en Oeuvres d'Art.

CONCEPTION DU CATALOGUE :
M. C. DAFFOS

PHOTOGRAPHIES :

n° 1 : J. L. LOSI PARIS
n° a, b, 5, 6, 8, 10, H. DUBOIS
PARIS-BRUXELLES.
n° 4, 7, 9, S. VEIGNANT
PARIS

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 1992
L'IMPRIMERIE I.M.E.
20, rue Victor Hugo
59160 LOMME
Tél. 03 93 60 30