

LE SOURIRE DU BIENHEUREUX

A propos d'une image chinoise du Bouddha debout

Résumé de l'intervention de Catherine NOPPE, conservatrice des collections d'Extrême-Orient au Musée royal de Mariemont, lors de la Rencontre bouddhique du 15 octobre 2011.



(Photo Stéphane FETLER)

Cette petite sculpture (H. 23 cm) en calcaire gris-bleu soigneusement poli, a été acquise par le Musée en 2005 et porte le numéro d'inventaire Ac. 2005/1. Originnaire de la province du Shandong en Chine, elle date des années 534-535, c'est-à-dire de la transition entre la dynastie des Wei du Nord (386-534) et des Wei de l'Est (534-550). Elle est incomplète mais la cassure a heureusement épargné la face et le front, ce qui rend plus touchant encore le visage souriant du Bouddha, celui d'un être jeune, presque un adolescent. C'est sur cette iconographie particulière à la Chine du 6^e siècle que se focalise principalement la présente communication.

Lors de son acquisition par le Musée, l'œuvre a bénéficié d'un travail de conservation par Stéphane FETLER, publié dans les *Cahiers de Mariemont* 39 (2010). Pour télécharger le PDF de cet article, cliquez [ici](#).

Forme générale de l'œuvre

Telle que nous pouvons la restituer par comparaison avec des œuvres contemporaines, l'œuvre complète se présentait comme une sculpture en haut relief adossée à un fond plat se terminant en ogive vers le haut et reposant sur un socle rectangulaire taillé dans le même bloc, qui manque ici également. Appelées *xiang* 'image' en chinois, les œuvres de ce type restèrent fort prisées dans la sculpture bouddhique jusqu'au milieu du 6^e siècle environ.

La Triade

Le Bouddha, qui se dégage du fond en haut-relief, est représenté debout, entouré des silhouettes longilignes et sinueuses, finement gravées, de deux Bodhisattvas debout sur des corolles de lotus. Ils sont parés d'écharpes flottantes et de bijoux témoignant d'une nette influence de l'art indien gupta ; leur tête est cernée d'un nimbe ovale, tandis que le nimbe du Bouddha est une corolle de lotus dont les pétales sont sculptés en relief. Les Bodhisattvas tiennent en main qui un lotus, qui un petit éventail en plumes de paon. Ce groupe composé d'un Bouddha et de deux Bodhisattvas est traditionnellement appelé Triade.



(Dessin Stéphane FETLER)

En l'absence du moindre attribut ou d'une d'inscription permettant de l'identifier, il est aujourd'hui impossible de dire s'il s'agit ici du Bouddha Shakyamuni, le Bouddha historique, ou du Bouddha Maitreya, le Bouddha du futur. Ce dernier fut également très souvent représenté en Chine du Nord dans la première moitié du 6^e siècle, période de divisions politiques et de troubles sociaux favorable à l'émergence de cultes millénaristes. A vrai dire, c'est souvent l'inscription qui permet de trancher, car les gestes (*mûdra*) des mains sont généralement identiques pour ces deux Bouddhas : « absence de crainte » (*abhaya mûdra*) de la main droite et « don » (*varada mûdra*) de la main gauche. Malgré la cassure du bras droit, on peut penser que les gestes effectués par le Bouddha de Mariemont étaient bien ceux-là car la main gauche effectue clairement le geste du don.

La sculpture bouddhique au Shandong

Stylistiquement, l'image se rattache à l'école de sculpture bouddhique du Shandong, province du nord-est de la Chine traversée par le Fleuve Jaune qui se jette ensuite dans la mer. C'est au Shandong que Confucius vit le jour au 6^e siècle avant notre ère. Le Taishan, Montagne sacrée sur laquelle les empereurs allaient rendre hommage au Ciel, se dresse au beau milieu de la province

mais grâce à ses plaines doucement ondulées, le Shandong est aisément perméable aux influences des régions plus occidentales, où se trouvaient les capitales impériales, dont Luoyang (Henan), élevée au rang de capitale en 496.

Le bouddhisme du Mahâyâna s'est développé au Shandong à partir du 4^e siècle et les temples et monastères de la région de Qingzhou ont connu, entre 500 et 574, une courte période d'opulence, attirant des enseignants célèbres et donc aussi de nombreux pèlerins. Cette période prospère fut suivie par une brève persécution du Dharma sous les Zhou du Nord (557 - 581) et le bouddhisme connut ensuite dans cette province des fortunes diverses.

Des fosses contenant jusqu'à 400 statues de culte cassées et soigneusement enterrées en couches séparées par des nattes, accompagnées de modestes offrandes de monnaie, ont été récemment retrouvées sur le site du temple Longxing de Qingzhou ainsi que sur d'autres sites de temples de la région. D'une grande homogénéité stylistique, ces statues datent principalement du 6^e siècle et les plus récentes dateraient de la fin du 11^e siècle. Leur inhumation rituelle pourrait avoir eu lieu au début du 12^e siècle. Il est peu probable que ces statues, parfois cassées en de nombreux morceaux, portant parfois des traces de réparation, aient été profanées, car les visages sont en général intacts. Il s'agit peut-être de l'inhumation rituelle de statues de culte anciennes, cassées accidentellement - pendant un incendie, par exemple, car plusieurs statues portent des traces du feu - et qui ne correspondaient plus aux rituels bouddhiques de l'époque des Song (960 – 1279).

Retrouvée dans un état fragmentaire mais sans trace de vandalisme (le visage est, rappelons-le, intact), la Triade aujourd'hui conservée à Mariemont connut peut-être un sort semblable.

Les sources iconographiques : sanctuaires rupestres et petite sculpture en métal

La Triade de Mariemont date des années 534 – 535, c'est-à-dire de la transition entre Wei du Nord et Wei de l'Est. Les chefs Toba qui prirent le nom dynastique chinois de Wei en assurant leur pouvoir sur le nord de la Chine étaient originaires de tribus nomades turcophones. En même temps que des coutumes et des patronymes chinois, ils choisirent, à des fins politiques, de se convertir au bouddhisme et de promouvoir le Dharma. Leurs souverains n'hésitèrent pas à s'identifier eux-mêmes au Bouddha, tout comme les souverains des pays indianisés s'identifiaient au grand dieu hindou Shiva.

Un grand mouvement de dévotion et de production artistique – dans lequel se mêlaient le culte du souverain et celui du Bouddha - anima le pays sous le règne des Wei. Il culmina dans les sanctuaires rupestres de Yungang au Shanxi, puis de Longmen au Henan, lorsque la capitale fut déplacée de Datong à Luoyang. A Longmen comme à Datong, plusieurs grottes furent creusées et richement décorées sur ordre impérial ; d'autres le furent à l'instigation de grands personnages de l'état ou de *sangha* locales.

L'iconographie des grottes de Longmen – lieu de passage de bien des pèlerins et des artistes - a servi de modèle à de nombreuses œuvres contemporaines, grandes ou petites, en pierre ou en métal. Creusée et décorée vers 520, la grotte Lianhua (« Fleur de Lotus »), ainsi nommée en raison du magnifique lotus sculpté ornant son plafond, a pour image de culte principale, élevée contre la paroi du fond, un Bouddha debout faisant les gestes de l'absence de crainte et du don. Son corps est cerné d'une mandorle flammée, son nimbe est composé de pétales de lotus.



(D'après *Longmen shiku*, Beijing, 1981, pl. 67)

Debout, se détachant nettement du fond plat, le Bouddha de Mariemont présente de nombreux points de similitude avec celui de la grotte Lianhua : frontalité, mandorle flammée, nimbe en pétales de lotus, *mūdra*, ainsi qu'un ample manteau couvrant les deux épaules et retombant à l'avant en plis souples en forme de 'U'.

Cependant, si les sculpteurs de Longmen, moines-artistes itinérants, ont sans aucun doute joué un rôle dans la formation de ceux des autres provinces de l'empire, les modèles auxquels se réfèrent les sculpteurs provinciaux sont aussi des images en bronze doré, de petites dimensions et donc aisément transportables. Ces statuette destinées à des chapelles privées formaient parfois de véritables autels portatifs, composés d'un Bouddha entouré de Bodhisattvas. Une mandorle flammée, complétée d'un nimbe en pétales de lotus en relief et datant de 529 et illustrée dans l'article de FETLER (page 30, fig.4), offre une grande similitude avec celle du Bouddha de Mariemont et en confirme la possible datation.

***Laksana* et langage corporel**

Le Bouddha de Mariemont est revêtu d'un ample manteau couvrant les deux épaules, porté par-dessus le vêtement monastique proprement dit. Contrairement aux tissus fins, laissant apparaître les formes du corps, dont sont revêtus les Bouddhas dans l'art gupta, ce costume-ci les masque complètement. Cependant, le léger remous qui anime les plis dans le bas donne l'impression d'un mouvement de marche juste arrêté.

La position debout, courante dans la statuaire de l'époque, invite à la rencontre, alors que la position assise en posture de méditation (*padmāsana*), que l'on rencontre dans d'autres statues du 6^e siècle (notamment le Bouddha de la grotte Huangfu, datée de 527, à Longmen) crée une invisible frontière entre l'image du Bouddha et celui qui la contemple.

Les textes nous expliquent que le Bouddha possédait les 32 marques (*lakṣana*) et 80 signes caractérisant un être d'exception. La haute taille, la parfaite symétrie des parties du corps, la rondeur des épaules, la plénitude du visage en font partie, de même que l'éclat doré de la peau, autrefois rendu par l'application de fines feuilles d'or sur le calcaire poli, dont il reste encore quelques traces – les cheveux étant bleu foncé.

Si les textes insistent sur la radiance, la majesté, la bienveillance exprimée au travers de perfections corporelles décrites avec complaisance, ni la jeunesse, ni le sourire ne sont explicitement mentionnés. L'un comme l'autre semblent bien être une interprétation des sculpteurs chinois des 5^e et 6^e siècles.

Les *mūdra*, gestes symboliques des mains, sont un puissant langage de communication. En Inde, ils furent utilisés par les prêtres dès l'époque védique, à l'occasion des rituels. Véhiculant un pouvoir créateur, une force efficace, le geste symbolique dirige l'intention de celui qui l'effectue. Accompagné de l'émission d'un son particulier, le *mūdra* permet d'entrer en contact direct avec l'univers et d'agir sur son fonctionnement. La main droite en *abhaya mūdra* symbolise l'absence de crainte, l'apaisement, la protection, la bienveillance – c'est le geste que fit le Bouddha Shakyamuni face à l'éléphant furieux Nilgiri envoyé par son cousin Devadatta pour le tuer, geste qui stoppa net l'élan meurtrier du pachyderme. La main gauche en *varada mūdra* exprime l'accueil, le don, la générosité, l'accomplissement du vœu de se consacrer au salut de tous les êtres.

Les yeux mi-clos du Bouddha évoquent la méditation. Quant au sourire, il est hérité des pratiques yogiques de l'Inde où naquit le Bouddha historique, tout comme il fait partie du travail corporel prôné à la fois par les bouddhistes et, en Chine, par les taoïstes. En effet, pour le méditant, l'étirement des coins de la bouche permet de diviser la salive en trois filets (centre, gauche et droite de la bouche) qui seront avalés successivement afin de nourrir la circulation interne de l'énergie. Ensuite, cet étirement détend le visage et apaise le mental, qui passe instantanément en « mode bienveillance ». Difficile, si pas impossible, de vociférer ou de prendre une attitude menaçante lorsqu'on sourit...



(Photo Stéphane FETLER)

Ce sourire juvénile est l'apanage de l'art bouddhique des premières dynasties chinoises, notamment celle des Wei. Il illumine toute la sculpture, du Shandong au Gansu jusqu'à la fin du 6^e siècle mais il disparaîtra ensuite du visage du Bouddha pour ne laisser place, la plupart du temps, qu'à une imperturbable majesté.

Une vision céleste

Le Bouddha se présente donc ici au dévot chinois comme un être jeune, à la bienveillance souriante, doté de pouvoirs extraordinaires qui apaisent, protègent et guident vers le salut. Le vêtement monastique, dont les couleurs ont pu être restituées lors de la conservation de l'œuvre, était rouge, noir et or. Il s'y ajoutait du vert dans le nimbe et la mandorle. Rien d'austère dans ce choix de couleurs, qui n'évoquent pas la pauvreté monastique mais bien plutôt la souveraineté du Bouddha - bien qu'il ait atteint le Nirvâna, « extinction totale » - et donc aussi la prééminence du Dharma.

Si l'on se souvient que ces statues à la vive polychromie et aux chairs dorées, n'étaient vues que dans la pénombre des sanctuaires et des chapelles privées, à la lueur des lampes à huile, on peut imaginer l'effet produit sur les moines et les membres des *sangha*. La chapelle, lieu de célébration, lieu de méditation, peut-être aussi, lieu d'extase ?

De cette apparition céleste d'un être supra-mondain, nous retrouvons un écho - toutes différences assumées - dans les Transfigurations ou les Ascensions de l'art byzantin, mosaïques dont les tessères aux couleurs vives se détachent sur un fond doré.



Transfiguration dans l'église de Daphni (Grèce) – fin 11^e siècle
(Photo Céline TALON)