

## LE PORTRAIT CARICATURAL DU MOINE BOUDDHISTE JI GONG, REPRÉSENTATIF DE L'HISTOIRE DE L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE EN CHINE

Yue YUE

Le monastère bouddhique Lingying 灵隐, dans la ville de Huangzhou, est l'un des plus anciens sanctuaires de Chine. Juste à côté du temple principal de Bouddha est implanté un temple particulier, assidûment fréquenté depuis huit cents ans par des millions de pèlerins chinois. Ji Gong 济公 (Li Xiuyuan 1138 ?-1209) (fig. 1) y occupe une place majeure. Il est une célébrité de la religion Dejiao 德教, à l'origine d'une nouvelle branche du bouddhisme, qui est apparue au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la région de Chaoshande, une province de Guangdong, puis qui s'est propagée jusqu'en Asie du Sud et du Sud-Est à Singapour, en Malaisie et en Thaïlande.



Fig. 1

Le portrait humoristique de Ji Gong se trouve au milieu du temple ; ses reproductions comme les statues qui caricaturent le personnage se vendent partout et sont vivement recherchées par le peuple. Toujours vêtu de haillons, il sourit, mais son visage est déformé par un rictus ironique ; d'une main, il tient, entre son cou et le col de son vêtement, un éventail abîmé, et de l'autre, une gourde d'alcool. De génération en génération, les artistes anonymes lui donnent une allure de mendiant fou, surtout à partir de 1984, date à laquelle le portrait de ce moine devient de plus en plus caricatural (fig. 2).



Fig. 2 (cf. également planche couleur XX)

La parution du portrait caricatural de Ji Gong révèle deux tendances :

- Face à l'actualité sociale, le sens du sacré cède la place à une vision satirique qui désacralise le personnage religieux et l'envisage comme une personne ordinaire.

- La caricature chinoise se démarque de celle de la tradition européenne<sup>1</sup>. On ne trouve pas ni grotesque ni exagération dans le portrait physique du moine Ji Gong<sup>2</sup>. Néanmoins son visage maigre et ridé donne une expression satirique au personnage, ce qui en Chine revêt un caractère iconoclaste.

<sup>1</sup> La première caricature concerne *La naissance d'Hélène issue d'un œuf*, détail du cratère apulien provenant de Bari, IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, Bari, musée archéologique. Voir le livre de Laurent Baridon et Martial Guédron : *L'art et l'histoire de la Caricature*, Paris, éditions Citadelle and Mazenod, 2006, p. 11.

<sup>2</sup> En Europe la caricature s'en prend au corps et au visage en exagérant une singularité ou un défaut du personnage à des fins comiques ou satiriques. Si ce corps est celui d'un individu, il peut également accéder à une dimension symbolique et représenter une entité abstraite ou collective, *L'art et l'histoire de la Caricature*, *op. cit.*, p. 1.

## Du sacré au quotidien : sinisation des images bouddhiques

L'évolution de la représentation iconographique de Ji Gong illustre bien la conception de la religion en Chine. Lorsque se manifestent, dès le premier siècle après Jésus-Christ, les premiers signes d'une présence bouddhique en territoire chinois, commence un long processus d'assimilation du bouddhisme indien par la culture chinoise. Ce processus durera plusieurs siècles et aura des répercussions profondes<sup>3</sup>. Entre le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle, le bouddhisme se développe partout en Chine, le nombre de temples double quasiment et celui des moines fait plus que tripler. La sculpture des statues du Bouddha dans les vallées de Datong et de Luoyang et dans celle de Dunhuang dure plusieurs siècles. Elles sont réalisées par des générations d'artisans venant de diverses régions de Chine. Durant des siècles, on a creusé un peu partout des grottes bouddhiques ; les plus connues actuellement en bon état de conservation, se situent dans 120 lieux différents<sup>4</sup>. Au début des travaux, les dirigeants avaient besoin de la nouvelle religion pour dominer la société, et ils faisaient croire au peuple que le bouddhisme pouvait ramener la paix sociale. Les visages des statues sont dans un style, dit « chinois », totalement différent de celui, plus rigide, d'origine grecque, introduit via l'Inde en Asie du Kizil. On peut prendre pour exemple les rouleaux de Gu Kaizhi<sup>5</sup> qui datent de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, comme celui intitulé *Remontrances*. Ils présentent des épisodes variés, avec des personnages aux formes étirées, embellis de draperies flottantes. D'une part, ils prouvent la présence, dès le début, d'artistes chinois et, d'autre part, ils témoignent de l'adoption d'une iconographie bouddhique mise à la mode chinoise<sup>6</sup>. Au fil du temps, les visages des statues de Bouddha sont de plus en plus sinisés, et le bouddhisme chinois connaît son épanouissement culturel dans la Chine des Tang qui usent de la religion dans un but fortement politique<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, 1997, Editions du Seuil, p. 356 et 359.

<sup>4</sup> Zhang Guangfu 张光福, *Histoire des Arts chinois* 中国美术史, Zhonghuashuju, Xiangguang fenju, Beijing, 1982, p. 145.

<sup>5</sup> Le peintre du personnage, Gu Kaizhi 顾恺之 (344-405).

<sup>6</sup> Mary Treger, *L'art chinois*, p. 74.

<sup>7</sup> Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 360.

Les spécialistes chinois déterminent trois grandes périodes dans l'évolution de l'iconographie bouddhique et de l'intégration du bouddhisme en Chine<sup>8</sup> :

La première étape de sinisation fut de donner au Bouddha les traits des empereurs chinois. Entre les Hans de l'Est et la Dynastie de Sui (581-618), la guerre pour le pouvoir est continue. Le bouddhisme satisfait aux exigences de la classe dirigeante. L'expression du Bouddha présenté dans des grottes est solennelle et lointaine, froide et impersonnelle<sup>9</sup>. Les peintures murales présentent des histoires sur la souffrance en rapport avec le quotidien des souverains. Avant le VII<sup>e</sup> siècle, sur les peintures murales, les dirigeants se mettaient humblement à genoux devant la statue du Bouddha. Ensuite, le Bouddha est identifié à la majesté impériale ; par exemple l'impératrice Wu Zetian (624-705) fait sculpter sa propre effigie en Bouddha bienveillant afin de consolider son règne<sup>10</sup>. Par ailleurs, le prince des Tang Wei Wentai donne à une statue bouddhique le visage de sa propre mère qu'il admire<sup>11</sup>. De même, la princesse Nan Pin fait ériger une statue à son mari<sup>12</sup>, de la même taille que celle de Bouddha ; c'est sa façon de le remercier de s'être dévoué à sa mère, l'impératrice. Ainsi les images bouddhiques de conception chinoise qui font des empereurs les représentants du Bouddha sur la terre, achèvent la première phase de sinisation du bouddhisme<sup>13</sup>.

La deuxième phase correspond à une transition vers une sinisation approfondie qui s'enracine. La divinité redescend sur terre. L'humanisation de la statuaire dans le modelé du corps se fait en réaction contre le gigantisme de la période précédente. Après quatre cent ans de guerre et de conflits politiques, dès la dynastie des Tang<sup>14</sup>, la Chine écrit une nouvelle page intéressante de son histoire. Pour protéger leurs intérêts, les dirigeants appliquent une politique de partage de la terre avec la classe moyenne. Cette politique améliore la vie quotidienne du peuple qui paie moins d'impôts. La législation

---

<sup>8</sup> Wang Zhaohan 王肇翰, *L'art de sculpture à Dazhu* 大足石刻艺术, Chongqing chubanshe, Chongqing, 1988, p. 27.

<sup>9</sup> Li Zehou 李泽厚, *La voie esthétique chinoise* 美的历程, Beijing Wenwu chubanshe, 1989, p. 114.

<sup>10</sup> Voir le livre de Marie-Thérèse Bobot, *L'art chinois*, Ecole du Louvre, édition Desclée de Brouwer, Paris, 1996, p. 82.

<sup>11</sup> En 641.

<sup>12</sup> En 637.

<sup>13</sup> Li Wensheng 李文生, *Les grottes de Longme avec l'histoire et la culture de Luoyang* 龙门石窟与洛阳历史文化, Shanghai, renmin meishu chubanshe, 1993, p. 298.

<sup>14</sup> La dynastie des Tang s'étend de 617 à 907.

de l'Etat est aussi modifiée ; la société enfin progresse. Le système mandarin prône une méritocratie qui permet aux gens d'origine modeste mais talentueux de devenir ministres ou d'acquérir des responsabilités dans des domaines importants. De nouveaux fonctionnaires participent à la politique, ce qui amoindrit le pouvoir féodal. Les croyances et les pratiques culturelles bénéficient de la tolérance du régime.

Dans ce contexte, le Bouddhisme n'est plus comme autrefois la seule religion dominante. L'art fait perdre au Bouddha sa physionomie indienne. Son visage s'allonge et s'affine, ses yeux se brident à la chinoise<sup>15</sup>. Les artistes ajoutent dans l'environnement du Bouddha des personnages de la société chinoise. Sur les peintures murales de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, la taille des portraits de Bouddha est réduite, et il perd sa place centrale ; parfois des humains sont représentés plus grands que Bouddha<sup>16</sup>.

Sous le pinceau du fondateur du portrait religieux Wu Daozi 吴道子 (685-758), qui a consacré toute sa vie à la peinture murale bouddhique, Bouddha et les autres divinités ne sont plus des images froides sans expression ; ils regardent en souriant les humains. Selon le critique d'art Zhang Yeyuan 张彦远, Wu Daozi donne aux moustaches de ses personnages religieux une énergie vitale intense, « comme les nuages volant, les poils bougent en sortant de la peau »<sup>17</sup>. Wu Daozi invente le trait « de la fleur de lys 兰叶描 »<sup>18</sup>, qui appuie sur les traits de manière à faire apparaître la personnalité du personnage peint avec un certain sens humoristique et caricatural. Wu Daozi expose des scènes de vie quotidienne ; des gens de divers milieux sociaux investissent la peinture religieuse et côtoient les divinités sacrées. L'artiste ne crée pas en tant que pratiquant bouddhiste, mais exprime librement la dimension humaine du Bouddha et des dirigeants suprêmes ; aussi n'est-il pas étonnant de voir des personnages religieux ou le Bouddha dans ses représentations de l'enfer.

---

<sup>15</sup> Xu Engcun 徐恩存, *Les grottes chinoises* 中国石窟, Hangzhou renmin chubanshe, 1986, p. 19.

<sup>16</sup> Li Zehou, *La voie esthétique chinoise*, op. cit. p. 119.

<sup>17</sup> Luo Zhewen 罗哲文, *Les peintures murales et les signatures des dynasties des Tangs et des cinq dynasties dans le temple de la Montagne Wutaishande Shanxi* 山西五台山佛光大殿发现唐, 五代的题记 和壁画, *Wenwu* 文物, Beijing, 4/1965, p. 22.

<sup>18</sup> Selon le spécialiste des arts chinois de la Dynastie des Yuan, Tang Gou, le trait inventé de Wu Dao Zi transforme la ligne fine en trait foncé qui rend compte des mouvements rythmés du pinceau selon l'expressivité des portraits. Voir *l'Histoire des Arts chinois*, op. cit. p. 225.

Les générations suivantes continuent à vivifier le style de Wu Daozi<sup>19</sup>. Comme ses successeurs directs dans le domaine de la peinture religieuse, les artistes qui dessinent des caricatures de moines poursuivent la technique de son tracé chargé d'expressivité ; ils en forcent le trait pour caricaturer des religieux d'une grande spiritualité en leur conférant une dimension surnaturelle.

Nous entrons alors dans la troisième phase de la sinisation des images bouddhiques.

Les portraits religieux de Wu Daozi et la ferveur religieuse de Longmen, qui s'exprime dans les ex-voto gravés par des laïcs, des moines ou des associations religieuses, attestent de la popularité du bouddhisme.

Au fil du temps, l'iconographie traduit l'acclimatation du bouddhisme à la culture chinoise à travers le thème de Vimalakîrti, une divinité bouddhique conversant avec Manjusri, une autre divinité bouddhique. Selon Anne Cheng dans *l'Histoire de la pensée chinoise*, le « Bodhisattva de la Sagesse suprême, tout à la fois incarnation du saint laïc et modèle de piété filiale, apparaît comme une figure centrale du Mahayâna qui cherche précisément à étendre la bouddhité hors des limites trop restrictives du rigorisme monastique, tout étant présenté comme un idéal confucéen susceptible de parler directement à la mentalité chinoise »<sup>20</sup>. Les caricaturistes contemporains chinois continuent à exploiter le style de trait de Wu Daozi dans une nouvelle dimension ; c'est pour cette raison qu'on ne voit que des portraits de Ji Gong faits au pinceau (fig. 3 et fig. 4)<sup>21</sup>.



Fig. 3

<sup>19</sup> Zhang Guangfu, *Histoire d'Arts chinois*, op. cit., p. 227.

<sup>20</sup> Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 383.

<sup>21</sup> Les portrait 3 et 4, voir l'album de Hang Ze 黄泽 et Zhou Shurong 周书荣, *L'âme bouddhiste dans les corps taoïste* 佛祖道影, Fuzhou, Fujian meishu chubanshe, 2000, p. 95 et 154.



Fig. 4

Dans la société chinoise actuelle, le peuple n'hésite pas à réinventer des figures de divinités bouddhiques selon ses besoins. Depuis l'ouverture de l'économie à la fin du siècle dernier, la mentalité chinoise a été perturbée par l'envie de posséder de l'argent. Le gouvernement chinois encourage l'enrichissement personnel, mais la moralité ne résiste pas à l'appât du gain ; conséquence : les riches ne sont qu'une petite minorité et les pauvres deviennent de plus en plus pauvres ; la corruption règne, la société perd son équilibre. Le matérialisme remplace l'idéal communiste ; le peuple chinois n'a plus ses repères. Dès lors la religion apparaît comme un refuge spirituel pour des millions de Chinois vivant dans la pauvreté. Les paroles du Bouddha et les actes des moines de haut niveau spirituel offrent un nouveau modèle de vie en accord avec la morale. La représentation de ces personnages séculaires devient le recours fantasmé qui permet d'échapper à une condition de vie pleine de frustrations.

Les Chinois imaginent que le ventre du Bouddha joyeux représente la richesse, et le toucher favorise la chance de devenir riche. Plus les rêves de richesse s'intensifient, plus le ventre du Bouddha joyeux s'arrondit et grossit ; ses oreilles deviennent de plus en plus grandes et longues. De même les bras de la déesse Avalokitésvara sont de plus en plus nombreux. Malgré la croyance en Bouddha, les Chinois aiment que les moines bouddhistes possèdent l'énergie surnaturelle du taoïsme et le pratiquent. Les moines taoïstes

proposent une façon de vivre détachée des biens matériels privilégiant le lien avec la nature, lieu authentique d'un ressourcement bénéfique. La caricature s'efforce désormais de traduire l'alliance du bouddhisme et du taoïsme qui associe l'espérance d'une vie meilleure à la satisfaction d'un besoin de spiritualité : les images matérialisent cet équilibre que l'ordre social n'apporte pas au peuple.

Parmi les figures religieuses connues, il en est une singulière qui va servir de bouclier psychologique au peuple chinois soumis à une politique condamnable. C'est celle du moine Ji Gong, pourfendeur de l'injustice, défenseur des pauvres, qui ose se moquer des riches et du pouvoir. Ji Gong focalise la conception que le peuple chinois se fait de la religion.

### **La dimension populaire de Ji Gong**

Ji Gong est né dans une famille noble. Son grand-père paternel était le gendre de l'empereur. Il n'est qu'un adolescent lorsque ses parents meurent brusquement. Le jeune homme est adopté par le chef d'un temple bouddhiste. Il est intelligent, mais rétif à la discipline monastique. Ne supportant pas son comportement, les autres moines décident de le chasser. Son maître s'y oppose : un temple est assez grand pour qu'un moine atypique, quelque peu extravagant, y trouve sa place.

Lorsqu'il quitte sa famille pour mener sa vie de moine, Ji Gong conserve l'habit luxueux de sa classe sociale d'origine. Ce n'est que bien plus tard qu'il est représenté avec ses oripeaux usés et son éventail troué, à l'image du peuple désargenté. La légende populaire explique cette transformation vestimentaire. Un jour, Ji Gong se promenait dans la rue quand il fut témoin de la scène suivante : une pauvre femme âgée trébuche soudain et s'affale sur un étal de fruits et de légumes. Le marchand se met en colère et exige de la maladroite qu'elle lui rembourse les dommages occasionnés par sa chute. La pauvre en est bien incapable. Alors Ji Gong relève la vieille femme et donne sa veste en soie en dédommagement au marchand irascible. Sa protégée peut ainsi poursuivre son chemin. Quelques jours plus tard, elle retrouve Ji Gong afin de lui offrir une paire de chaussures usées ainsi qu'un éventail déchiré. Alors que Ji Gong s'apprête à les emballer, la vieille femme lui dit : « ces deux cadeaux ne sont pas prévus pour être conservés, mais pour être portés quotidiennement ». Sur l'une des chaussures, il est inscrit : « parcourir



dix mille km » ; sur l'autre : « traverser le monde », et sur l'éventail : « ordonner les quatre saisons, diriger le vent et la pluie ».

La légende raconte que sous les traits de la vieille femme se cachait en fait Avalokitésvara 菩薩观音, la déesse bouddhique qui transmet à certains le pouvoir d'aider autrui.

Désormais, l'éventail cassé et les chaussures usées deviennent les attributs symboliques de l'identité sociale de Ji Gong : celle d'un moine vêtu comme un pauvre qui erre sur les chemins afin d'aider les humbles. Malgré sa nouvelle apparence, il conserve le petit chapeau du moine bouddhiste. Renonçant aux biens matériels, il vit du strict minimum, et demeure généreux et courageux. Ji Gong meurt dans son monastère en 1209, considéré désormais comme un Bouddha vivant, aimé par le peuple.

De nombreux mythes biographiques lui sont consacrés, et la littérature populaire chinoise traditionnelle s'est aussi intéressée au personnage. Pendant huit cents ans, ses pérégrinations et ses aventures continuent à être transmises oralement. De nombreuses pièces appartenant au répertoire comique du théâtre chinois sont consacrées à la personnalité de Ji Gong<sup>22</sup>. A partir des légendes, le théâtre populaire réinvente une nouvelle figure de Ji Gong, dont l'aspect humoristique incarné par un acteur trouve sur scène tout son relief. Dès lors, dans l'esprit des Chinois, Ji Gong n'est plus un personnage du passé, mais une personnalité vivante, qui rit et parle, qui agit pour venir en aide aux personnes les plus démunies. Tout le monde peut décrire Ji Gong, ce religieux si populaire : la figure de Ji Gong n'est pas comme la statue de Bouddha, froide et lointaine : le moine est proche du peuple, qui aime sa drôlerie, sa malice et son courage, et le considère comme un maître spirituel à part entière.

Si en Chine, à partir de cette époque et jusqu'au début des années quatre-vingt, la pratique religieuse a été totalement interdite – surtout pendant la révolution culturelle –, l'image de Ji Gong n'en est pas moins restée très populaire.

En 1956, sous le joug de la propagande communiste hostile à la religion, le studio de cinéma de Shanghai produisit un dessin animé, d'un didactisme

---

<sup>22</sup> En 1877, la pièce *La légende de Ji Gong* 济公传 est jouée dans le salon du thé à Hangzhou. Trois ans plus tard, deux pièces sont encore représentées à Beijing. En 1935, à Shanghai, le célèbre acteur You Fangjin 筱芳锦 donne une interprétation du personnage Ji Gong pleine de vitalité et de drôlerie. Le personnage de Ji Gong occupe une place importante dans les répertoires de l'opéra de Pékin, de l'opéra de Hebei, et du théâtre de l'ombre à Taïwan.

tendancieux et efficace, intitulé : *Ji Gong dou xishuai* (Ji Gong joue la cigale « 济公斗蟋蟀 »). Le graphisme utilisé pour ce protagoniste hors du commun sert une virulente critique de la religion et de la classe sociale supérieure. Le scénario insiste sur le côté ridicule de Ji Gong afin que chaque enfant comprenne combien la religion est, selon la célèbre formule maoïste, « l'opium du peuple ». Néanmoins le personnage, tout pauvre qu'il soit, ne manque pas de panache puisque son rôle est d'humilier les riches propriétaires et le responsable religieux du monastère qui l'abrite. Le comique repose sur l'opposition entre le faire et le paraître de Ji Gong. En effet, son corps délabré contraste avec sa témérité et son sens de la provocation, qui pointent les ridicules des autorités religieuses et des possédants.

En 1958, en visitant l'ancienne demeure familiale de Ji Gong, le premier ministre chinois de l'époque Zhou Enlai écrit sur le livre d'or : « Le peuple adore Ji Gong. En effet, il s'intéresse aux autres, il aide les gens pour que justice leur soit rendue ; c'est pour cela que beaucoup de belles légendes lui sont consacrées »<sup>23</sup>.

En 1984, une série de téléfilms sur Ji Gong, adaptation en 24 épisodes du livre de la dynastie de Qing<sup>24</sup>, est diffusée dans le pays tout entier. Du jour au lendemain, le moine bouddhiste du XII<sup>e</sup> siècle devient une star vivante nationale, dans son habit déchiré, avec un visage dont on a accentué la saleté et la maigreur. L'acteur You Bencang qui joue le rôle exagère à l'envi les gestes et mimiques grotesques du personnage.

Depuis la sortie nationale de cette série télévisée, les ventes du portrait humoristique et caricatural de Ji Gong ont augmenté. Les Chinois, toutes générations confondues, adultes et enfants<sup>25</sup>, aiment le moine Ji Gong et le considèrent comme faisant partie de leur patrimoine culturel, et tout à fait adapté au monde actuel.

Mais si on compare le portrait ancien à la représentation contemporaine de Ji Gong, on remarque qu'il possède un objet supplémentaire : une gourde

<sup>23</sup> C'est ma traduction. Voir le texte original dans le journal : 人民很喜欢济公, 他很关心人为不共平的事打抱不平, 在民间流传着许多关于济公的美丽传说. Hangzhou, *quotidien de Zhejiang* 浙江日报 28/04/1957.

<sup>24</sup> Depuis le décès de Ji Gong, beaucoup d'ouvrages sont consacrés à sa légende, mais il n'est resté pour la plupart que le nom. Guo Xiaoting de la dynastie des Qing a rassemblé les légendes de Ji Gong et publié une *Chronologie complète de Ji Gong* 济公全传, voir la version éditée par Yanshan chubanshe, Beijing, 2006.

<sup>25</sup> Sous la direction de Liu Wei, *Les légendes de Ji Gong*, Changchun, Jilin sheying chubanshe, 2001 est une compilation de légendes sur Ji Gong, illustrées par des caricatures du personnage, à destination du jeune public.

de vin que, selon les légendes, le moine aimait immodérément. Complètement désinhibé par l'ivresse, il se moque plus volontiers des mauvais dirigeants selon le peuple et réalise encore plus de miracles (fig.5).



Fig. 5 (cf. également planche couleur XX)

L'histoire de Ji Gong ravive la mémoire collective face à l'actualité. Sa personnalité présente un double aspect intéressant : d'un côté ce fils descendant d'une famille impériale se détache complètement du monde matériel ; de l'autre côté, il a le courage de se moquer des dirigeants qui utilisent le pouvoir pour s'enrichir personnellement. Le grand lettré chinois du XX<sup>e</sup> siècle Lin Yutang<sup>26</sup> compare Ji Gong à un « Zorro » chinois. Zorro utilise son masque, son cheval noir et son épée pour défendre la justice et l'intérêt des gens pauvres. Ji Gong a son éventail cassé et sa cape déchirée, ses chaussures usées et sa gourde de vin, ce dernier attribut disparaissant dans la bande illustrée destinée aux enfants, objectif éducatif oblige. Dans le nouveau contexte social et politique chinois, la seule personne qui peut critiquer, ridiculiser les dirigeants et se moquer de la capitale, centre des pouvoirs, est Ji Gong. Il a l'excuse de la folie ou de l'ivresse, mais les paroles ou les actes qu'elles libèrent ne sont pas moins dépourvus de vérité et du souci d'équité. La figure caricaturale de Ji Gong sert ainsi à exprimer le sentiment profond du peuple chinois à l'égard du pouvoir et de la société chinoise moderne (fig.6).

<sup>26</sup> Lin Yutang (1895-1976), écrivain de renom et traducteur. Docteur en littérature et philosophie.



Fig. 6 (cf. également planche couleur XX)

Bien qu'il ait l'esprit un peu dérangé ou qu'il éprouve un vif penchant pour l'ivrognerie, Ji Gong est avant tout un moine. L'évolution de son portrait renvoie à la tradition bouddhiste, mais fait également référence au taoïsme. D'ailleurs la persistance des marques du taoïsme est une caractéristique fondamentale de la sinisation du bouddhisme.

La religion n'est pas un tabou pour les caricaturistes chinois, alors que la caricature occidentale s'en prend plutôt aux personnalités politiques et ne touche guère aux chefs spirituels. L'iconographie classique des religieux bouddhistes les montre en communion avec la nature, car ils ont atteint un degré supérieur de détachement par rapport aux biens matériels de ce monde. Or il est une caricature de Ji Gong, réalisée dans les années quatre-vingt, qui saisit toute l'ambiguïté du personnage.

Converti au bouddhisme à l'âge de 18 ans, Ji Gong devient un religieux d'un niveau intellectuel très élevé. Ses poèmes sont très recherchés. Fidèle émule de Bouddha, il éprouve de la compassion pour les pauvres gens. Curieusement, le portrait le présente dévorant un poisson, véritable excès de gourmandise. Ce n'est pas le péché de gourmandise qui est répréhensible, mais le fait de manger un poisson vivant, acte qui ne s'accorde pas du tout avec la parole de Bouddha, qui veut que l'homme se sacrifie pour sauver la vie des animaux et non l'inverse. Les moines bouddhistes chinois sont végétariens par compassion envers le règne animal. Certes, Ji Gong a le mérite de

vivre comme quelqu'un d'ordinaire, mais il n'en est pas moins une autorité religieuse respectée. La caricature (fig. 7) qui présente Ji Gong en état d'ivresse ne le rabaisse pas, car l'ivresse lui permet d'entrer en contact avec l'esprit suprême et de recevoir ainsi l'énergie cosmologique.



Fig. 7

Dans les légendes dont il est le héros, Ji Gong affirme que malgré le vin et les viandes qui traversent son ventre – boire du vin et manger du poisson sont pour lui un besoin impérieux à satisfaire – le Bouddha habite toujours son cœur. L'artiste ne traduit pas seulement la bonhomie du personnage en se montrant plein d'indulgence pour cet épicurisme si peu conforme à l'orthodoxie bouddhique, mais restitue la légende qui dit que dès que Ji Gong commence à manger ou à boire, il s'apprête à faire un miracle pour venir en aide à quelqu'un. Les Chinois considèrent la gourmandise de Ji Gong comme un pied de nez à la discipline bouddhique. La caricature qui est en soi une pratique iconoclaste se met ici au service d'un personnage lui même iconoclaste, qui déroge à la règle, en révolte contre un dogmatisme comportemental. Caricaturer Ji Gong équivaut à faire preuve d'un fort esprit critique.

Nous sommes à une époque où le peuple chinois rêve d'avoir des dirigeants honnêtes, justes et dévoués à sa cause mais, force est de reconnaître que la réalité le désenchanté. Alors, le peuple invente un Ji Gong doté de pouvoirs, qui, par procuration, va lui donner l'impression de maîtriser le monde. La culture populaire orale et le théâtre populaire de rue multiplient les scènes de miracles que Ji Gong accomplit pour aider les gens. Par exemple, après s'être empiifré de viande tout en buvant sans retenue des jours durant, avec son énergie cosmologique et sa profonde connaissance bouddhique, il

est capable de faire surgir de l'eau, de la conduire à travers un bois jusqu'au puits situé près du temple ; il peut sauver les malades atteints de maux très graves ; il redonne vie aux moribonds. Faire preuve de compassion est une composante essentielle de la parole du Bouddha. Créer des phénomènes surnaturels fait partie des pratiques du taoïsme. On connaît bien l'histoire du singe qui concilie ces deux exigences ; l'animal possédait des capacités extraordinaires, surnaturelles, si bien qu' il fut chargé de protéger le moine bouddhiste Tang qui allait en Inde chercher les descriptions sacrées de la parole du Bouddha<sup>27</sup>.

L'évolution de la figure caricaturale et humoristique de Ji Gong traduit l'estime historique et contemporaine portée à ce personnage religieux qui devient de plus en plus proche des gens du peuple. C'est un héros populaire au sens propre du terme, dont la spiritualité s'incarne en actes bienfaisants, puisque l'objectif de ce moine atypique et exemplaire à la fois est de satisfaire les besoins du peuple.

Université de Bretagne Occidentale

---

<sup>27</sup> Voir le roman de Wu Chengen 吴承恩, *Le singe pèlerin ou le pèlerinage vers l'Ouest* 西游记, Paris, 1992, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.