



**HAL**  
open science

# Rencontres hérétiques dans les monastères de Kaifeng: le bouddhisme tantrique vu par le roman en langue vulgaire des Ming et des Qing

Vincent Durand-Dastès

► **To cite this version:**

Vincent Durand-Dastès. Rencontres hérétiques dans les monastères de Kaifeng: le bouddhisme tantrique vu par le roman en langue vulgaire des Ming et des Qing. Empreintes du tantrisme en Chine et en Asie orientale: imaginaires, rituels, influences, Peeters, pp.27-62, 2016, Mélanges Chinois et Bouddhiques, 32, 978-90-429-3034-6. halshs-01476743

**HAL Id: halshs-01476743**

**<https://shs.hal.science/halshs-01476743>**

Submitted on 7 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

This pdf is a digital offprint of your contribution in V. Durand-Dastès (ed.), *Empreintes du tantrisme en Chine et en Asie orientale*, ISBN 978-90-429-3034-6

The copyright on this publication belongs to Peeters Publishers.

As author you are licensed to make printed copies of the pdf or to send the unaltered pdf file to up to 50 relations. You may not publish this pdf on the World Wide Web – including websites such as academia.edu and open-access repositories – until three years after publication. Please ensure that anyone receiving an offprint from you observes these rules as well.

If you wish to publish your article immediately on open-access sites, please contact the publisher with regard to the payment of the article processing fee.

For queries about offprints, copyright and republication of your article, please contact the publisher via [peeters@peeters-leuven.be](mailto:peeters@peeters-leuven.be)

ISSN 0775-4612

MÉLANGES CHINOIS ET BOUDDHIQUES  
VOLUME XXXII

**EMPREINTES DU TANTRISME EN CHINE  
ET EN ASIE ORIENTALE**

**Imaginaires, rituels, influences**

Textes rassemblés et présentés par  
Vincent DURAND-DASTÈS

PEETERS  
LEUVEN — PARIS — BRISTOL, CT

2016

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	1
Vincent Durand-Dastès	
<b>Imaginaires</b>	
Caroline Gyss. <i>Les divinités d'aspect tantrique dans l'iconographie du Shuiluzhai</i> 水陸齋.....	11
Vincent Durand-Dastès. <i>Rencontres hérétiques dans les monastères de Kaifeng : le bouddhisme tantrique vu par le roman en langue vulgaire des Ming et des Qing</i> .....	27
Meir Shahar. <i>Mythologie indienne et imaginaire chinois: Nezha, Nalakūbara, et Kṛṣṇa</i> .....	63
<b>Rituels</b>	
Liu Hong. <i>La pratique de la Dhāraṇī de la Grande compassion (大悲咒) dans la Chine du XII<sup>e</sup> siècle d'après le Yijian zhi (夷堅志, 1198)</i> .....	103
Ester Bianchi. <i>Chinese Chantings of the Names of Mañjuśrī: The Zhen-shi ming jing 真實名經 in Late Imperial and Modern China</i> ..	117
Brigitte Baptandier. <i>Les mudrā du Lüshan pai, le battement de la vie</i> .....	139
<b>Contrepoints : Japon et Corée</b>	
François Macé. <i>Quelques aspects de l'ésotérisme au Japon : depuis les divinités honteuses (Kangiten) et les pratiques abominables</i>	

<i>(Tachikawa ryū) jusqu'aux divinités familières et protectrices (Dakiniten, Fudōmyōō, Jizō, Kannon) mais pas toujours très correctes</i> .....	161
Yannick Bruneton. <i>Le tantrisme dans la Corée médiévale : entre école bouddhique, lignée spirituelle et école de pensée, hypothèse d'une « école coréenne de Yixing » (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles).....</i>	181
<b>Références</b>	
Vincent Durand-Dastès. <i>Le renouveau des études sino-tantriques, 1990-2010</i> (suivi de la Bibliographie des sources secondaires)..	271
Bibliographie des sources primaires.....	311
Index .....	319
Table des illustrations.....	341
Illustrations .....	345

RENCONTRES HÉRÉTIQUES DANS LES MONASTÈRES DE  
KAIFENG : LE BOUDDHISME TANTRIQUE VU PAR  
LE ROMAN EN LANGUE VULGAIRE DES MING  
ET DES QING

Vincent DURAND-DASTÈS  
INALCO Centre d'études chinoises-ASIEs

La dynastie des Song fut un moment crucial dans l'histoire du bouddhisme tantrique en Chine. C'est sous cette dynastie que furent traduits d'importants textes de ce courant, sous celle-ci également que fut articulé le discours hagiographique sur les grands maîtres thaumaturges indiens ayant connu la faveur des empereurs Tang<sup>1</sup>, sous les Song enfin que les guérisseurs et exorcistes tantristes connurent un succès notable dans les couches les plus diverses de la société<sup>2</sup>. Dans les grands monastères bouddhiques de la capitale des Song du Nord, Kaifeng, le décor pictural pouvait être assez largement d'inspiration tantrique : on sait notamment par les travaux des historiens que ce fut le cas d'un des plus prestigieux de ces établissements, le Xiangguosi 相國寺<sup>3</sup>.

Or, ces glorieux établissements de la capitale Song devaient être révisés, sous les Ming et les Qing, par le roman en langue vulgaire. Le souvenir de la dynastie chinoise balayée par la conquête mongole avait de

<sup>1</sup> Voir Sharf, *Coming to terms*, 2002, p. 269-276 ; Orzech, 2006, « The Question of esoteric Buddhism », p. 42-68 ; *idem*, 2008, « Looking for Bhairava ».

<sup>2</sup> Davis, *Supernatural*, 2001 ; sur les thaumaturges à l'époque des Song, voir aussi Boltz, « Not by the seal of office alone ».

<sup>3</sup> Sur le Xiangguosi voir notamment Soper, 1948, « Hsiang-Kuo-Ssü » ; Duan Yuming, 2004, *Xiangguosi* ; Lesbres, 2005, « Galeries du Xiangguosi » ; Chen Jinhua, 2005 « Images, legends, politics ».

longue date été l'objet d'une littérature empreinte de nostalgie. Si, sous les Yuan, les premiers de ces écrits chargés de regrets à l'égard du passé perdu furent d'abord rédigés en langue classique, le souvenir des Song figure aussi en très bonne place dans les œuvres en langue vulgaire des Ming. Vers le début des Qing, cette nostalgie littéraire fut même réactualisée et instrumentalisée, l'exaltation du souvenir des Song servant alors d'exutoire discret aux regrets entourant la chute des Ming.

Deux au moins de ces romans en langue vulgaire Ming et Qing utiliseront les sanctuaires de la Kaifeng des Song, d'ailleurs non sans anachronisme, pour mettre en scène la confrontation d'un tantrisme marqué par le scandale ou l'hérésie avec les doctrines chinoises orthodoxes, fussent-elles confucéennes, taoïstes ou bouddhiques. Cela n'a rien d'étonnant, le roman en langue vulgaire, devenu très populaire auprès du public chinois à partir du milieu de la dynastie des Ming, optant en général pour une vision synthétique des « trois enseignements » officiellement reconnus par l'Etat, minimisant ou condamnant pratiques et doctrines jugées contraires aux intérêts de l'État et de la société, et exaltant volontiers les valeurs les plus consensuelles<sup>4</sup>. Le tantrisme, au premier abord, semble marqué par les discours romanesques du sceau de l'altérité et du danger ; mais, par là même, il occupe une place de choix : associé aux personnages négatifs indispensables à la rédaction d'un récit de quelque intérêt, ils l'est aussi à certains des personnages les plus positifs : lorsque les démons deviennent des héros, ils ne se dépouillent pas volontiers des puissantes magies tantriques qui ont fait leur succès.

Nous allons donc partir de deux scènes dont les sanctuaires de Bianliang 汴梁 (l'actuelle Kaifeng) furent le théâtre sous le pinceau de romanciers, l'un du début des Qing, l'autre du milieu des Ming : la première, imaginée dans une Chine sous domination mandchoue, est construite autour de l'opposition entre bouddhisme chinois et bouddhisme tibéto-mongol, notamment via la figure choquante des déités accouplés en un divin coït ; la seconde, qui se passe de la présence des barbares et a lieu entièrement entre Chinois, oppose forces de l'ordre impérial et magiciens tentés par la révolte.

<sup>4</sup> Voir Cedzich, 1995, « Wu-t'ung/Wu-hsien » ; Durand-Dastès, 2002, « Prodiges ambigus ».

## LEUR BOUDDHISME ET LE NÔTRE

**Lamas obscènes et bouddhistes chinois**

Aux chapitres 38 et 39 du long roman *Suite au Jin Ping Mei* (*Xu Jin Ping Mei* 續金瓶梅, achevé vers 1660 par Ding Yaokang 丁耀亢 (1599-1669)<sup>5</sup>, un monastère de nonnes de Kaifeng est successivement le théâtre de deux spectacles religieux, que l'auteur du livre a visiblement voulu aussi opposés que possible : le premier est constitué par une « exposition de *sūtra* » (*xuanjuan* 宣卷)<sup>6</sup>, qui voit une vieille nonne chanter et réciter un conte édifiant. La représentation, dont les actrices comme le public sont toutes des femmes chinoises, est à peine achevée qu'arrivent une bande de « lamas mâles et femelles » qui organisent une bruyante cérémonie tantrique qui tournera bientôt à la pure et simple orgie.

La scène se passe peu après la chute des Song du nord aux mains des Jürchen, qui contrôlent désormais la Chine du nord sous le nom dynastique de Jin 金 (1115-1234). Le tantrisme qui est mis en scène ici est clairement celui du bouddhisme tibétain : les mauvais prêtres étrangers sont des barbares (bien que des débauchés chinois, nous dit-on, se soient discrètement mêlés à eux...). Ils sont appelés « lamas » 喇嘛<sup>7</sup>, et amènent sur un brancard la statue d'un « Patriarche bouddha en *dhyāna* de grande félicité » (*Daxile chanding fozu* 大喜樂禪定佛祖)<sup>8</sup>. Cette appellation de « *dhyāna* de grande félicité » est apparue dans les textes historiographiques chinois pour décrire avec réprobation les méthodes de yoga sexuel qui auraient été enseignées par des maîtres tantriques tibétains à

<sup>5</sup> Sur le *Xu Jin Ping Mei* et son auteur, voir notamment Huang Lin, 1988, « *Qianyan* », Hu Siao-chen, 2004 « In the name of correctness », Chen Qinghao, 2004 et Liu Yongqiang, 2008.

<sup>6</sup> Les termes *xuanjuan* (« exposition de rouleaux »), *baojuan* 寶卷 (« rouleaux précieux ») et *jiangjing* 講經 (prêche des *sūtra*) semblent dans la plupart des contextes interchangeable pour désigner les textes prosimétriques narratifs ou doctrinaux récités et chantés lors de représentation publiques ou privées à fonction rituelle, voir Bender, 2001, « *Jiangjing* services in Jinjiang », note 2, p. 120.

<sup>7</sup> Sur l'usage du mot *lama* en chinois et son inadéquation par rapport à son sens en tibétain, voir Charleux, « Les lamas », 2002, p. 133-136.

<sup>8</sup> *Xu Jin Ping Mei*, chapitre 39, p. 376.

la cour mongole<sup>9</sup>. La description de la statue ne laisse en effet aucun doute : haute de plus de deux pieds, dorée, elle représente « un bouddha homme et un bouddha femme » (*nanfo nüfo* 男佛女佛) les yeux clos, dénudés, et si étroitement enlacés que seuls les testicules du bouddha mâle sont encore visibles... La statue est placée dans une châsse de bois précieux et drapée dans un tissu qui en voile les détails aux yeux du profane<sup>10</sup>. Ce type de statue, qui représente une divinité accouplée à sa parèdre, correspond à la figure dite en tibétain *yab-yum* (« père-mère »), mais plus fréquemment appelée en chinois « bouddha joyeux » ou « bouddha des plaisirs » (*huanxi fo* 歡喜佛). Représentant l'union des moyen salvifiques (*upāya*, personnage masculin) et de la connaissance (*prajñā*, personnage féminin) dans la pensée d'éveil (*bodhicitta*)<sup>11</sup>, elle est fréquente dans l'iconographie du bouddhisme tibétain, comme est banale la fascination plus ou moins horrifiée avec laquelle elle est décrite dans les textes chinois des derniers siècles de la période impériale. Moins ordinaire en revanche est l'effet que suscite la statue dans l'imagination de Ding Yaokang, qui montre aussitôt les bouddhistes barbares s'empresse d'imiter publiquement l'étreinte passionnée à la grande horreur fascinée des chinoises, moniales et laïques, qui les contemplent<sup>12</sup> !

Non moins imaginaire que l'orgie à laquelle ils se livrent est la présence d'un important parti de maîtres bouddhistes tibétains dans la Kaifeng du début des Jin. Il s'agit d'un parfait anachronisme, mais le roman historique chinois n'a en général cure de l'exactitude historique : à travers le portrait des barbares Jürchen, ce sont les mandchous, adeptes du bouddhisme tibétain, qui sont directement visés par Ding Yaokang : la *Suite*

<sup>9</sup> On la rencontre dans « L'histoire non-officielle de l'année *gengshen* » (*Gengshen waishi* 庚申外史), ainsi qu'au *juan* 205 de l'Histoire des Yuan (*Yuan shi* 元史) dans la biographie du ministre félon Hama 哈麻 ; Voir Shen, « Magic power », 2004, p. 211-216, et Shen et Wang, « Background books », p. 270-271.

<sup>10</sup> Sur la façon dont on voilait les choquantes icônes tantriques en Chine, voir Charleux, « Les lamas », p. 139.

<sup>11</sup> Marie-Thérèse de Mallmann, *Introduction*, 1975, p. 1.

<sup>12</sup> *Xu Jin Ping Mei*, chapitre 39, p. 376-377 ; voir fig. 12. Si les artistes chinois ont volontiers emprunté à l'iconographie du bouddhisme tantrique les divinités courroucées aux poses et formes monstrueuses, les divinités accouplées ne semblent guère avoir été copiées hors des monastères d'obédience tibétaine. Voir le chapitre de Caroline Gyss dans ce volume.

au *Jin Ping Mei* est par ailleurs émaillée de nombreuses descriptions violentes ou funèbres dont Ding a directement tiré l'inspiration dans les horreurs de la conquête mandchoue à laquelle il avait assisté. Les nouveaux maîtres de la Chine ne s'y tromperont guère, et goûteront fort peu le portrait transparent que Ding faisait d'eux via leurs ancêtres Jürchen : il paiera son audace en étant emprisonné en 1665 pendant cent vingt jours et son roman sera interdit.

L'intérêt de cette scène au regard de notre propos réside dans la façon dont elle oppose le bouddhisme des barbares, tantrique, obscène et orgiaque, au bouddhisme des Chinois, chaste et empreint de dignité. Ding Yaokang, lettré éclectique, amateur de classiques confucéens comme de traités d'éthique taoïste et de *sūtra* bouddhiques, aime à émailler son récit de citations des livres des « trois enseignements » parmi lesquels, en très bonne place, on trouve l'influent *Huayan jing* 華嚴經 *Avatamsaka-sūtra*. À première vue, la scène d'« exposition des *sūtra* » (*xuanjuan* 宣卷) que Ding place dans son récit juste avant l'obscène cérémonie « lamaïque » s'accorde parfaitement à la sensibilité œcuménique de son auteur, soucieux de dépeindre un bouddhisme acceptable aux regards de l'éthique des élites chinoises. De fait, la cérémonie chinoise paraît être conçue comme l'antithèse exacte de son pendant barbare : là où les barbares sont conduits par de lascifs maîtres tantriques, l'officiante de la première cérémonie est une sage nonne ayant dépassé les soixante ans, désignée du nom de « maître Lü » (*Lü shifu* 呂師父, nom en la loi *Ruji* 如濟). Revêtue d'un *kasāya*, tenant en main bâton de moine et chapelet, elle est assistée de dix nonnes qui accompagneront sa récitation d'invocations du Bouddha Amitābha<sup>13</sup>. Elle ne commence son récit qu'après avoir récité des poèmes Chan et invoqué les bouddha et bodhisattva invités à bénir l'assemblée. Loin de l'obscène danse barbare auquel son public devra ensuite assister, la nonne chante et conte tour à tour

<sup>13</sup> *Xu Jin Ping Mei*, chapitre 38, p. 358-370. Le récit très détaillé que fait Ding de la séance de pieuse récitation est probablement très réaliste. Il ainsi est très similaire au récit fait de visu par l'anthropologue Mark Bender d'une forme contemporaine de ces « expositions de *sūtra* », le *jiangjing* de la région de Jinjiang au Jiangsu. Comme dans la scène du *Xu Jin Ping Mei*, la récitation prosimétrique est accompagnée de reprises en chorus de l'invocation à Amitābha. Voir Bender, 2001, « *Jiangjing* services in Jinjiang ».

l'histoire bien connue de *La fille lotus qui devint Bouddha dans le palanquin fleuri*<sup>14</sup> : la jeune Lotus, Liannü 蓮女, est l'incarnation d'une vieille laïque pieuse que la gratitude a conduite à renaître dans la maison de ses bienfaiteurs, et qui, au terme d'une brève existence au cour de laquelle elle montre son penchant pour le bouddhisme en défiant les moines de rencontre par maintes joutes oratoires calquée sur les fameux *gong'ang* 公案 de l'école du Chan, finit par mourir de mort volontaire, « transformée assise », dans le palanquin qui la conduit vers ses noces<sup>15</sup>. Art oratoire Chan et chasteté poussée jusqu'au trépas semblent ici s'opposer point par point au « scandaleux » bouddhisme tibétain. Pourtant le thème de la pieuse jeune fille mourant plutôt que de s'exposer aux souillures du mariage a peut-être plus d'affinités que l'on ne pourrait le penser à première vue avec celui, de longue tradition tantrique, du salut par les passions. En effet, cette histoire peut-être rattachée à un motif un peu plus ancien, qui met le plus souvent en scène des avatars de Guanyin : une attirante jeune femme se voit entourée de nombreux galants auxquels elle impose, pour prix de ses faveurs, diverses dévotions bouddhiques : qui y triomphera pourra l'épouser. Mais, alors que le lauréat se dispose à faire descendre sa fiancée du palanquin, il l'y découvre morte, assise en méditation<sup>16</sup>. L'histoire de Liannü, jeune, belle, pieuse, et morte au seuil du mariage, est un des avatars, fut-il assez lointain, de ce thème.

<sup>14</sup> Ding Yaokang fait ici écho à une scène de son modèle, le *Jing Ping Mei cihua* : aux chapitres 73 et 74 du roman, les épouses de Ximen Qing assistent à une séance d'exposition des *sūtra* conduite par la nonne Xue : elle y racontera l'histoire du moine Cinq défenses et de sa tentatrice Lotus rouge, puis celle du voyage aux enfers de Dame Huang (respectivement pages 613-618 et 642-648 de la traduction d'André Lévy, *Fleur en Fiole d'Or*, Gallimard, 1985, tome 2). Sur les allusions au bouddhisme tantrique et aux moines tibétains dans le *Jin Ping Mei* original voir Wang Yao, 2000, « *Jin Ping Mei* ». Sur l'ambiguïté et les connotations tantriques de l'histoire de Lotus rouge voir *infra*, p. 37-38.

<sup>15</sup> La plus ancienne version préservée de ce conte est un *huaben* (nouvelle en langue vulgaire) intitulé *Huadeng jiao Liannü cheng fo ji*, qui figure dans l'anthologie du milieu XVI<sup>e</sup> siècle *Qingpingshan tang huaben*. Sur cette histoire, voir notamment Patrick Hanan, 1971, « The composition of *P'ing yao chuan* », HJAS 31, 1971, p. 201-219.

<sup>16</sup> Sur cette histoire et ses variantes, voir Yü Chun-fang, *Kuan-yin*, p. 419-438. Dans d'autres versions, Guanyin se donne effectivement à ses galants, les purgeant définitivement de tout désir. Voir Stein, 1986, « Avalokiteśvara/Kouan-yin », p. 44-65.

Il faut ajouter que la spectatrice de ces deux spectacle antithétiques dans la *Suite au Jin Ping Mei* n'est autre qu'un des personnages les plus lubriques de la littérature chinoise, l'héroïne d'*Au bord de l'eau* et de *Fleurs-en-Fiole d'Or*, Pan Jinlian 潘金蓮. Or, Ding Yaokang, tout au long de son roman, accorde une place de choix à son héroïne et à sa rédemption, et à sa façon, prépare pour elle une véritable salut par les passions : au début du roman, Pan Jinlian, conduite aux enfers, a encore la force d'y poursuivre ses débauches. Punie mais autorisée à se réincarner, elle deviendra une jeune fille aux désirs aussi brûlants que contrariés. La scène que nous venons de décrire intervient à mi-parcours de la sorte de dés-éducation érotique que Ding Yaokang a imaginée pour elle : l'adepte des joutes du *yin* et du *yang* qu'elle était va, de rencontre érotique en rencontre érotique, progressivement se détacher du désir pour atteindre finalement à la chasteté et à l'éveil. Ainsi, après avoir été ébranlée par la vision choquante de la cérémonie tantrique, elle connaîtra une liaison homosexuelle avec la réincarnation de son amie Chunmei, puis, après avoir été violentée par un esprit, devient une « fille de pierre » (*shinü* 石女 : le terme désigne une femme au vagin impénétrable) et se fera nonne, avant de connaître en compagnie de Chunmei éveil et salut<sup>17</sup>. La vision des moines tibétains incarnant le « Bouddha des plaisirs » aura été une étape sur le chemin de cette extinction libératrice<sup>18</sup>.

La position du *yab-yum* employée, non pour atteindre en commun l'éveil grâce aux pratiques du yoga sexuel, mais comme remède aux excès amoureux, apparaît de nouveau dans un roman presque contemporain de celui de Ding Yaokang : il s'agit d'une version de l'histoire du moine Ji-le-fou, la *Biographie de Jigong le dhūta fermenté* (*Qu toutuo jigong*

<sup>17</sup> Plusieurs romans du XVII<sup>e</sup> siècle mettent ainsi en parallèle la « femme débordante » (*pofu* 潑婦, mégère et/ou licencieuse) avec cette figure antithétique de la femme « bouchée » qu'est en quelque sorte la *shinü* : c'est ainsi le cas de *Cu hulu* 醋葫蘆 « la Calebasse de vinaigre », qui montre une *shinü* se faire nonne avant de devenir, après sa mort, le bodhisattva secoureur compatissant de l'héroïne. Sur la mégère, voir notamment Keith McMahon, *Misers, shrews and polygamists*.

<sup>18</sup> Voir Hu Siao-Chen, 2004, « In the name of correctness ».

*zhuan* 麴頭陀濟公傳), publiée à Hangzhou en 1668<sup>19</sup>. Au chapitre 18 est mise en scène une étrange guérison : une jeune veuve dont l'ardeur est telle qu'elle a fait périr d'épuisement sexuel nombre de maris est « soignée » par le moine Ji-le-fou : celui-ci la fait mettre torse nu, et, s'étant pareillement dévêtu, applique sa colonne vertébrale contre la sienne : au bout de plusieurs heures au cours desquelles Ji-le-fou a employé « le feu du *samādhi* », il oblige les « insectes de la luxure » qui, dit-on « habitent les articulations des femmes débauchées » à quitter le corps de sa patiente. La jeune femme se voit à tout jamais guérie de ses débauches et se fera nonne. Le commentaire du narrateur qui clôt cet épisode nous ramène explicitement à la figure du *yab yum* :

« la veuve fut exposée au feu véridique du *samādhi* de Jigong, brûlant de l'heure *wu* jusqu'à l'heure *zi* du milieu de la nuit : ce fut tout comme lorsque Magala apporta le salut (*huadu* 化度) au Bouddha des plaisirs ; étroitement enlacés, leurs corps brûlèrent jusqu'à ce que l'esprit primordial soit entièrement desséché, et l'élan entièrement réduit en cendres. 寡婦自經濟公三昧真火, 自午刻燒至半夜子時, 就如馬嘯喇化度歡喜佛相似, 兩個纏住身子, 燒得元神盡搞, 逸興俱灰<sup>20</sup>.

On reconnaît dans ce « Magala » une forme abâtardie de Mahākāla<sup>21</sup>, avatar de Śiva ou de Kubera dans le bouddhisme tantrique, divinité dont les représentations abondent dans l'iconographie du bouddhisme tibétain et éminemment présent dans les temples pékinois de cette obédience. Il fait partie des divinités susceptibles d'être représentées accouplées à leur parèdre dans la figure du *yab-yum*. La phrase précise qu'il a justement « 'sauvé' le bouddha des plaisirs » (*huadu huanxi fo* 化度歡喜佛), apparemment en mettant un terme à ses débauches par une étreinte chargée de feu rédempteur. En tout cas, la pose que vient de prendre Ji-le-fou paraît à la lumière de ce commentaire comme une sorte de *yab-yum* inversé,

<sup>19</sup> Sur ce roman voir Meir Shahar, 1998, *Crazy Ji*, p. 90-111, et Durand-Dastès, 2004, « Trois galipettes », p. 77-85.

<sup>20</sup> *Qu toutuo zhuan*, 1999, p. 214.

<sup>21</sup> Il est transcrit de plusieurs façons, dont la forme *magala* : ainsi, le monastère Pudu de Pékin était-il « populairement appelé Magala miao (temple de Mahākāla) », *Foguang da cidian* p. 4995 *xia*.

auquel il fait écho tout en en changeant, littéralement, l'orientation : s'il comporte un élément scabreux (le moine use de son corps dévêtu pour guérir les débauches de sa patiente), le contact se fait, au rebours de la pose du *yab-yum*, dos contre dos et sans le moindre accouplement. À la fin de la séance, les désirs sont définitivement éteints, comme le seront ceux de Pan Jinlian au terme de son cheminement dans la *Suite au Jin Ping Mei*. Ajoutons que, dans le roman sur Ji-le-fou, l'allusion au *yab-yum* se passe cette fois de la présence des moines barbares, et est associée à Jigong, un maître éminemment chinois. Quoique marquée d'altérité, la figure scandaleuse du *yab-yum* est récupérée et mise *in fine* au service des valeurs morales associée à un bouddhisme « bien chinois ».

#### « Notre Chine, royaume du Bouddha »

Venons en maintenant à un épisode d'un roman un peu antérieur mais pareillement construit autour de l'opposition entre bouddhisme barbare et bouddhisme chinois. Cet épisode recèle des motifs voisins de ceux que nous venons d'évoquer : comme dans l'histoire de Liannü, ont y rencontre une jeune fille attirante, puissante et délurée. Étrangère, elle a accès à des magies tantriques grâce à une relation privilégiée à Guanyin. Il s'agit d'une scène intervenant dans un épisode du roman de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle *le Voyage de l'eunuque aux Trois joyaux aux mers d'occident* (*Sanbao taijian xiyang ji tongsu yanyi* 三保太監西洋記通俗演義). Dans ce roman qui raconte de manière fantastique le périple marin de l'eunuque-amiral Zheng He 鄭和 (1371-1433), l'expédition chinoise aborde aux rivages du Pays des femmes et en entreprend la conquête. Après des premiers succès, dus autant à la force militaire qu'à la séduction virile de ses membres, le corps expéditionnaire chinois va se heurter à très forte partie : ils trouvent face à eux la princesse héritière du Pays, Lotus rouge (Honglian 紅蓮). Les mages des trois enseignements qui accompagnent l'expédition chinoise entrent alors en action : mais la force magique de la jeune fille est telle que ni le Maître céleste Zhang, ni l'Officier divin Wang (Wang *lingguan* 王靈官), ni les divinités du tonnerre ne parviennent à la vaincre. Le Maître Chan Jinbi feng 金碧峰, le moine bouddhiste qui guide le voyage et est en quelque sorte le mentor de l'expédition,

intervient alors, mais c'est également en pure perte. Le bonze envoie alors un de ses disciples explorer la chambre de la jeune fille : il la trouve endormie, n'ayant gardé qu'un sachet de brocart autour du cou. Lorsqu'il essaye de regarder à l'intérieur du sachet, la princesse se change soudain en une divinité féroce :

« Elle apparut pourvue de trois têtes et six bras, le visage comme écla-boussé de sang, les cheveux rouge-cinabre, faisant tournoyer en ses mains un pilon à mater les démons ! » (顯出三個頭六個臂臉如潑血髮似朱砂一根降魔杵擺也擺的).

Le disciple vient rendre compte à son maître : l'arme secrète de la jeune fille, c'est à n'en pas douter un « arme-trésor de notre bouddhisme » (*wo fomen zhong baobei* 我佛門中寶貝). Intrigué, le maître Chan feint de mourir le lendemain sur le champ de bataille, et, abandonnant son corps inerte, s'en va interroger les plus hautes autorités célestes sur la source de la puissance magique de la jeune fille. Ni le Bouddha Sakyamuni, ni la trinité taoïste suprême des Trois purs, ni l'Empereur de jade ne sont capables d'expliquer cette extravagante puissance. Le moine trouvera finalement la réponse auprès de Guanyin : elle a remis sa bouteille d'eau pure (*jingping* 淨瓶) à la jeune fille en récompense de sa dévotion au bodhisattva, afin qu'elle puisse se prémunir de l'adversité dans l'attente de son incarnation prochaine au « Royaume chinois du Bouddha » (*zhonghua fogue* 中華佛國). Le moine chinois proteste avec indignation : « Merci bien de vouloir la réincarner en notre royaume chinois du Bouddha (*wo zhonghua fogue* 我中華佛國) ! Jusqu'à présent, notre royaume chinois du Bouddha a surtout considérablement eu à souffrir d'elle ! ! »

Guanyin, convaincue, accepte de reprendre à la jeune fille les objets liturgiques qu'elle lui avait confié, entraînant sa défaite, et, avec elle, la soumission du Pays des femmes au mâle ordre chinois. Les généraux chinois, rancuniers, réclament l'exécution de leur jeune ennemie, mais Guanyin leur explique que c'est inutile : dès la prochaine fête de la mi-automne, elle mourra pour se réincarner en terre chinoise<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> *Sanbao taijian xiyang ji tongsu yanyi* 三寶太監西洋記通俗演義, 1985, Chapitres 48-49, p. 622-642.

Quels commentaires appelle cet épisode ? Nous trouvons, d'un côté, la Chine, en ordre de bataille, forte de ses guerriers et de ses magiciens des trois enseignements, sous la houlette du maître Chan Jinbi feng. En face, un royaume féminin dont la championne, une séduisante jeune fille, est capable grâce à la protection de Guanyin de se changer en protecteur tantrique courroucé pour s'opposer victorieusement à ses agresseurs. Sur un mode un peu différent, nous retrouvons l'opposition entre le bouddhisme sexualisé des barbares et « notre bouddhisme » chinois, chaste est vertueux. Certes, il n'y a, cette fois, point de tantristes tibétains, mêmes travestis en Jürchen : mais faut-il rappeler que le vieux mythe du Pays des femmes a bien souvent été associé aux régions montagneuses de l'Ouest et aux peuples aux mœurs licencieuses et aux coutumes matriarcales que les Chinois croyaient y résider ? Plus nettement, la jeune fille est constamment décrite comme d'une grande beauté, et bien des allusions érotiques sont glissées dans les poèmes qui la dépeignent. De plus, elle porte le nom de « Lotus rouge », que tout lecteur chinois de l'époque est capable d'identifier instantanément : c'est le nom, dans un cycle d'histoire bien connu<sup>23</sup>, de la jeune fille qui séduisit avec succès un bonze ascète : la version la plus ancienne de l'histoire met justement en scène le salut par la passion :

Un jour qu'il était descendu de sa montagne, le moine « vit au bord de la route une belle appelée Honglian (Lotus rouge). Au premier coup d'œil, il fut touché. Il s'ensuivit qu'il s'unit et prit plaisir à elle. À l'aube, le moine se leva, fit ses ablutions, et, avec la femme, ensemble ils se transformèrent (*hua* : moururent saintement). Il y a un éloge disant : Il y avait un moine (...) qui resta dix ans sans descendre : l'eau de la bodhi qu'il avait accumulée entre les reins, il la versa dans une feuille de lotus rouge »<sup>24</sup>.

Dans les versions ultérieures de l'histoire de Lotus rouge, la séductrice ne connaîtra plus l'éveil grâce à la passion tandis que le moine finira, dans une seconde existence, par retrouver le chemin d'une sainteté plus

<sup>23</sup> On se reportera à ce sujet à la belle étude d'André Lévy, « le moine et la courtisane : formation et évolution d'un thème littéraire d'origine Song », *Etudes Song* 1980, p. 139-158.

<sup>24</sup> Cité dans la traduction d'André Lévy, « Le moine et la courtisane », p. 148.

orthodoxe. Le sort de la Lotus rouge du *Voyage aux mers d'Occident* est pire encore : elle se voit privée de sa magie, menacée de mort : mais elle trouvera bientôt sa rédemption par son départ vers un étrange « paradis d'Orient » : une Chine identifiée au « royaume du Bouddha », dont Guanyin en personne reconnaît l'éclatante supériorité.

La présence de ce dernier divin personnage n'est pas l'élément le moins significatif de l'épisode. On sait que le tantrisme a largement contribué à la construction de l'avatar chinois d'Avalokiteśvara, notamment en ce qui concerne sa féminisation, ainsi qu'à la popularisation des histoires où l'on voit le Bodhisattva prendre cet aspect féminin et séduisant pour arriver à de pieuses fins<sup>25</sup>. Même si le tantrisme n'est sans doute pas seul en cause dans ces développements chinois de la légende du bodhisattva de compassion, le roman en langue vulgaire se plaît, bien dans la manière du bouddhisme ésotérique, à montrer une Guanyin associée aux deux visages opposés du salut par les passions, celui de la séduction d'un côté, et de l'autre d'une vigueur martiale traduite notamment par la figure de la divinité courroucée « aux trois têtes et aux six bras ». C'est cette face bien particulière de la divinité tantrique que nous allons maintenant examiner en détail, avec la seconde scène placée par un romancier dans les sanctuaires de Kaifeng.

#### ORTHODOXIE CONFUCÉENNE ET MAGIES REBELLES

### La statue extravagante du Monastère d'Etat

Ce second épisode fut imaginé sous le règne des Ming, à une date assez incertaine, mais en tout cas au moins une centaine d'année avant la chute traumatisante de la dynastie chinoise aux mains des mandchous. Il figure

<sup>25</sup> Sur la féminisation d'Avalokiteśvara, voir Stein, 1986, « Avalokiteśvara/Kouan-yin ». Yü Chün-Fang discute à maintes reprises de la question de la féminisation du Bodhisattva et de ses rapports avec le tantrisme dans sa somme sur Guan Yin, *Kuan-yin, the Chinese transformation of Avalokiteśvara*. Voir notamment le chapitre « Feminine forms of Kuan-yin in Late Imperial China », p. 407-448. Se reporter aussi à l'entrée « Tantric buddhism, Kuan-yin in... » dans l'index de l'ouvrage (p. 631). Voir aussi Strickmann, 1996, *Mantras et mandarins*, « le Kouan-yin tantrique », p. 136 et suivantes.

dans un roman intitulé *la Pacification des sorciers par les Trois Sui* (*San Sui ping yao zhuan* 三遂平妖傳), et conte, à grand renfort de fantaisie sorcière, l'épisode réel de la révolte, en 1047, du leader religieux Wang Ze<sup>26</sup>. La scène se passe, comme pour la *Suite au Jin Ping Mei*, dans un monastère bouddhique de Kaifeng, mais bien avant que les Song du Nord ne soient anéantis par la conquête barbare. Elle met également en scène la confrontation entre tantrisme et orthodoxie chinoise.

Au chapitre 12 du récit, Wen 溫, un officier de police du royaume, lieutenant de l'inflexible magistrat Bao Zheng 包拯 (dit Baogong 包公 999-1062), est à la poursuite du redoutable bonze sorcier le révérend Balle (Danzi heshang 彈子和尚). Lancés aux trousses du malandrin, les pandores sont soulagés de le voir s'engouffrer dans le grand monastère Xiangguo : ce temple patronné par l'Etat, où ils savent pouvoir trouver bon accueil, n'offre aucune issue au fugitif. Mais les forces de l'ordre vont rapidement devoir déchanter : tout d'abord, l'accueil que leur réserve l'abbé est pour le moins glacial, au nom précisément du caractère officiel du lieu. Ne s'agit-il pas d'un lieu important du culte d'État (*ben si shi chaoting xianghuo yuan* 本寺是朝廷香火院) où l'on ne saurait pénétrer avec des armes ? D'ailleurs, assure le religieux, il n'y a là que bonzes dûment enregistrés et munis de leurs certificats : son monastère n'abrite certainement aucun bonze sorcier (*yaoseng* 妖僧). Mais c'est bientôt au

<sup>26</sup> Ce roman existe en deux versions sensiblement différentes. Celle que la plupart des spécialistes estiment la plus ancienne aurait été imprimée à une date inconnue à l'ère Wanli 萬曆 (1573-1620). Le titre de *San Sui pingyao zhuan* figure dans un catalogue de l'ère Jiajing 嘉靖 (1522-1567) des Ming, sans qu'on puisse affirmer qu'il s'agisse de la version qui nous a été transmise. Par ailleurs, l'œuvre porte la signature de la nébuleuse figure Luo Guanzhong 羅貫中. Ce dramaturge de la fin des Yuan et du début des Ming s'est vu attribuer par la tradition plusieurs romans en langue vulgaire importants, sans qu'on n'ait jamais pu en apporter la preuve. Sur le plan stylistique et par sa structure, le *Pingyao zhuan* ressemble beaucoup au *Shuihu zhuan*, et il n'est pas impossible que les deux œuvres aient été composées à une date assez voisine. Voir Patrick Hanan, « The Composition of P'ing yao chuan », et Shi Changyu, *Xiaoshuo zongmu* 2004, notices *Ping-yao zhuan* et *San Sui pingyao zhuan*, ainsi que la préface et la postface de Lois Fusek à sa traduction, *The Three Sui quash the demon's revolt*, 2010, qui place l'achèvement du livre entre 1571 et 1589.

tour du moine d'être embarrassé, car les policiers vont bientôt découvrir dans le sanctuaire impérial une statue qui ne devrait pas s'y trouver :

Ils tournèrent pour entrer dans la salle du Bouddha, et y virent sculpté un Bouddha aux six esprits divins, dont les trois têtes étaient comme trois montagnes vertes, et les six bras semblables à six crêtes escarpées, chaque main brandissant une arme-trésor de la Loi. L'officier Wen s'exclama : « Dans ce temple, on ne fait point de statues des Bouddhas ! Comment se fait-il qu'on y ait sculpté ce Prince Nezha ? L'abbé répondit : le prince Nezha, c'est le roi Bouddha Acala, qui sauve par le bien et le mal »

轉身到佛殿上，見塑著一尊六神佛，三個頭一似三座青山，六隻臂膊一似六條峻嶺，托著六件法寶。溫殿直道：「寺內不塑佛象，卻緣何塑那吒太子？」長老道：「那吒太子是不動尊王佛，以善惡化人。」<sup>27</sup>

Cette brève scène confronte deux points de vue qu'on ne pourrait imaginer plus opposés : le premier, exprimé par le représentant de l'ordre impérial qu'est le policier dépêché par le juge Bao, défend la réserve confucéenne sur la confection des images, jusqu'à la réclamer de façon tout à fait invraisemblable pour un monastère Bouddhique : pas de statues dans un temple d'État ! L'abbé, gêné, répond en défendant son icône par une très tantrique justification : une telle statue, dit-il pour expliquer à ce confucéen orthodoxe la présence d'une image aussi violente et extravagante, sert justement à « sauver par le bien et le mal » (*yi shan e hua ren* 以善惡化人). Mais le dégoût du pandore impérial se trouve aussitôt plus que justifié :

L'officier Wen vit que la salle était entièrement vide : on n'y voyait que le Nezha. La compagnie s'appêtait à quitter la salle, lorsqu'on entendit quelqu'un y crier : « Officier Wen, Messire Bao t'a chargé de m'attraper, moi pauvre moine ! Pourquoi ne le fais tu alors que tu me vois ? » Wen et les autres se retournèrent : c'était Nezha qui parlait ! Ils le contemplèrent : il était fait d'argile, et revêtu de peintures multicolores ; il était haut d'une toise et cinq pieds. Ses six bras s'agitaient à grands moulinets, et sur ses trois têtes s'étaient ouvertes des bouches laissant chacune paraître quatre crocs sanguinolents ; elles s'écriaient : « Officier Wen ! Viens m'attraper ! » Effarés, l'abbé et les assistants s'exclamèrent : « Diablerie ! Diablerie ! »

<sup>27</sup> *San Sui pingyao zhuan*, 1983, p. 90.

L'escouade de policiers aurait voulu s'emparer de Nezha, mais il était en argile : comment faire ? Le Nezha reprit : « Pourquoi ne leur dis tu pas de m'arrêter ? » Ils se mirent à discuter entre eux : « Ne serait-ce que ce Nezha de terre se serait animé afin de causer du grabuge ? Allons trouver Messire Bao et demandons lui la permission de le détruire, afin de mettre fin à ces troubles ». Mais le Vénérable s'exclama : « Messieurs les policiers, cela ne se peut ! La dépense pour faire une telle statue n'est pas mince, si vous la détruisiez, nous aurions grand mal à la remplacer par la suite ! » L'officier Wen dit : « Si on ne l'élimine pas dès à présent, il est à craindre que n'arrive malheur. » Alors sortit du groupe des moines un bonze de grande expérience, qui, joignant les paumes, se tourna vers le Bouddha et dit : « Triple joyau Nagadeva, toi qui protèges la Loi, chasse le bonze sorcier, car sinon il est à craindre que ton effigie sacrée ne soit détruite. » Dès qu'il eut fini son invocation, on entendit à l'extérieur quelqu'un qui frappait dans ses mains en s'esclaffant : « Policiers ! Je suis ici, pourquoi perdre votre temps ? » Les agents regardèrent tous : c'était le bonze ! Et tous de se précipiter en hurlant aux troussees du moine sorcier.

溫殿直與眾人見殿上空蕩蕩地，只見那吒。一行啊人正出殿門，只聽得佛殿上有人叫道：「溫殿直！包大尹交你來捉貧僧，見了貧僧如何不捉廠溫殿直與眾人回頭看時，卻是那那吒太子則聲。眾人看那那吒，泥龕塑就，五彩妝成，約有一丈五尺來高；六隻臂膊早早地動，三顆頭中間這顆頭張開口，血潑潑地露出四個獠牙，叫道：「溫殿直！你來捉我去！」唬得長老和眾人大驚，道：「作怪！作怪？」眾人要來捉那吒，卻又是泥塑的，如何捉得他去！那那吒又叫道：「怎的不交人來捉我去？」眾人商議道：「莫不是泥塑的那吒成了器，出來惱人麼？如今去稟覆大尹，須把那吒來打壞了，便不出來惱人。」長老道：「觀察，這個使不得！妝塑的工本大，將他壞了，日後難得成就。」溫殿直道：「今日不祛除了，恐成後患！」眾僧中一個有德行的和尚，合掌向佛前道：「龍天三寶，可以護法，逐遣妖僧出來，不則恐妄壞了神像。」禱祝已畢，只聽得外面有人拍著手呵呵大笑道：「觀察！我在這裡，何勞費力？」一行做公的見了，正是和尚。發聲喊，都來捉妖僧。<sup>28</sup>

Parmi les commentaires qu'appelle ce passage, le premier doit porter sur l'identité du personnage que représente la statue endiablée : son nom est donné à deux reprises : le policier l'a identifié du premier coup d'œil comme étant le prince Nazha 那吒太子 (Nezha 哪吒), autrement dit Nalakūbara, le général des armées de démons aquatiques *yakṣas*, fils du

<sup>28</sup> *San Sui pingyao zhuan*, 1983, p. 90.

roi céleste gardien des régions septentrionales, Vaiśravaṇa<sup>29</sup>. Mais l'abbé donne aussitôt après à la divinité un titre plus inattendu : ce Nezha n'est autre qu'Acala, un des dix « rois de lumière » (*mingwang* 明王, *skr. vidyārāja*, « rois furieux des incantations » ou « rois de science », « rois de connaissance »<sup>30</sup>). Ceux-ci sont des divinités courroucées tantriques célèbres pour la mine féroce et les nombreux bras, mains et têtes qui ornent leurs corps dans la statuaire. Or, le jeune guerrier *yakṣa* qu'est Nezha (il est souvent représenté sous les traits d'un jeune homme, et, encore plus fréquemment à la fin de l'époque impériale, sous ceux d'un enfant) ne devrait pas normalement avoir droit au titre prestigieux de *mingwang*, émanation violente de la puissance des *mantra* liés aux bouddhas et grands bodhisattvas. Le sage moine qui s'adressera finalement à lui en l'appelant « Triple joyau Nagadeva » (*longtian sanbao* 龍天三寶) fait d'ailleurs sans doute allusion à son plus modeste *pedigree* divin : Longtian est une abréviation populaire des *tianlong babu* 天龍八部 « les huit classes de *deva* et *naga* ». Elle est fréquemment employée dans la littérature profane pour évoquer des divinités protectrices martiales,

<sup>29</sup> Voir dans ce volume le chapitre de Meir Shahar, qui démontre comment les maîtres tantriques amenèrent en Chine cette figure du panthéon indien promise à un fabuleux devenir légendaire dans l'empire du Milieu.

<sup>30</sup> Le terme de *vidyārāja* a été diversement glosé ou traduit par les auteurs. Dans son étude pionnière, Przykuski rappelle que ces personnages sont les héritiers des *vidyādhara* bhramaniques, terme qui désigne « tantôt 'celui qui possède la *vidyā*, science ou magie', tantôt une classe de génies des airs considérés comme des enchanteurs divins ». Plus tard dans le bouddhisme, les *vidyārāja* seront une émanation de grands bouddhas et bodhisattva produite par la vocalisation de syllabes efficaces, et le terme peut être alors traduit par « 'roi des formules magiques', (...) le mot *vidyā* pouvant être synonyme de *mantra* » (p. 308). Rob Linrothe écrit pour sa part que les *vidyārāja* sont « des personifications des *dhāraṇī* » (Linrothe, 1999 *Wrathful compassion*, p. 19). Les *vidyārāja* furieux seraient une catégorie particulière d'entre eux, placés sous l'autorité de Vajrapāṇi, à la fois détenteurs de savoir magique (à l'instar des *vidyādhara*) et émanations de Bouddhas. Strickmann, *Mantras et mandarins*, p. 369-371, opte pour une traduction tenant compte de leur aspect courroucé en les appelant « rois furieux des incantations ». Louis Frédéric, se basant sur Bernard Frank, les appelle « rois de science magique », émanation des cinq Jina, qui « détiennent le savoir et la force contenus dans les *mantra* ». Ils représentent des « formes irritées qui assument, contre des obstacles, l'énergie de l'adepte lui-même » (Louis Frédéric, *Dieux du Bouddhisme*, p. 200-216).

de statut éminent mais inférieur à celui des divinités bouddhiques proprement dites<sup>31</sup>. Le moine lui rappelle aussitôt sa fonction de « protecteur du dharma » (*hufa* 護法), une des prérogatives de cette classe d'êtres. On pourrait même encore voir dans le combiné *longtian* 龍天 (*nagadeva*) une allusion au rôle de maître des démons aquatiques qui ressort de la généalogie indienne de Nezha, général des *yakṣas*, et dompteur de dragons.

Comment le général *yakṣa* peut-il alors être identifié au plus éminent des *vidyārāja*, Acala (Budong zun 不動尊, ou Budong mingwang 不動明王, Acala-nātha, ou Āryācalanātha, « le Vénéré Inébranlable », « Le roi de science Inébranlable »<sup>32</sup>, japonais Fudōmyō<sup>33</sup>) ? Il n'est pas impossible que la riche iconographie japonaise de cette divinité nous livre une des clefs de cette association du prince Nezha et d'Acala : dans son

<sup>31</sup> L'expression *Longtian sanbao* est relativement mystérieuse. Elle n'est pas très fréquente dans la littérature, et absente des dictionnaires du bouddhisme que j'ai pu consulter. On la rencontre toutefois pour désigner un des adversaires des pèlerins du *Xiyou ji* dans la pièce *zaju* (de date indéterminée, fin Yuan ou début Ming) de Yang Jingxian 楊景賢 qui porte le même titre que le roman. À l'acte 26 (sixième volume), le moine Tang entre suivi de ses disciples et chante : « nous avons laissé derrière nous l'Enfant rouge, et franchi la montagne des flammes ; en chemin par chance nous avons occis le(s) Triple joyau(x) Nagadeva. Aujourd'hui nous voici parvenu au sein du royaume de Madhyadeśa, c'est là terre de tous les bouddhas et arhats 脫離了紅孩兒, 過了火焰山, 于路虧殺龍天三寶。今日到得中天竺國, 皆是諸佛羅漢之地 ». L'expression n'apparaît pas dans le texte du roman.

<sup>32</sup> Budong zun 不動尊 ou Budong mingwang 不動明王. Voir Mochizuki Shinkō 望月信亨, 1954-1958, *Mochizuki Bukkyō daijiten* 望月佛教大辭典, p. 4486. Une des dix (ou cinq) divinités courroucées, Shi fennu mingwang 十忿怒明王 ; voir aussi Hiraakawa, *Buddhist Chinese-Sanskrit Dictionary*, 0053. sanskrit. Acalāgra, Acala-nātha\*, Acala\*. Voir le *Da piluzhena chengfo shen bian jiachi jing* 大毘盧遮那成佛神變加持經 (Skt. *Mahāvairocana-bhisambodhi-vikurvitādhiṣṭhāna-vaipulya-sūtra-indrarājanāmadharmaparyāya*) T. 848. 18.5a29 ; Cité d'après C. Müller, *Digital Dictionary of Buddhism* : [http://www.buddhism-dict.net/cgi-bin/xpr-ddb.pl?4e.xml+id\(%27b4e0d-52d5-5c0a%27\)#ixzz0z86tqf2k](http://www.buddhism-dict.net/cgi-bin/xpr-ddb.pl?4e.xml+id(%27b4e0d-52d5-5c0a%27)#ixzz0z86tqf2k). Consulté le 15 avril 2009.

<sup>33</sup> Ce « roi de science » est peut-être encore plus célèbre dans son avatar japonais. Voir dans ce volume le chapitre de François Macé ; voir aussi Robert Duquenne, « Fudōmyō », *Dictionnaire historique du Japon*, Maisonneuve et Larose, et Bernard Frank, « Fudōmyō, l'inébranlabilité des résolutions », *Le panthéon bouddhique au Japon*, 1991, p. 148-153. Pour d'autres références japonaises sur Fudō, voir Davis, *Supernatural*, 2001, p. 326 note 22.

ouvrage sur les dieux du bouddhisme, Louis Frédéric nous dit à ce sujet « qu'Acalanātha revêt souvent l'aspect d'un enfant au visage courroucé, mais [que] c'est peut-être une confusion de ce *vidyārāja* avec un de ses huit acolytes, Cetaka 制吒迦.<sup>34</sup> » Une planche du livre de Frédéric<sup>35</sup> reproduisant une statue d'un des acolytes en question datant de 1197 offre en tout cas des analogies frappantes avec l'iconographie de Nezha : une divinité-enfant, courroucée, au torse nu à l'exception d'une « écharpe céleste » passée autour de sa poitrine. Bernard Frank écrit d'ailleurs que « d'une façon générale [les rois de sciences] se présentent sous un aspect irrité, avec des corps d'adolescents immatures inspirés de ces antiques génies de la croyance indienne que sont les *yakṣas*.<sup>36</sup> ». Peut-être semblables images ont-elles existé vers la même époque en Chine, facilitant la fusion de l'image de Nezha et du *mingwang* ? Mais peut-être le fait qu'on décerne au fils de Vaiśravaṇa ce dernier titre est-il simplement un des indices de l'élévation progressive du statut divin de Nalakūbara-Nezha en terre chinoise.

Non moins important que l'identité du protagoniste de l'épisode de la statue endiablée est le lieu où il se déroule. Celui-ci n'est en effet guère moins illustre que la divinité bouddhique qui va y prendre vie. Il s'agit d'un des plus célèbres monastères de l'histoire chinoise, le Xiangguosi, un véritable « symbole culturel<sup>37</sup> », un monastère pouvant pour certains être qualifié de « plus important centre bouddhique<sup>38</sup> » du pays à l'époque des Song.

Des Tang aux Song, époque de sa splendeur, ce monastère semble avoir été un des hauts lieux du bouddhisme ésotérique chinois. Ses peintures

<sup>34</sup> Louis Frédéric, *Dieux du bouddhisme*, p. 202.

<sup>35</sup> Louis Frédéric, *Dieux du bouddhisme*, planche XXV.

<sup>36</sup> Bernard Frank, 1991, *Le panthéon bouddhique au Japon*, p. 144.

<sup>37</sup> Duan Yuming, *Xiangguosi*, p. 16. Le Xiangguosi sert également de décor aux chapitres 5,6,7, 9, 17 et 89 d'*Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳). Plusieurs nouvelles en langue vulgaire des recueils du XVII<sup>e</sup> siècle *Sanyan* 三言 et *erpai* 二拍 le prennent également pour décor, ainsi que près d'une vingtaine d'autres récits en langue vulgaire. Le Xiangguosi est notamment le théâtre de l'épilogue de l'histoire du maître Cinq défenses, mort pour avoir cédé aux charmes de Lotus rouge, et qui sera réincarné comme le poète Su Dongpo.

<sup>38</sup> Chen Jinhua, 2005, « Images, legends, politics », p. 354.

murales étaient caractérisées pour beaucoup d'entre elles par « une dimension violente ou spectaculaire (...) trouvant vraisemblablement [son] origine dans le bouddhisme tantrique »<sup>39</sup>. Plusieurs d'entre elles, comme « la soumission des démons des neufs luminaires par le Bouddha Tejaprabha » étaient consacrées au thème de la soumission (*xiang* 降) des démons, qui occupe une place liturgique importante dans le bouddhisme ésotérique<sup>40</sup>. Une autre, qui montrait « la transformation du moine Baozhi 寶志 en Avalokiteśvara à douze faces » n'est pas sans présenter un troublant écho avec notre scène : dans l'une comme dans l'autre, un religieux thaumaturge est capable d'une épiphanie où il se révèle comme une divinité éminente aux multiples bras ou faces<sup>41</sup>... Mais l'auteur du roman Ming pouvait-il penser en écrivant à ce qu'avait été jadis la décoration effective du monastère ? Car le décor Song ne subsiste plus aujourd'hui, et ne subsistait déjà plus sous les Ming. Toutefois, il avait été si abondamment décrit dans divers écrits bouddhiques et non bouddhiques, notamment dans les descriptions nostalgiques de la capitale des Song du nord laissées par les lettrés, qu'il n'est nullement invraisemblable que l'auteur de l'épisode ait pu avoir connaissance de ces images. Si c'était le cas, le contraste entre la sainteté de Baozhi et le caractère démoniaque du révérend Balle ne ferait que renforcer l'éventuelle ironie sous-jacente à l'épisode du *Pingyao zhuan*. Par ailleurs, le Xiangguosi

<sup>39</sup> Lesbre, p. 150. Lesbre estime que c'est dans le bouddhisme tantrique des Tang que les artistes du Xiangguosi ont tiré leur inspiration : elle reproche à Soper d'avoir trop vite qualifié de typiquement Song « le goût pour le spectaculaire et les scènes de confrontation » (Lesbre p. 152) qu'elle préfère voir comme un héritage « du bouddhisme tantrique particulièrement actif sous la deuxième moitié des Tang » (op.cit., p. 153). Mais l'on peut légitimement se demander si le bouddhisme tantrique n'était qu'un lointain héritage Tang, et non pas une réalité vivante à Kaifeng sous les Song du nord ? C'est en effet le moment où de nouveaux textes tantriques étaient traduits, où le moine *Shingon* Jōnin était invité à prêcher au Xiangguosi et où Zanning (un moment hôte lui aussi du monastère), précisait la place de la lignée ésotérique dans l'histoire du bouddhisme.

<sup>40</sup> Lesbre, p. 152. Cf. Strickmann (1996) *Mantras et mandarins*, p. 41 et 118-119.

<sup>41</sup> Sur la composante tantrique des traditions liées au moine thaumaturge des Six dynasties Bao Zhi, voir le chapitre que Yan Yaozhong 嚴耀中 (1999) lui consacre dans son livre sur le bouddhisme ésotérique chinois, *Han chuan mijiao*, spécialement les pages 263 à 266.

était réputé de longue date pour les pouvoirs surnaturels de sa statuaire, et les anecdotes sur ses Bouddhas donnant toutes sortes de signes de vie abondent dans la littérature<sup>42</sup>. L'auteur du *Pinghao zhuan* pouvait là encore fort bien avoir certaines de ces anecdotes à l'esprit en décrivant avec ironie l'indignation du ballot policier confucéen mis en présence d'images tantriques dans un monastère d'État...qui n'en était si richement doté que précisément grâce au patronage impérial dont il bénéficiait !

Enfin, cette scène bariolée et comique peut aussi être vue comme la traduction romanesque d'un rituel tantrique, celui de l'*āveśa* : faire descendre une divinité dans le corps de l'adepte, transformer le corps de celui-ci en une divinité, et ce par le biais d'un truchement qui peut être une icône en deux ou trois dimensions, est au cœur rituel du bouddhisme ésotérique : la figure d'Acala est très anciennement liée à ce rituel<sup>43</sup>. La hiérophanie fusionnée de Nezha-Acala et du révérend Balle, qui lance les membres de la statue dans un mouvement endiablé, met d'ailleurs à profit les possibilités mêmes de la statue tantrique, qui, en décomposant le mouvement par la multiplication des membres et des visages, participe, selon la belle expression de Paul Mus, d'un « cinéma solide »<sup>44</sup> dont le bouddhisme ésotérique allait produire maintes mises en scènes. La statue tantrique est en quelque sorte prête par nature à être possédée et animée<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Duan Yuming consacre aux anecdotes sur les icônes miraculeuses du monastère tout un chapitre de sa monographie, « les hiérophanies et leur arrière-plan » (*shengxian jiqi houmian* 聖顯及其後面). Duan, *Xiangguosi*, p. 145-178.

<sup>43</sup> Sur la théorie et la pratique de l'*āveśa* en Chine, voir Strickmann, *Mantras et mandarins*, 1996, p. 213-242 et *Magical medicine*, 2002, p. 207-218 ; Davis, *Supernatural*, 2001, chapitre 6 (particulièrement 123-125). Acala apparaît dans les textes rituels d'*āveśa* les plus anciennement parvenus en Chine (notamment *Rituels secrets des incantations de l'émissaire divin, l'Inébranlable*, 不動使者陀羅尼秘蜜法T. 1202), et sa figure semble avoir été adaptée par les taoïstes dans des rituels de possession également. On remarque d'ailleurs que T.1012 prône la convocation *via* Acala d'un esprit-dragon : la double identité de la statue du Xiangguosi, à la fois Acala et le *nagadeva* Nezha pourrait-elle faire écho à ce rituel ? Voir Strickmann *Mantras et mandarins* p. 220-221, et Davis, *Supernatural*, p. 206-207.

<sup>44</sup> Paul Mus, « Un cinéma solide », 1964.

<sup>45</sup> Notons ici que, pour intervenir dans un débat ouvert par Glen Dudbridge, le comportement de cette image, qui prend vie par union avec un bonze thaumaturge et répond

Comme souvent dans le roman en langue vulgaire à thème religieux, un rituel ou une cérémonie réelle nous parvient sous forme déformée ou transposée. Si le protagoniste est qualifié de la péjorative étiquette de bonze sorcier (*yaoseng* 妖僧), il est le seul vrai héros de la scène. Le policier confucéen, mal à l'aise face à l'image ésotérique bariolée, se verra réduit à l'impuissance et conduit à se lancer dans une vaine poursuite : la force divine, mais aussi les rieurs, sont nettement dans cet épisode du côté du sorcier tantriste.

### La magie démoniaque du Vajradhyāna

L'animation diabolique de la statue de Nezha n'est pas le seul indice qui signe les affinités du révérend Balle avec le tantrisme : le bonze sorcier, nous précise-t-on, est adepte d'une discipline liée au Vajrayāna. Au chapitre 10 du roman, il a fait une entrée fracassante dans le récit par un tour d'illusion de sa façon : sommé par le premier groupe des sorciers réunis par le récit de montrer ses talents de magicien (*fashu* 法術), il s'exécute promptement :

On vit le bonze étendre une main, écartant ses cinq doigts, de l'extrémité desquels jaillirent cinq rayons de lumière dorée, dans lesquels apparurent cinq Bouddhas ! Ren, Wu et Zhang, voyant cela, se prosternèrent. Juste à ce moment, on entendit quelqu'un crier : « En ce temple fondé sur ordre de la cour, comment osez vous étudier la magie hérétique du Vajradhyāna ! ? »

Le bonze rappela les rais de lumières, et tous regardèrent qui avait parlé : c'était un taoïste, monté sur une bête fauve, qui entraînait ainsi dans la salle ».

à une injonction d'un autre religieux, est plus proche de la « priestly view » de l'icône tantrique décrite par Strickmann que de la vision laïque reflétée par les anecdotes du texte Tang *Guangyi ji* auquel Dudbridge se réfère. Voir Dudbridge, 1998, « Buddhist images », p. 136. Une anecdote traduite par Dudbridge montre un adepte descendu aux enfers y avoir la vision d'une image (« holy countenance »), un bouddha de bronze « dont les têtes, visage et bras se mouvaient ; ses mains et ses pieds se déployèrent lorsque le bodhissattva s'inclina devant lui » (Dudbridge, 1998, p. 148). Dudbridge commente ce passage en le mettant en rapport avec l'histoire des automates en Asie ; là encore, nous sommes il me semble davantage dans le rapport entre icône et prêtre : l'image se met en mouvement lorsque Dizang et son hôte mortel s'approche d'elle.

只見和尚伸出一隻手來，放開五個指頭，指頭上放出五道金光，金光裡現出五尊佛來！任、吳、張三個見了便拜。三個正拜之間，只聽得有人叫道：「這座寺乃朝廷敕建之寺，你們如何在此學金剛禪邪法？」和尚即收了金光，眾人看時，卻是一個道士，騎著一匹猛獸，望殿上來<sup>46</sup>。

Cette « magie hérétique du Vajradhyāna » (*Jingang chan xie fa* 金剛禪邪法)) apparaît brièvement en d'autres points du roman. Ainsi le titre du chapitre 8 nous dit même, en la dépouillant au passage de l'adjectif désobligeant de « hérétique », qu'elle est même « la plus forte en pouvoirs divins » (*jingang chan fa zui shentong* 金剛禪法最通神). L'art du Vajradhyāna est évoqué relativement rarement dans les romans en langue vulgaire. Toutefois, au chapitre 97 du célèbre roman *Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳), on entend le maître taoïste Gongsun Sheng 公孫勝 faire la leçon en ces termes à un taoïste dévoyé :

Votre art, rapporté à la catégorie supérieure, ne saurait rivaliser avec celui des divers Bouddhas et bodhisattvas, qui, de *kalpa* en *kalpa* arrivent par leurs pratiques à rendre manifeste le *samādhi* de la vacuité, et en retirent tout naturellement des pouvoirs magiques. Au niveau médian, il n'égale pas celui des parfaits immortels des trente-six cavernes des îles Penglai, lesquels, forts de plusieurs dizaines d'années d'ajouts et retraits de l'eau et du feu, changent leur moelle et déplacent leurs muscles, et peuvent alors transcender leur forme originelle pour apporter le salut au monde, se promenant à loisir parmi les êtres. Vous, vous ne savez qu'user de quelques incantations, et, abusant un moment le monde, vous approprier frauduleusement les esprits raffinés du ciel et de la terre, mettre illégitimement en branle les dieux et les esprits. Dans le bouddhisme, cela s'appelle « la magie hérétique du Vajradhyāna » ; dans le taoïsme, « les arts de l'illusion ».

« 足下這法，上等不比諸佛菩薩，累劫修來證入虛空三昧，自在神通；中等不比蓬萊三十六洞真仙，准几十年抽添水火，換髓移筋，方得超形度世，游戲造化。你不過憑著符咒，襲取一時，盜竊天地之精英，假借鬼神之運用，在佛家謂之『金剛禪邪法』，在仙家謂之『幻術』。<sup>47</sup> »

L'idée d'une magie d'illusion, captivante mais intrinsèquement inférieure parce qu'en quelque sorte plus basement illusoire ou fonctionnelle que

<sup>46</sup> *San Sui pingyao zhuan*, 1983, p. 72.

<sup>47</sup> *Shuihu quanzhuan*, 1976 (rééd. 1984), vol. 3, p. 1157.

les nobles visions et miracles employés par les saints bouddhistes et taoïstes, est volontiers brocardée par le roman en langue vulgaire. Pour être juste, aucune des techniques des petits prêtres, bouddhistes ou taoïstes, n'y échappe, et même l'art exorciste taoïste des cinq tonnerres, qui a le plus souvent bonne presse et est associé à l'orthodoxie, peut être à l'occasion qualifiée de « magie de spectacle des cinq tonnerres » (*wulei xifa* 五雷戲法)<sup>48</sup>. De fait, le révérend balle ne cessera, tout au long de *la Pacification des démons*, de se livrer à de véritables spectacles de prestidigitation, parfois à des fins bien précises, mais parfois, de manière apparemment beaucoup plus futile, dans le but d'impressionner les badauds de rencontre. La disqualification des magies tantriques comme méprisable manipulation d'illusion sera d'ailleurs appliquée également au bouddhisme tibétain, que certains textes (non romanesques) des Qing qualifieront de « petit véhicule des arts de l'illusion » (*huanshu xiao-cheng* 幻術小乘)<sup>49</sup>. Mais au-delà de ces condamnations, il faut rappeler les rapports qu'entretiennent avec le spectaculaire bien des rites d'exorcisme, comme l'avait indiqué Michel Strickmann dans son étude de 1996<sup>50</sup>. Or, précisément, les techniques du Vajradhyāna semblent avoir bel et bien existé et avoir fait partie des rites divinatoires et conjuratoires publics des exorcistes tantriques de l'époque Song. Au Jiangxi et au Fujian, des groupes de bouddhistes laïcs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles qui se baptisaient eux-mêmes « Voie du *samgha* des trois autels » (*santan sengjia zhi dao* 三壇僧伽之道) pratiquaient un rite justement appelé Vajradhyāna 金剛禪. Le poète Lu You 陸游 (1125-1210) cite les adeptes de cette technique en compagnie d'une série de groupes religieux de diverses obédiences, dont des manichéens, qu'il englobe dans une même condamnation. Ce groupe particulier aurait rassemblé des bouddhistes

<sup>48</sup> C'est le cas dans un intéressant passage de *Qu toutuo zhuan* où Jigong emprunte à un ami taoïste des « enveloppes à tonnerre » (renfermant de la poudre ?) pour remettre sur le droit chemin en l'impressionnant un dévoyé. Voir *Qu toutuo zhuan*, chapitre 22, p. 235. Sur le possible usage d'engins explosifs par les taoïstes, voir Boltz, « Not by the seal of office alone ».

<sup>49</sup> Charleux, « Les 'lamas' », p. 146 note 9.

<sup>50</sup> Strickmann, *Mantras et mandarins*, 1996, chapitre « Exorcisme et spectacle », p. 213-242.

laïcs marqués par le tantrisme et aurait participé au succès considérable des exorcistes tantriques dans la Chine des Song<sup>51</sup>. Leurs techniques d'exorcisme consistaient pour partie à faire descendre les divinités fauteuses de troubles dans le corps de mediums pour y répondre de leurs actes. La phrase du protagoniste d'*Au bord de l'eau* sur l'emprunt illégitime des dieux et des esprits (*jiajie guishen de yunyong* 假借鬼神之運用, qu'on peut traduire littéralement par « user fallacieusement de l'usage et du déplacement des dieux et des esprits ») pourrait là encore fort bien être un reflet déformé de l'*āveśa* tantrique. Ces techniques, qui seront reprises par les taoïstes, et sont au cœur des pratiques thérapeutiques magiques de la Chine moderne, ont beau être blâmées sous le pinceau des romanciers en raison de leur proximité avec les arts de l'illusion ou la qualité inférieure de leurs adeptes, elles n'en exercent pas moins sur eux une grande fascination. Ainsi, un personnage comme le révérend Balle peut bien être taxé de sorcellerie et d'hérésie, il n'est pas moins dépeint sous des dehors plus sympathiques que ses orthodoxes adversaires dans les épisodes où il figure. Il est d'ailleurs significatif que, en 1620, lorsque le grand romancier Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) rédigea un complément à la *Pacification des démons par les trois Sui*, il ait sauvé finalement le révérend Balle des ténèbres de l'hérésie pour le ramener *in fine* dans le camp de l'ordre impérial. On ne saurait à la légère priver le Pouvoir de l'indispensable concours du magicien tantrique...

<sup>51</sup> Chikusa Masaaki, cité par Edward Davis, *Society and the supernatural* p. 121-122 ; voir le reste du chapitre de Davis, *Supernatural*, 2001, chapitre "Tantric exorcists and child mediums". Voir aussi Seiwert et Ma Xisha, 2003, *Popular religious movements and heterodox sects in Chinese history*, p. 190-193. Seiwert et Ma relèvent les différences entre les pratiques des adeptes du Jingang chan et le manichéisme, notamment leur usage de la violence, mais n'envisagent aucune connexion avec le bouddhisme tantrique (généralement absent de leurs analyses, il ne figure dans aucune entrée de l'index de leur livre). D'une manière plus générale, certains spécialistes ont me semble-t-il une manière un peu rapide d'interpréter systématiquement toute emploi religieux du terme « clarté » comme forcément manichéen.

## LE DIEU AUX TROIS TÊTES ET AUX SIX BRAS, FIGURE DE L'EXTRÊME PUISSANCE

Une figure que nous avons presque à chaque pas rencontrée dans notre exploration des thèmes tantriques dans le roman chinois est la fameuse « divinité aux trois têtes et six bras ». Elle est la traduction populaire et simplifiée de l'iconographie complexe des divinités courroucées, à l'aspect effroyable mais aux capacités de conquête des démons et des maux quasi illimitées, et qui appartient aux rites de « la roue de l'instruction et du commandement » (*jiaoling lun* 教令輪) propagées notamment par les grands maîtres tantriques de l'époque Tang<sup>52</sup>. Elle est d'ailleurs souvent associée dans les romans à la phrase « sauver par le bien comme le mal » (*yi shan e hua ren*), rappelant ainsi qu'elle s'inscrit dans l'usage salvifique éclectique de la bienveillance et des actes les plus apparemment négatifs et violents.

Les personnages aux multiples pieds, mains, et faces sont particulièrement nombreux dans l'iconographie du bouddhisme tantrique, notamment dans la représentation des protecteurs furieux. Comme l'a écrit Marie-Thérèse de Mallmann, cette multiplicité des faces et des membres permet de représenter une divinité

« à la fois toute puissante et omniprésente, [qui] voit et agit en conséquence : elle fait donc autant de gestes, et elle porte autant d'objets que le requiert son activité. En outre, pour exprimer ce dynamisme, le peintre ou le sculpteur montre simultanément des gestes et des poses de pieds successifs, préfigurant ainsi le cinéma d'aujourd'hui »<sup>53</sup>.

Le nombre de membres et de faces n'est donc par définition pas fixe, et, de fait, les recueils et traités iconographiques nous montrent des divinités à quatre, six, huit, douze ou plus encore de membres ; celles qui sont pourvues de trois, quatre ou onze faces ne sont pas non plus rares. Quand et comment les représentations aux trois têtes et six bras s'imposèrent-elles dans l'imaginaire chinois pour représenter la toute-puissance des dieux tantriques courroucés ? Ce nombre de têtes et bras pourrait

<sup>52</sup> Sharf, 2002, *Coming to terms*, p. 269-270 ; Orzech, 2006, « The question of esoteric Buddhism », p. 51 et page 62-63.

<sup>53</sup> Marie-Thérèse de Mallmann, 1975, *Introduction*, p. 2.

selon certains avoir été plus spécifiquement associé à des personnages plus particulièrement démoniaques, tels les démons *asura*<sup>54</sup>. Mais il pourrait aussi bien représenter en quelque sorte une moyenne de la multiplicité des appendices de l'ensemble de ces redoutables figures, depuis les démons du ciel ou des eaux jusqu'aux *vidyārāja*... Le très populaire Nezha, qui est par ses origines indiennes un roi-démon *yakṣa*, mais dont le statut divin devait s'élever en Chine très au-delà de sa condition première – on l'a vu avec l'épisode du *Pingyao zhuan* où il est assimilé à un des dix rois de science – et dont le culte devait rapidement dépasser les frontières du bouddhisme, pourrait avoir joué un rôle dans la fixation de ce nombre. En effet, si l'on en croit Meir Shahar, une des plus anciennes représentations courroucées de Nezha, celle qui figurerait sur la célèbre pagode Song de Quanzhou, le montre déjà avec trois têtes et six bras<sup>55</sup>. Mais c'est sous les Yuan, dans la célèbre légende des origines de Pékin que ce chiffre fut en quelque sorte sanctifié, en étant inscrit jusque dans le plan de la capitale même de l'empire. Une tradition veut en effet que les onze portes du Pékin de l'époque mongole aient respectivement représenté les deux pieds, six bras et trois têtes de Nezha, protecteur de la cité<sup>56</sup>. La figure de *Santou liubi shen* a en tout cas profondément pénétré la culture populaire chinoise : ainsi, lors d'un festival *sai* 賽 du nord-est de la province du Shanxi qui était encore joué au début du XX<sup>e</sup> siècle, on exécutait une danse masquée servant à chasser les maladies et à purifier les cuisines où les offrandes destinées aux dieux étaient préparées. Dans un « emprunt manifeste au bouddhisme ésotérique » au cœur d'un festival où les éléments bouddhiques étaient par

<sup>54</sup> Louis Frédéric, *les Dieux du bouddhisme*, p. 283, décrit un « roi Asura » Asurarāja représenté avec la triple tête et les sextuples bras, mais dans une représentation japonaise du VIII<sup>e</sup> siècle, et déclare ne pas connaître d'équivalents indiens ou chinois. Voir pourtant l'invocation aux *asura* de Yang E (XI<sup>e</sup> siècle) traduite par Strickmann, 1996, *Mantras et mandarins*, p. 383-384 : elle fait référence « aux trois têtes et six bras » des *asura*, ainsi qu'à leurs « corps couleurs d'émeraude et [leurs] cheveux rouge-vif », traits que l'on retrouvera dans le personnage romanescque de la divinité tricéphale.

<sup>55</sup> Voir chapitre de Meir Shahar dans cet ouvrage.

<sup>56</sup> Hok-Lam Chan, 2008, *Legends of the building of old Peking*, p. 63-66. Voir le chapitre de Meir Shahar dans cet ouvrage.

ailleurs absents, un acteur incarnait un personnage nommé Jianzhai 監齋 (« l'inspecteur des offrandes »). La légende de ce personnage, chantée lors de la représentation, l'identifiait à un jeune moine guerrier, employé aux cuisines du monastère de Shaolin 少林, qui avait sauvé son monastère en révélant soudain face à des assaillants une immense force martiale divine. L'acteur qui incarnait ce personnage portait un masque à trois têtes et un costume pourvu de six bras<sup>57</sup>.

### La douce Guanyin en roi-démon

Des divinités majeures plus souvent associées à la douceur et la bienveillance, telles que Guanyin, peuvent faire usage à l'occasion de la force du démon à la triple tête et aux sextuples bras : nous avons vu dans l'épisode de la princesse Honglian du « Voyage aux mers d'Occident » comment Guanyin avait conféré à sa jeune disciple la capacité de revêtir la terrible figure. La bodhisattva elle-même peut, quand le besoin s'en fait sentir, en prendre l'apparence, comme dans un passage du roman taoïste du début du XVII<sup>e</sup> siècle *l'Incantation des jujubes* (*Zhouzao ji* 咒棗記), où on la voit passer brusquement de l'aspect séduisant et bienveillant d'une belle jeune femme à la physionomie glaçante d'un « roi-démon » aux multiples appendices. La scène se passe à la fin de ce roman hagiographique consacré à l'immortel taoïste Sa Shoujian 薩守堅 (XII<sup>e</sup> siècle). En accomplissement d'un vœu fait aux enfers, Sa vient de présenter aux âmes errantes un grand banquet d'offrandes, mais sa générosité va être contrée par le trop grand zèle du Divin officier Ma, qui, voulant exorciser les démons, empêche les destinataires des offrandes de venir se nourrir :

<sup>57</sup> David Johnson, *Spectacle and sacrifice*, p. 208-210. La légende qui est représentée sous forme de chantefable lors du festival est une reprise manifeste de celle du dieu-protecteur du monastère de Shaolin, Vajrapāni /Nārāyaṇa. Voir au sujet de cette légende Meir Shahaar, *The Shaolin monastery*, p. 83-92. Mais dans l'iconographie du monastère de Shaolin, la divinité, au corps musculeux et au visage grimaçant, n'a qu'une tête et quatre membres (voir Shahaar, figure 8, 11, 12 et 13). David Johnson lie la représentation de Jianzhai à celle des *vidyārāja*, notamment à celle d'Ucchuṣma, et donne plusieurs intéressants exemples de divinités aux trois têtes et six bras, mais sans préciser comment le lien avec Jianzhai peut-être prouvé : Johnson, *Spectacle and sacrifice*, p. 209 note 65.

L'écho d'un tel banquet d'offrandes monta jusque chez l'Empereur de Jade en haut du ciel. L'Empereur de Jade, craignant que génies insensés, monstres féroces, grands démons et petit diables créent des dommages dans la cérémonie, ordonna au Divin officier Ma de descendre dans le monde monter la garde près des autels. Chaque fois qu'était présentée de la nourriture, le Divin officier Ma, voyant la foule des diables et des démons chercher à s'emparer en désordre, employait le feu véridique du *samādhi* pour les chasser en les brûlant, consumant au passage les offrandes présentées, et faisant que même les âmes des ténèbres ne pouvaient s'en nourrir. Tout à coup, en la Mer méridionale, un Bodhisattva de sexe féminin prit conscience de ce qui se passait. Cette Bodhisattva, ah ! Voici comme elle était :

*Visage comme la pleine lune, minois couleur de fleurs de poiriers. Sur les mèches de ses cheveux, jades et perles se tiennent immobiles ; sur sa poitrine se croisent les pendentifs précieux. Tout le corps de l'enfant rouge est entouré de flammes, la fille du dragon a sa tête coiffée de deux chignons fourchus<sup>58</sup>. De son panier de bambou, sort la queue d'une carpe dorée<sup>59</sup>, dans sa bouteille d'eau pure sont plantées deux fleurs de lotus. De la forêt de bambous violets on aperçoit au loin la lune mouillée, au plus profond de la falaise du Potalaka est sa demeure.*

Cette bodhisattva était Guanshiyin. Depuis sa roche de Potalaka dans la Mer méridionale, elle avait aperçu, à l'aide de son regard de sagesse, que le Parfait Sa avait organisé cette grande offrande, mais que, les âmes et les fantômes ne pouvant s'y nourrir, ce serait en pure perte. Elle conçut alors une idée charitable, et médita un stratagème. Chevauchant une nuée auspiciuse, elle se rendit tout droit à Xihe, où elle se métamorphosa en un roi-démon, aux trois têtes et aux six bras, au visage vert et aux crocs menaçants, et se mêla à l'assemblée qui tentait de s'emparer de la nourriture près de l'autel aux offrandes. Quand l'officier divin Ma vit cela, il lança le feu véridique du *samādhi* vers les âmes et les fantômes pour les brûler. Brave roi-démon ! Il aspergea de son eau de rosée douce le feu, qui s'éteignit. C'était vraiment : « Entouré de milliers d'immortels lui rendant hommage,

<sup>58</sup> L'enfant rouge et la fille dragon sont les acolytes de Guanyin, fréquemment figurés de part et d'autre du bodhisattva.

<sup>59</sup> Allusion à l'histoire bien connue de la « Guanyin au panier de poisson », qui montre le bodhisattva user des armes de la séduction pour conduire vers le salut. Voir *supra*, p. 32 note 16 et p. 38.

au sein d'innombrables éclats d'auspiciuse lumière !<sup>60</sup> ». Alors les âmes et fantômes purent se régaler des pures offrandes, et dans les froides forêts il n'y eut plus de souffrance.

但這樣大齋齋感動了天上玉帝，玉帝恐有甚么狂精、猛怪、大妖、小魔阻撓道場，却令馬靈官下界監着齋壇。每當施食之際，馬靈官見見有妖精魔怪紛紛亂搶，遂用三昧火燒去，把那所施的齋食燒得焦枯，連幽魂皆不得食。忽南海之中有一女菩薩知道。這女菩薩呵：面如滿月，貌似梨花。兩鬢上珠翠不事，滿胸前瓔珞交珈。紅孩兒渾身火焰，龍女子髻挽雙丫。竹籃中一尾金鯉，淨瓶內兩朵蓮花。紫竹林遙瞻水月，普陀岩深处為家。這女菩薩乃是救苦救難觀世音也。他在南海普陀岩，慧眼一看，只見薩真人設這樣大供，諸鬼魂皆不得食，却是枉然。一念慈悲，計上心來，遂駕着一朵祥雲，逕到西河，變成一個鬼王，三頭六臂，青臉獠牙，混在齋壇中搶食。馬靈官看見，放出三昧真火望鬼魂中一燒。好一個鬼王！用甘露水一洒，火乃滅絕。真個是「萬真環拱內，百億瑞光中」。眾鬼魂才得飽餐清淨供，寒林無怨苦。<sup>61</sup>

Dans ce passage, Guanyin revêt l'aspect martial de la divinité démoniaque « aux trois têtes et six bras »<sup>62</sup> pour contrer de son eau, féminine, le feu viril de l'officier Ma, divinité des flammes : tous deux concourent

<sup>60</sup> Ce couplet semble provenir d'une prière taoïste encore très répandue de nos jours et intitulée « La précieuse invocation (*baogao* 寶誥) de Taiyi le Sauveur des malheurs ». Cette divinité taoïste dont le nom complet est « Vénérable céleste Taiyi sauveur des malheurs (Taiyi jiuku tianzun 太乙救苦天尊) » semble être née par une sorte de transposition taoïste de la figure de Guanyin sauvant des malheurs telle qu'elle est définie par le *Sūtra du Lotus*. Il ne semble donc pas surprenant de la trouver citée ici par ce roman taoïste qui fait intervenir Guanyin en personne. Sur l'élaboration de cette figure, voir Christine Mollier, 2008, « Guanyin in a taoist gaze », in *Buddhism and taoism face to face*, p. 174-208.

<sup>61</sup> *Zhouzao ji* 咒枣记, chapitre 14, 1993, p. 674-675.

<sup>62</sup> Le professeur Li Yuanguo 李遠國 de Chengdu a rassemblé de nombreuses peintures rituelles employées par les taoïstes sichuanais de l'ordre Yuanhuang 元皇 qui représentent une cérémonie d'offrande de nourriture (*shishi* 施食) aux âmes errantes. On y voit, dans le registre supérieur, répondant à l'invocation du prêtre taoïste conduisant la cérémonie, la double épiphanie d'un roi-démon et d'une divinité secourant les âmes en peine. D'après le pr. Li Yuanguo, le roi-démon est une émanation (*fa* 發) de la divinité de compassion représentée sur le côté droit des peintures. Or, si cette divinité est, dans un petit nombre de peintures, le taoïste Jiuku tianzun (voir note 60), c'est dans la plupart des cas une forme féminine de Guanyin qui occupe cette fonction (entretien avec Li Yuanguo, février 2012). On ne peut qu'être frappée par la similarité entre ces représentations picturales modernes (les peintures datent pour la plupart du XIX<sup>e</sup> siècle) et le récit du XVII<sup>e</sup> siècle du *Zhouzao ji*.

par leur « combat », à la réalisation, par une sorte d'union des contraires, du but charitable et du salut ; là encore, on perçoit distinctement l'écho des appariements tantriques, et du détournement de la force au profit de la compassion. L'anecdote, où l'on pourrait aussi voir une transposition martiale d'un rituel tantrique joignant l'offrande du feu (*homa*) et l'eau de la consécration (guanding 灌頂, *abhiṣeka*)<sup>63</sup> est d'ailleurs peut-être encore plus liée au bouddhisme ésotérique qu'il n'y paraît au premier abord : le Maréchal Ma est en effet une des divinités taoïstes devant le plus au tantrisme : sous les Song, les trois têtes et six bras dont on le paraît dans l'iconographie, ainsi que certaines des incantations qu'on lui associaient, semblent avoir été assez directement empruntées à la figure d'Ucchuṣma, « le Vajra des souillures » (*huiji jingang* 穢跡金剛), un des *vidyārāja*<sup>64</sup>.

### Du loup vertueux au singe rebelle

La figure du *santou liubi shen* traverse littéralement le roman en langue vulgaire<sup>65</sup> : on le rencontre dans les œuvres les plus paisiblement édifiantes, telle la didactique odyssée de Bodhidharma connue sous le nom de *Roman de la Conversion de l'Orient* (*Dongdu ji* 東度記, 1635). Les saints moines héros de cette moralisante épopée, bien qu'eux-mêmes très strictement non violents, ne dédaignent pas d'employer la force d'un fauve plein de ressentiment : il s'agit d'un loup vertueux injustement mis à mort, et qui, revenu à la vie et dûment chapitré par Bodhidharma et ses disciples, s'emploiera à remettre dans le droit chemin les habitants d'un

<sup>63</sup> Voir le chapitre de François Macé dans ce volume pour un exemple japonais.

<sup>64</sup> Hsieh Shu-Wei, « Exorcism in Buddho-taoist context », p. 257.

<sup>65</sup> Une recherche sur la chaîne de caractères *santou liubi* 三頭六臂 sur la base de données de romans en langue classique et vulgaire *Kaifang wenzue* 開放文學 ne génère ainsi pas moins de 180 réponses différentes. Il faudrait bien sûr en affiner le résultat en distinguant les occurrences où l'expression décrit effectivement les attributs d'un personnage de l'action ou celles où elle est employée comme une métaphore de la toute-puissance ; on obtiendrait par ailleurs plus de résultats en cherchant sur des formes altérées de l'expression de base (en incluant par exemple des classificateurs). <http://open-lit.com>, consulté le 20 septembre 2011.

village dévoyé : il le fait en revêtant à son tour le terrifiant aspect de la divinité au trois têtes et six bras, et les bonzes justifieront son action en disant que, à la différence d'eux les moines, son rôle est de « corriger le mal par le mal (*yi e cheng e* 以惡懲惡) »<sup>66</sup>. À l'extrémité opposée du spectre de la littérature en langue vulgaire, le recueil de contes homo-érotiques *Parfums invitant au printemps* (*Yichun xiang zhi* 宜春香質), sensiblement de même époque que le *Dongdu ji*, déploie non sans ironie une « édifiante » parabole pornographique : dans le quatrième conte du recueil, un jeune homme affligé d'une terrible laideur a le douteux bonheur de se voir gratifié en rêve d'une grande beauté : voyageant successivement dans les contrées mythiques du pays des femmes et du pays des hommes, il y sera tant convoité et violenté qu'il guérira à tout jamais du désir<sup>67</sup>. Un moment crucial dans ce cheminement sera son viol par un terrifiant roi-démon. Sur la xylographie d'époque qui illustre ce conte, on aperçoit le rêveur, consumé par une roue de flammes, sous les yeux de la figure familière de la divinité aux six bras (fig. 13). Autre version du salut par les passions généreusement dispensé par les divinités courroucées et ardentes prêtées par le tantrisme à la religion et à la littérature chinoises...

Lorsque l'aspect de la divinité courroucée aux multiples têtes et membres est revêtu par un personnage qui est déjà caractérisé par son art martial, alors il est souvent au faîte de sa puissance. Nezha, que nous avons déjà rencontré, en est un exemple illustre : je n'y reviendrai pas plus en détail et renverrai au chapitre de Meir Shahar dans ce volume. Je voudrais en revanche m'attarder un peu sur un personnage qui n'est généralement pas associé aux divinités tantriques tricéphales : il n'est pas moins célèbre que Nezha, puisqu'il s'agit de Sun Wukong, le roi des singes, protagoniste du grand roman *la Pérégrination vers l'Ouest*, mais ce n'est pas l'aspect tantrique qu'on retient en général de lui<sup>68</sup>. Pourtant,

<sup>66</sup> *Dongduji*, chapitre 92, p. 745. Voir mon livre *La Conversion de l'Orient*, p. 181.

<sup>67</sup> Sur ce roman voir Giovanni Vitiello, « The fantastic journey of an ugly boy ».

<sup>68</sup> Les spécialistes du *Xiyou ji*, japonais notamment, ont bien exploré les possibles sources tantriques du personnage de Sun Wukong, mais on a fort peu à ma connaissance exploré la dimension tantrique du personnage dans le récit même de la version en 100 chapitres de 1592. Voir notamment Isobe Akira 磯部彰, 1993, chapitres 3 et 7. Voir la

cette « pose tantrique » nous paraît d'importance dans la construction et l'évolution de son personnage. Ainsi, au chapitre sept de *la Pérégrination vers l'ouest*, Sun Wukong tient victorieusement tête aux armées célestes.

Il s'ébroua, et se changea en être à trois têtes et six bras. Il fit tourner le gourdin Bonplaisir, qui se divisa en trois. Ses six bras brandissaient les trois gourdins (...) Aucun dieu du tonnerre n'osait plus l'approcher. 他即搖身一變，變做三頭六臂；把如意棒幌一幌，變作三條；六隻手使開三條棒 (...) 眾雷神莫能相近<sup>69</sup>.

Sun Wukong, à ce moment, est à l'apogée de sa gloire et de sa révolte : il est invaincu, et semble invincible. Sa quête est celle, bien souvent associée au tantrisme, de la puissance royale suprême, celle de la monarchie céleste. Il est le Qitian dasheng 齊天大聖, « le grand saint égal du ciel » et est sur le point de mener à son terme le « grand grabuge au palais céleste » (*da nao tiangong* 大鬧天宮). Plus tard dans le roman, au chapitre 81, Sun Wukong reprendra d'ailleurs un moment la terrible pose qui sera aussitôt qualifiée de « figure fondamentale du grand grabuge au palais céleste » :

Il se changea en la figure fondamentale du grand grabuge au palais céleste : trois têtes, six bras, ses six mains refermées sur trois gourdins, chargeant à grand tintamarre et fracas à travers la forêt 變作大鬧天宮的本相：三頭六臂，六隻手，理著三根棒，在林裡辟哩撥喇的亂打<sup>70</sup>.

Lorsqu'il a revêtu cette pose de souveraineté martiale, le roi des singes est dit, de fort tantrique façon :

« pouvant faire le mal, pouvant faire le bien, à présent bien et mal de lui dépendent ; bienveillant, il se fait bouddha ou immortel ; féroce, il se couvre de poil et porte des cornes. Des transformations infinies ébranlent le palais céleste, généraux du tonnerre et soldats divins contre lui ne peuvent rien » 也能善，也能惡，眼前善惡憑他作。善時成佛與成仙，惡處披毛并帶角。無窮變化鬧天宮，雷將神兵不可捉<sup>71</sup>.

discussion de ces travaux japonais dans Glen Dudbridge, « *The Xiyou ji monkey* » [1988] 2005, p. 263-267 et 270-273.

<sup>69</sup> *Xiyou ji*, 1988, chapitre 7, volume 1, p. 80.

<sup>70</sup> *Xiyou ji*, 1988, chapitre 81, volume 3, p. 1039.

<sup>71</sup> *Xiyou ji*, 1988, chapitre 7, volume 1, p. 80.

Nous semblons ici, avec cette apothéose, à l'opposé des modestes bateleurs magiciens manipulateurs d'esprits comme le révérend Balle. Pourtant, comme le révérend Balle, et un peu comme la princesse Honglian, Sun Wukong reste un rebelle. Il a trop rapidement oublié sa nature démoniaque, son infériorité fondamentale d'esprit singe aspirant au destin royal. La séquence qui suit l'épisode où Sun Wukong prend la pose de la puissance tantrique suprême est terrible. Les dieux vont quérir le Bouddha Sakyamuni, qui, par une toute simple magie d'illusion, provoque la défaite du singe et anéantit ses espoirs. Il sera vaincu aussi facilement que la princesse Honglian lorsque Guanyin lui a retiré sa protection.

Peut-être peut-on voir dans cette apothéose éphémère du roi des singes un condensé du statut que le roman en langue vulgaire accorde au tantrisme : la place, importante, d'une magie puissante, fascinante, mais au fond intrinsèquement liée à des démons intérieurs ou extérieurs, et à laquelle, comme le Bouddha qui vient brider et mettre à son service le singe révolté, le tranquille ordre chinois ne saurait accorder durablement l'autonomie.

#### CONCLUSION

Dans son ouvrage posthume de 1996, Michel Strickmann remarquait à quel point les éléments venus du tantrisme étaient présents dans le théâtre et le roman chinois :

« Dans les ouvrages décrivant l'épopée guerrière des dieux et des démons, certains personnages fictifs trouvent indubitablement leur source dans le tantrisme, et on peut clairement déceler des échos de la mythologie tantrique de la conquête. Le premier spécialiste du bouddhisme qui explorera ce domaine fera sans doute de nombreuses découvertes surprenantes<sup>72</sup>. »

N'ayant pas de prétention à cette dernière qualité, je n'aurais pas non plus celle d'avoir fait plus qu'effleurer le programme d'exploration proposé par Strickmann. Ainsi, on n'aura pas abordé dans ce chapitre la

<sup>72</sup> Strickmann, 1996, *Mantras et mandarins*, p. 44.

façon, dont, par exemple, les *maṇḍala* ont pu influencer la description des labyrinthiques dispositions magico-martiales appelées *zhen* 陣, qui sont omniprésentes dans le roman chinois de la guerre magique. Toutefois, les quelques constatations que nous avons déjà pu faire confirment largement la justesse de l'intuition de Strickmann : quoique sous une forme parfois estompée ou déformée, les images et techniques empruntées au bouddhisme tantrique parcourent le roman en langue vulgaire. Ainsi, la figure de la divinité aux trois têtes et six bras est fortement associée à des personnages à la puissance martiale surhumaine, mais dont la force peut être employée pour « sauver par le bien comme par le mal ». Car si certain des héros qui disposent de ce pouvoir s'en servent pour remporter la victoire pour leur propre compte, d'autres l'emploient comme un « moyen habile » (*upāya*) leur permettant d'exercer à l'égard de leurs adversaires une « compassion brutale »<sup>73</sup>. De façon significative, cette puissance martiale salvatrice est associée par au moins deux textes romanesques à la secourable figure de Guanyin, dont le bouddhisme ésotérique fait grand cas.

Si les personnages empruntés au tantrisme sont volontiers mis en scène, ses rituels trouvent également leur place. Ainsi, comme on l'a vu, l'*āveśa* tantrique et ses avatars taoïstes sont volontiers évoqués avec fascination, même si une distance convenable est parfois prise par le narrateur avec ces « arts d'illusion », aux manifestations à la fois comiques et redoutables. Plus solennelle est la place accordée dans les récits en langue vulgaire aux « banquets des esprits » que sont les cérémonies de salut universel comme le *Shuiluzhai* 水陸齋<sup>74</sup>. Comme on l'a vu avec l'exemple de la cérémonie d'offrandes aux âmes errantes de *l'Incantation des jujubes* (pourtant vie d'un saint taoïste)<sup>75</sup>, le vocabulaire du

<sup>73</sup> Pour reprendre le titre de l'étude de Rob Linrothe sur les divinités courroucées dans le bouddhisme tantrique indo-tibétain, *Ruthless compassion*, 1999.

<sup>74</sup> Voir le chapitre VIII de Strickmann, 1996, « le Banquet des esprits » p. 369-414 ; voir dans ce volume le chapitre de Caroline Gyss.

<sup>75</sup> Ce passage de *L'incantation des jujubes* pourrait être vu comme le reflet romanesque de textes canoniques : il existe en effet des rituels de « salut universel » (*puḍu* 普渡) de l'école taoïste Lingbao 靈寶 placés sous le patronage de Sa Shoujian, sous un de ses titres divins, « Parfait seigneur Sa, Suprême de l'unique origine sauveur des tourments »

bouddhisme tantrique est grandement mis à contribution dans la description de la puissance divine mise en jeu à cette occasion<sup>76</sup>. La popularisation des personnages des *vidyārāja*, elle-même source probable de l'omniprésente figure de la « divinité à trois têtes et six bras », doit beaucoup à ces rites à grand spectacle. Or, ces cérémonies de salut universel des âmes en peine occupent une place très importante dans le roman en langue vulgaire : on les rencontre dans bien des récits, du *Jin Ping Mei* au *Dongdu ji* en passant par le *Xiyou ji* et le *Zhouzao ji*. Elles ne cèdent peut-être la place, dans la sphère du *tongsu xiaoshuo* Ming, qu'aux rituels taoïstes de canonisation des divinités démoniaques et démonicides du tonnerre étudiées par Mark Meulenbeld<sup>77</sup>.

Enfin, si l'on admet qu'une des idées essentielles transmise en Chine par le bouddhisme ésotérique est celle de la possibilité de sortir des rets des passions à travers leurs excès eux-mêmes, son influence sur la littérature romanesque doit être envisagée comme plus considérable encore : on pourra bien, à partir de la fin des Ming, décrire avec horreur et méfiance le maître tantrique détenteur de rites et magies sexuels et distancier sa figure en la revêtant des oripeaux du « moine barbare » tibétain, comme on l'a vu avec la scène du *Xu Jin Ping Mei*. Mais en même temps, un peu comme une divinité essentiellement bienveillante peut, de façon

(*Yiyuan wushang jiuku Sa jun zhenren*) : il s'agit du *Chaozhen fayuan chanhui wen* 朝真發願懺悔文 (« texte de l'audience devant le Parfait pour la prise des vœux et la confession des fautes »), DZ 1453, et de *Lingbao shishi fa* 靈寶施食法 « La méthode Lingbao pour la distribution de nourriture », DZ 1454. Voir Schipper & Verellen, 2004, *The Taoist Canon*, p. 1004-1005 (notice rédigée par Hans-Hermann Schmidt). Je remercie Patrice Fava de m'avoir mis sur la piste de ces références.

<sup>76</sup> Pour une comparaison entre le rituel bouddhique du *fang yankou* 放焰口, et le rituel taoïste du *pudu* 普渡, qui semblent puiser à la même source du bouddhisme ésotérique, voir Orzech, « *Fang yankou* and *pudu*, 2002. Strickmann, 1996, *Mantras et mandarins*, p. 377 et 379, les considère comme, en dépit de leurs dénominations différentes, appartenir à un même phénomène. Voir aussi Schipper & Verellen, 2004, *The Taoist Canon*, p. 637-638.

<sup>77</sup> Voir sa thèse de doctorat, *Civilized demons*, 2007, et plus particulièrement les chapitres 6 « Containment and canonization : capturing demons with words » et « The late Ming ritual field : 'novels', between processions, tour and trajectory ».

fulgurante, revêtir l'aspect d'un roi-démon aux multiples têtes et bras pour infliger un choc salutaire à l'égaré, l'intervention des bonzes barbares au choquant savoir érotique s'inscrit dans un récit plus ample où elle constitue une étape indispensable au progrès du héros : la scène orgiaque de la *Suite au Jin Ping Mei*, mais aussi l'intervention du bonze barbare dans le grand roman dont il est la continuation, *Fleur en Fiole d'Or*<sup>78</sup>, en sont deux exemples. Car si le salut par les passions est un thème tantrique, alors une bonne partie de la littérature narrative consacrée au thème amoureux lui est redevable, sans exclure son chef-d'œuvre absolu, le *Rêve dans le Pavillon rouge*.

Peut-être me reprochera-t-on d'adopter ici, à la suite de Michel Strickmann, une vision trop extensive du bouddhisme tantrique en oripeaux chinois. Mais si l'on se souvient que les textes et rituels liés en Inde, au Tibet ou au Japon au bouddhisme ésotérique se sont fondus dans la culture religieuse, artistique et littéraire chinoise sans s'identifier à une école particulière ni même prétendre à une appellation unique, alors le roman en langue vulgaire est certainement un bon point d'observation pour en relever les traces. Car l'art romanesque chinois, qui associe et harmonise les éléments les plus apparemment contradictoires et divers, est à même de rendre compte du bouddhisme ésotérique d'une façon plurielle, mode qui paraît parfaitement adaptée à un courant du bouddhisme qui sut harmoniser aspect terrible et bienveillant du divin. Les pratiques et rituels tantriques y sont tantôt parés de violence, de scandale ou d'excès, et ceux qui s'y livrent sont alors qualifiés d'hérétiques, démoniaques ou étrangers. Mais tantôt, parfois dans la même œuvre, ils se verront assimiler, comme source de divine puissance, aux plus orthodoxes dieux ou héros.

<sup>78</sup> On objectera que Ximen Qing périt au chapitre 79 du *Jin Ping Mei* par l'effet de ses débauches. Mais il est suggéré qu'il se réincarne dans son fils posthume, qui entrera dans les ordres emmené par un moine étrange, reflet du maître barbare dont la magie érotique a hâté la perte de Ximen Qing.

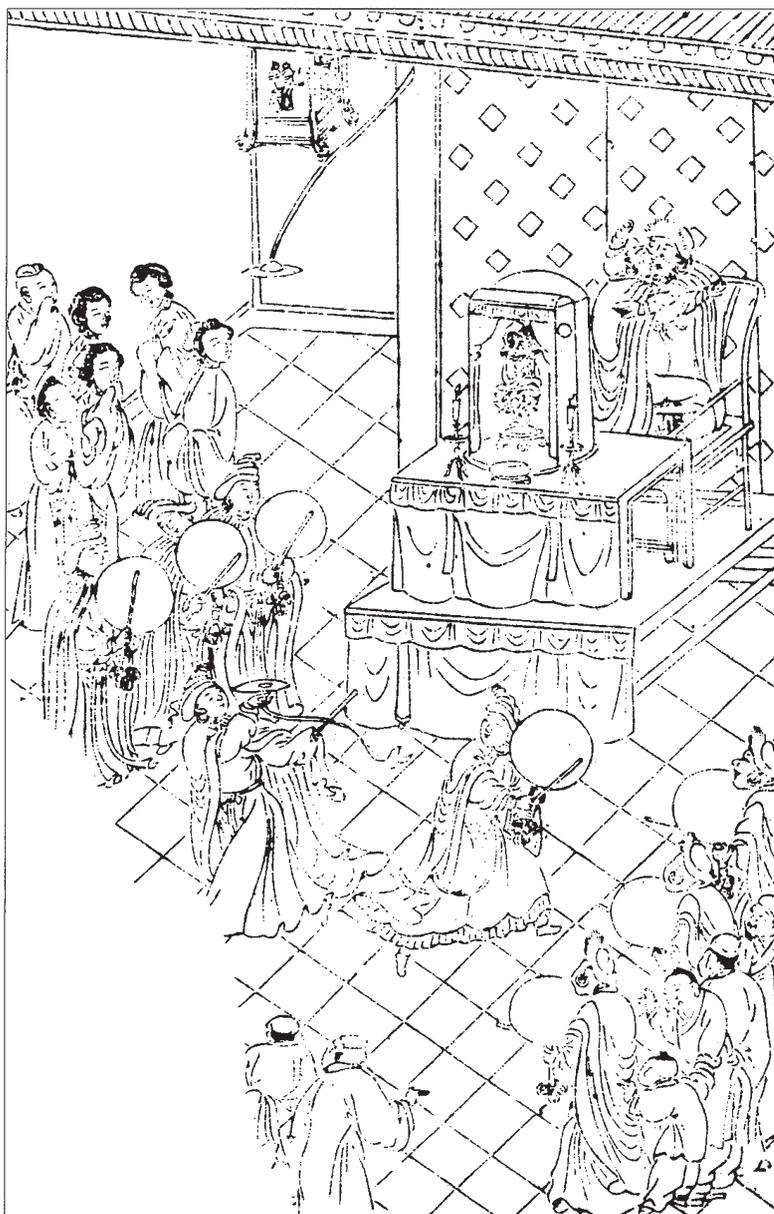


Fig. 12 : La scène d'orgie « tantrique » du *Xu Jin Ping Mei*.



Fig. 13 : La divinité tantrique de *Yichun xiangzhi*.