
Les représentations artistiques de Marie en Chine

Mémoire réalisé par
Claudine DEFOY

Promoteur
Régis BURNET

Lecteurs
Henri DERROITTE
Geert VAN OYEN

Année académique 2016-2017
Master en théologie
à finalité didactique

Remerciements

Ce mémoire est le résultat d'un travail de recherche d'environ quatre ans. Je tiens à adresser tous mes remerciements aux personnes avec lesquelles j'ai pu échanger et qui m'ont aidée pour rédiger ce mémoire.

Je remercie en particulier Monsieur Régis Burnet, directeur de recherche de ce mémoire, pour ses précieux conseils et pour sa disponibilité, ainsi que Monsieur Henri Derroitte et Monsieur Geert Van Oyen pour le temps consacré à la lecture de ce travail et les références d'études qu'ils m'ont transmises.

Merci à Madame Meiling Peng, peintre et professeur de peinture chinoise et Monsieur Jean Chou de la Fondation Verbiest pour les judicieuses informations qu'ils m'ont fournies pour mieux comprendre et analyser les œuvres mariales chinoises.

Merci au Père Jean Charbonnier (M.E.P.) pour la pertinence de son apport dans la discussion que j'ai eue avec lui sur la problématique de ce mémoire.

Merci au Frère Emmanuel de Tibériade qui m'a fourni une riche documentation photographique sur le thème des images de Marien en Chine.

Je tiens également à remercier Madame Geneviève Bricoult, directrice de la bibliothèque de théologie pour sa très bonne initiation à la recherche.

Je veux aussi remercier toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à mes recherches et à l'élaboration de ce mémoire.

Enfin, j'adresse mes remerciements à mon époux qui m'a bien soutenue et encouragée, merci pour les beaux échanges que nous avons partagés concernant ce travail.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	7
CHAPITRE I	9
Évolution des représentations de la Vierge à l'Enfant en Chine et au Japon	9
1.1. Des images de Marie introduites en Chine par Matteo Ricci	9
Un modèle : l'icône de Vladimir	
1.2. Ancienne image mariale réalisée par un peintre chinois : <i>Tian-Zhu Sheng-Mu</i>	10
1.3. Aperçu de l'iconographie de Marie en Chine et au Japon aux 16 ^e et 17 ^e siècles	11
1.3.1. Un modèle d'inculturation des images mariales : le Japon	11
1.3.2. Sculpture chinoise de la Vierge à l'Enfant inspirée de l'iconographie de <i>Guanyin</i> (18 ^e siècle) et son modèle	12
CHAPITRE II	17
Analyses iconographiques et iconologiques des images de Marie pour la Chine d'aujourd'hui	17
2.1. Le thème de Marie Reine	17
2.1.1. Introduction	17
2.1.2. Des modèles occidentaux	17
2.1.2.1. Le modèle : CIMABUE, <i>Maesta di Santa Trinita</i> , Florence, Galerie des Offices, vers 1280	17
2.1.2.2. LIU Bizhen, <i>Notre-Dame de Chine</i> à Dong Lü , 1924	18
2.1.2.3. Le modèle : GIOTTO, <i>Le polyptyque Baroncelli</i> , chapelle de l'église Santa Croce à Florence, 1329-1332	23
2.1.2.4. Sœur YUE Paola, <i>Le couronnement de Marie</i> , Pékin, 2009	24
2.1.3. Des modèles chinois	30
2.1.3.1. Le modèle : artiste inconnu de la cour des Qing, <i>l'empereur Qianlong (1711-1799) en robe de cérémonie</i> , dynastie Qing	30
2.1.3.2. CHU KAR KUI, <i>Sainte Marie Impératrice de Chine</i> , 1997	30
2.2. Des images de Vierges à l'Enfant	36
2.2.1. Introduction	36
2.2.2. Le cardinal Costantini, pionnier de l'inculturation avant Vatican II	36
2.2.3. Des modèles occidentaux	38
2.2.3.1. Le modèle : <i>Notre-Dame de Banneux</i> de Léon JAMIN, 1933	38
2.2.3.2. Vierge à l'Enfant protectrice des marins de M. Liu, vers 1960	42
2.2.4. Des modèles chinois	47
2.2.4.1. Le modèle chinois : <i>Chang'e</i> de CHEN YUAN DU, avant 1932	47
2.2.4.2. <i>Vierge à l'Enfant</i> de LU HONG NIAN, vers 1940	49
2.2.4.3. Le modèle chinois : <i>Composition bouddhiste</i> de Mon VAN GENECHTEN, Pékin, 1942	50
2.2.4.4. MON VAN GENECHTEN, <i>Notre-Dame de la Paix</i> , vers 1946	52
CHAPITRE III	59
Reprise théologique : dialogue entre Occident et Orient	
3.1. Les représentations de Marie en Chine sont des lieux de rencontres et d'échanges interculturels. Réflexions à partir de différents schémas, de différents concepts	59
3.1.1. Les schémas binaires proposés par Jeremy Clarke	59

3.1.2. Les concepts d'inculturation, d'enculturation, d'acculturation, de déculturation, d'hybridation, de « nouvelle synthèse », proposition de définitions	60
3.2. Diversité de représentation de Marie en Chine	63
3.2.1. L'aspect géographique et l'organisation sociale de la Chine	63
3.2.2. Quelques clés de compréhension tirées de l'histoire de la société chinoise	64
3.2.3. L'aspect religieux en Chine	66
3.3. Quelles sont les théologies sous-jacentes à ces images ? Quels sont les concepts qu'elles incarnent au niveau de l'inculturation?	67
3.3.1. <i>Sculpture chinoise de la Vierge à l'Enfant</i> inspirée de l'iconographie de <i>Guanyin-Kannon</i> , 18 ^e siècle	67
3.3.2. <i>Notre-Dame de Chine</i> à Dong Lü, LIU Bizhen, 1924	67
3.3.3. <i>Le couronnement de Marie</i> , Sœur Paola YUE, Pékin, 2009	69
3.3.4. <i>Sainte Marie Impératrice de Chine</i> , Chu Kar Kui, Pékin, 1997	70
3.3.4.1. Analyse de l'œuvre en fonction du concept d'inculturation	70
3.3.4.2. D'où vient la notion de pouvoir religieux lié à l'aspect politique ?	70
3.3.5. <i>Vierge à l'Enfant invoquée pour la protection des marins</i> , Monica LIU, vers 1960	75
3.3.6. <i>Vierge à l'Enfant</i> , LU Hong Nian, vers 1940	77
3.3.6.1. Thème de la maternité en Chine liée à l'importance de la cellule familiale	77
3.3.6.2. Marie Mère et Marie Reine, deux thèmes qui s'entrecroisent en christianisme mais aussi dans la culture chinoise	78
3.3.6.3. La réception favorable de la royauté et de la maternité de Marie expliquée par des éléments tirés de la sociologie.	80
3.3.6.4. Analyse de l'œuvre en fonction du concept d'inculturation	81
3.3.7. <i>Notre-Dame de la Paix</i> , MON VAN GENECHTEN, vers 1946	81
3.3.7.1. Analyse de l'œuvre en fonction du concept d'inculturation et de « nouvelle synthèse »	81
3.4. Vue panoramique : une véritable mosaïque d'images recouvrant les différents concepts et schémas d'inculturation	83
3.4.1. Réflexions sur l'inculturation des représentations mariales à partir de différents concepts et schémas	83
3.4.1.1. Caractère universel du christianisme	83
3.4.1.2. Analyse des schémas recouvrant les différents concepts d'inculturation	83
3.4.1.3. Questionnements sur la nécessité d'inculturer ou non l'image de Marie	86
CONCLUSIONS	89
BIBLIOGRAPHIE	91
ANNEXES	
Annexe 1 : Analyse iconographique et iconologique (vocabulaire)	1 à 2
Annexe 2 : Les illustrations et leur bibliographie	1 à 20
Annexe 3 : Quelques rudiments pour comprendre la peinture chinoise	1 à 10
Annexe 4 : Interviews	1 à 8
Annexe 5 : Réflexions sur l'inculturation des images mariales (concepts et schémas)	1 à 2

INTRODUCTION

1. Motivation de la recherche

Ayant habité douze années en Chine, j'ai choisi de travailler le thème traitant des *représentations artistiques de Marie en Chine* car je porte beaucoup d'intérêt à la culture chinoise et j'avais envie de mieux comprendre comment l'iconographie de la Vierge Marie s'était adaptée à cette culture, surtout durant la période des 20^e et 21^e siècles. Je voulais comprendre pourquoi certaines images étaient très sinisées par rapport à d'autres qui gardaient scrupuleusement le canon des images mariales occidentales. La personne de la Vierge Marie m'interpelle depuis longtemps dans ma foi chrétienne : elle est pour moi un véritable guide me rapprochant de son Fils Jésus, un vitrail aux mille couleurs reflétant la miséricorde du Père, une mélodie harmonieuse ayant pour souffle l'Esprit. Salvatore M. Perrella, dans son article *Marie, la foi et la raison*, a décrit avec beaucoup de poésie la Mère du Christ et son rapport avec les arts :

« Marie est greffée au mystère et à l'Évangile de Jésus-Christ et elle entre dans la réalité constitutive du christianisme de tous les temps. Dans son Fils éternel et incarné, désormais Seigneur dans les siècles des siècles, *imago expressa* de la sainteté et de l'inattaquable beauté du Père, la "pleine de grâce" (Lc 1,28), modelée comme nouvelle créature par l'œuvre de l'Esprit, trouve sa splendeur de disciple, de *tota pulchra* et d'icône de beauté rachetée et eschatologique. Pourrait-on jamais dénombrer les œuvres d'art que la contemplation de Marie a suscité depuis toujours, en tous lieux et dans toutes les cultures¹ ? »

Il me paraît intéressant d'analyser les représentations de Marie en Chine car elles jettent un pont entre deux cultures bien différentes et ouvrent le dialogue entre le christianisme venu d'Occident et les différentes religions d'Asie. Par les images mariales, la Mère de Jésus présente son Fils au peuple chinois et participe activement au processus d'évangélisation.

2. Problématique de la recherche

Que nous disent les représentations si diversifiées de Marie en Chine sur les théologies qui les ont produites ? Quel regard sur la question de l'inculturation ou de la « nouvelle synthèse » (pape François, *Evangelii Gaudium*, 129) entre la culture chinoise et le christianisme, l'iconographie mariale nous permet-elle d'avoir ? Comment les peintres chinois perçoivent-ils la Vierge Marie en comparant leurs œuvres avec les grands maîtres occidentaux ?

3. Hypothèse de travail

Le support des images de Marie ouvre le champ à la découverte de plusieurs concepts théologiques, que se soit en Occident ou ailleurs dans le monde. L'iconographie de Marie en Chine en dit long sur l'aspect culturel, social et ecclésial dans lequel elle est née et a évolué et donne des éléments sur le plan historique. Elle représente la foi ressentie, vécue, incarnée de la communauté catholique chinoise à divers moments de son cheminement dans le temps et dans l'espace géographique. Cette communauté va tisser une trame très complexe de relations avec les autorités missionnaires étrangères et les puissances occidentales qui s'immiscent dans le gouvernement du pays. L'histoire très mouvementée de la Chine qui vit des relations diplomatiques parfois tendues avec les nations étrangères et la politique intérieure changeante, ont également une incidence certaine sur les images de Marie.

¹ Salvatore M. PERRELLA (O.S.M.), *Marie, la foi et la raison*, dans DE BOISSIEU Béatrice, BARDEYNE Phillippe et MAGGIANI Sylvano éd., *Marie, l'Église et la théologie*, Paris, Desclée, 2007, p. 320.

L'iconographie mariale en Chine est très variée ; elle reflète les multiples visages de ce grand pays. Les artistes chinois, tout en connaissant les modèles occidentaux des images mariales, s'éloignent plus ou moins de ceux-ci en puisant dans les archétypes de la culture asiatique, tant sur le plan de la forme et du décor que sur le plan des figures féminines de bodhisattvas, de déesses ou de figures légendaires tirées de la mythologie chinoise.

4. Méthodologie et plan de travail

Le fait de placer les œuvres dans leur cadre historique en vue de les contextualiser semble impératif pour mieux les interpréter et les comprendre. La méthode *d'analyse iconographique et iconologique*², qui crée un lien entre les œuvres d'art représentées et des passages de la Bible, des éléments de la tradition chrétienne et de la culture chinoise, sera largement utilisée. Des interviews de chrétiens chinois et d'un Père qui a été longtemps missionnaire en Asie seront réalisées pour récolter leurs impressions, nous livrer des clés de compréhension des différentes images mariales et mieux pénétrer leur interprétation théologique.

Les œuvres des artistes chinois analysées dans ce travail ont été choisies pour leur représentativité de l'art marial. Plusieurs de ces œuvres seront comparées avec des peintures des grands maîtres d'Occident. En mettant en parallèle les traditions picturales occidentales et orientales, un dialogue très riche se crée entre ces deux civilisations qui se fécondent mutuellement tant sur le plan artistique qu'intellectuel et spirituel. Ce phénomène s'est répété de manière multiple au cours des siècles.

Ce travail se limite à l'étude de deux thèmes : celui de Marie Mère de Dieu (Vierge à l'Enfant) et celui de Marie Reine qui s'entrecroisent en christianisme et dans la culture chinoise.

Le **chapitre I** décrit l'histoire de l'évolution de la Vierge à l'Enfant en Chine et au Japon.

Le **chapitre II** présente l'analyse iconographique et iconologique des images de Marie pour la Chine d'aujourd'hui et en donne un aperçu théologique.

Le **chapitre III** consiste en une reprise théologique des images analysées sous le prisme de l'inculturation et du dialogue entre Occident et Orient qui transparaît dans ces représentations.

Un des objectifs de ce travail est d'ouvrir à « l'œuvre de l'art » selon l'expression choisie par Gérard Genette comme titre de son livre qui explique l'immanence et la transcendance d'une œuvre d'art³. Laisser l'œuvre mariale ouvrir une brèche, creuser elle-même le désir, la laisser émerveiller, séduire, interpeller, questionner, inquiéter, voire déstabiliser... En bref, lui laisser la possibilité de travailler le cœur, l'intelligence, la fibre spirituelle de l'observateur.

² Pour mieux comprendre ce qu'est une analyse iconographique et iconologique d'une œuvre d'art, se référer à l'annexe 1

³ Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

CHAPITRE I : Évolution des représentations de la Vierge à l'Enfant en Chine et au Japon

1.1. Des images de Marie introduites en Chine par Matteo Ricci Un modèle : l'icône de Vladimir

- **Des images de Marie introduites en Chine par Matteo Ricci**

Matteo Ricci arrive à Macao en 1582 et rejoint une communauté jésuite qui s'adapte progressivement à la mission en Chine et au Japon⁴. Ce célèbre missionnaire, maître en géométrie, mathématique et astronomie, avait aussi des talents de peintre⁵. Lorsqu'il rend visite à l'empereur Shenzone de la dynastie Ming en 1600, il offre une peinture du « Seigneur du Ciel » et deux peintures de la Vierge Marie. L'une est une icône de la Vierge provenant de la Basilique de Sainte-Marie-Majeure. Elle avait déjà été introduite par les premiers missionnaires d'Extrême-Orient avec la permission de Francis Borgia, le supérieur général de la Société des jésuites. Cette icône représente Marie en majesté (annexe 2, figure 1) et fut largement diffusée en Chine et au Japon, ainsi que des icônes de la Vierge à l'Enfant, dites icônes de la Madone de saint Luc⁶, comme l'icône de Vladimir (annexe 2, figure 2). En Chine, les icônes de la Vierge Marie étaient accueillies plus favorablement que les crucifixions. Il faut savoir que dans la mentalité chinoise, encore aujourd'hui, être humilié et « perdre la face » est très mal perçu⁷. C'est peut-être une des raisons de la difficulté d'implanter le message chrétien en Chine car il met en avant un Dieu qui passe par le scandale de la Croix, comme le dit l'apôtre Paul dans sa première lettre aux Corinthiens (I Cor 1,22-25). L'accent missionnaire était donc mis sur les récits d'enfance et la vie terrestre de Jésus, d'où l'importance des représentations mariales. La mort du Christ était évoquée, mais toujours sous la lumière de la Résurrection.

- **Un modèle et son origine : l'icône de Vladimir**

Le visage de la Vierge de Vladimir (annexe 2, figure 2) s'inspire de l'icône Acheiropoïète⁸, du grec *ἀχειροποίητα*, littéralement « non fait de main d'homme ». Les croyants supposent que ce type d'image est à l'origine d'un phénomène miraculeux, non expliqué par la science actuelle. Deux exemples connus sont le suaire de Turin et l'image de Notre-Dame de Guadalupe. Une des plus anciennes icônes dites « des madones de saint Luc » (annexe 2, figure 3) qui se trouve à Rome dans l'église des dominicains au couvent du Rosaire est

⁴ Wakakuwa MIDORI, *Iconography of the Virgin Mary in Japan and its Transformation : Chinese Buddhist Sculpture and Maria Kannon*, dans ÜÇERLER M. Antoni J. (éd.), *Christianity and Cultures : Japan and China in Comparison, 1543-1644* (Bibliotheca Institutii historici Societatis Iesu, 68), Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2009, p. 228-248.

⁵ Aujourd'hui, on lui attribue une œuvre picturale, « *Paysage avec un pont* », qui a été peinte sur soie, et est conservée dans le musée provincial de Liaoning. Information tirée du mémoire de Dang BINGJIE, *La peinture d'inspiration chrétienne en Chine du 8^e siècle à nos jours*, (mémoire inédit de master en théologie des arts), Paris, Institut catholique de Paris, Institut supérieur de théologie des arts, 2010, (Promoteur : Christine BARBIER-KONTLER).

⁶ W. MIDORI, *Iconography of the Virgin Mary in Japan and its Transformation*, p.229.

⁷ Des études sur le tempérament chinois ont été réalisées en Chine par différents psychologues qui repèrent à l'unanimité dix affirmations dont voici la troisième : « 3) *Souci des marques extérieures de respect* : 1. Multiplicité inutile de rites sans signification ; importance de la forme ; souci de sauver la face, fut-ce au détriment de la vérité ; 2. En même temps, le Chinois sacrifiera des intérêts concrets pour sauver la face ; il se rebiffera et haussera le ton, quitte à ruiner sa famille », dans Liang SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise* (Patrimoine Chine), Paris, Cerf, Institut Ricci, 2010, traduit du chinois par M. MASSON, p. 55.

⁸ *Image acheiropoïète*, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Image_acheiropoïète (consulté le 24 janvier 2017).

associée à un récit qui ne manque pas de mystère. D'après la tradition, elle serait une copie d'une des peintures représentant Marie, mère de Jésus, réalisée par l'évangéliste. Une légende du Moyen Âge donne cette information :

« L'évangéliste saint Luc aurait eu une vision de Marie et de l'Enfant Jésus. Il reproduisit cette apparition dans une icône, ce qui lui valut aussitôt le titre de saint patron des peintres⁹. »

Beaucoup de peintres et d'iconographes se sont inspirés de ces modèles des madones de saint Luc dont Vladimir qui peint la Théotokos (12^e siècle), mieux connue sous le nom de la Vierge de la tendresse. Celle-ci est un bon relais pour les temps modernes. Matteo Ricci et ses confrères jésuites ont emporté en Asie ce type de peintures de la Vierge et les ont distribuées aux nouveaux convertis. Ces images mariales ont inspiré les artistes asiatiques qui les ont peu ou fortement inculturées en fonction des changements de situation des communautés catholiques au cours de l'histoire.

1.2. Ancienne image mariale réalisée par un peintre chinois : *Tian-Zhu Sheng-Mu*

Cette œuvre (annexe 2, figure 4) est datée de l'époque de M. Ricci et correspond à la fin de la période de la dynastie Ming au 16^e siècle. *Tian-Zhu Sheng-Mu* signifie « la Sainte Mère du Seigneur céleste ». Elle a été trouvée à Xi'an en 1910 par un chercheur américain, Berthold Laufer. Elle a été réalisée à la technique chinoise de la peinture à l'eau sur papier de riz. D'après Dang Bingjie, ce serait la plus ancienne image mariale réalisée par un peintre chinois (du moins parmi celles retrouvées jusqu'à présent).

« C'est la plus ancienne image en couleur de la Madone chrétienne en Chine. On pense que l'artiste n'a pas été l'un des missionnaires jésuites étrangers, mais plutôt un peintre chinois qui l'a réalisée d'après le modèle d'une image apportée en Chine par Matteo Ricci¹⁰, puisqu'on trouve dans cette œuvre des éléments qui ressemblent beaucoup à l'icône *Salus Populi Romani* de la Basilique Sainte-Marie Majeure à Rome¹¹. »

Essayons de comprendre le titre de cette œuvre : *Tian-Zhu Sheng-Mu*. Pourquoi les catholiques de Chine appellent-ils la Vierge Marie *Sheng-Mu* (la Sainte mère) alors qu'en Occident on l'appelle « Notre-Dame » ?

« En Chine, la doctrine confucéenne de la piété filiale demande un grand respect pour les parents et les ancêtres¹², et à cause de cela, on ne prononce pas directement leurs prénoms sans une raison importante. De plus, dans la famille, la mère est plus respectée et aimée. C'est pourquoi les chrétiens chinois appellent habituellement la Vierge Marie « la Sainte Mère » (*Sheng-Mu*). Ce nom est très répandu en Chine : l'église de la Sainte Mère ; le mois de la Sainte Mère, le sanctuaire de la Sainte Mère, etc. Ce nom correspond bien au rôle providentiel de la Sainte Vierge, Mère de Dieu et Mère de tout homme, en donnant au cœur du chinois un sentiment profond de piété filiale. C'est différent en Occident où les chrétiens catholiques utilisent plutôt le titre de « Notre-Dame » pour la Sainte Vierge. « Notre-Dame » vient de l'usage du mot « Dame », un titre respectueux pour la femme aimée au Moyen Âge. C'est une

⁹ *Les Madones de saint Luc*, <http://www.kmska.be/fr/collectie/albums/HeiligeLucasSchildertDeMadonna.html> (consulté le 24 février 2017).

¹⁰ Weimin GU, *Les traces des missionnaires*, Taiwan, Université de Fu Jen, 1984, p. 43.

¹¹ D. BINGJIE, *La peinture d'inspiration chrétienne en Chine du 8^e siècle à nos jours*, p. 83.

¹² La doctrine de la piété filiale vient du Confucianisme. Elle est au cœur de l'éthique confucéenne.

expression chevaleresque de l'amour courtois. La Dame la plus aimée de tous les croyants est alors appelée « Notre-Dame¹³. »

En observant l'expression de Marie, son visage est représenté de manière très schématique, comme dans la peinture traditionnelle chinoise. Retenons seulement un détail très inattendu qui est l'auréole de la Vierge représentée en rouge. Dang Bingjie nous explique que selon la tradition de son pays, le rouge signifie le bonheur, la joie de vivre. On porte des vêtements de couleur rouge lors des festivités et tout spécialement lors des mariages où l'épouse est vêtue de rouge écarlate. D'après D. Binjie, « le nimbe rouge de la *Mère du Seigneur céleste* peut être une représentation de l'alliance entre Marie et l'Esprit Saint [...]. Mais le nimbe rouge peut représenter aussi la joie et le bonheur de Marie qui, en raison d'être choisie par le Dieu d'Israël, louait le Seigneur de tout son cœur (Lc 1,48-49)¹⁴. »

1.3. Aperçu de l'iconographie de Marie en Chine et au Japon aux 16^e et 17^e siècles

Après l'arrivée des missionnaires, de nombreuses images furent produites en Extrême-Orient. Les représentations de la Vierge Marie ont été fortement modifiées par rapport aux modèles importés en s'adaptant à la culture asiatique. Deux raisons sont à l'origine de ce phénomène : premièrement, la volonté des pères jésuites d'inculturer le message chrétien en Asie ; deuxièmement, le problème des persécutions dans ces deux pays. Les chrétiens ont ainsi repris le modèle iconographique des statues de *Guanyin-Kannon* pour vénérer Marie tout en échappant aux massacres.

1.3.1. Un modèle d'inculturation des images mariales : le Japon

Un modèle très intéressant d'inculturation des représentations de Marie est celui que le Japon a connu à partir des années 1550¹⁵. Ce modèle est cité car il est en forte interaction avec la Chine. Il se déroule en trois étapes.

La première étape est l'importation et la diffusion des images sacrées (annexe 2, figures 1 et 2) par les premiers missionnaires à partir du milieu du 16^e siècle, comme on l'a vu avec Matteo Ricci. De même quand François-Xavier arrive à Satsuma en 1549, il amène avec lui une peinture de la Vierge Marie qui recevra un excellent accueil. La mère du seigneur de Satsuma vénère cette image et demande au missionnaire de faire reproduire l'icône.

La seconde étape est la production d'images sacrées peintes par des artistes japonais à la demande d'Alessandro Valignano. Il fut supérieur général des jésuites et visiteur des missions en Inde et en Extrême-Orient à partir de 1573. Il initia ses confrères à une approche inculturée de la foi qui influença fortement la mission en Asie. En 1583, le jésuite italien Giovanni Cola enseigne la peinture occidentale aux artistes japonais. C'est à cette époque que les premières peintures chrétiennes japonaises furent produites. Valignano, en visite au Japon vers 1590, apporte une presse à la main du type de Gutenberg afin de diffuser ces images. Un bel exemple d'image inculturée de cette période est la *Vierge à l'Enfant* peinte par un artiste japonais anonyme (annexe 2, figure 5). Cette œuvre reprend très fidèlement les canons de la peinture japonaise. Elle a perdu toute trace des modèles occidentaux.

¹³ D. BINGJIE, *La peinture d'inspiration chrétienne en Chine du 8^e siècle à nos jours*, p. 83.

¹⁴ D. BINGJIE, *La peinture d'inspiration chrétienne en Chine du 8^e siècle à nos jours*, p. 87.

¹⁵ W. MIDORI, *Iconography of the Virgin Mary in Japan and its Transformation*, p. 228-248.

La troisième étape est la fusion de l'iconographie mariale avec les représentations de la divinité bouddhiste appelée *Kannon* par les Japonais et *Guanyin* par les Chinois (annexe 2, figures 6-6'). *Kannon* est considérée comme un bodhisattva : elle est la réincarnation féminine du très populaire Avalokitesvara. Celui-ci peut prendre 33 formes : celle d'un bouddha, d'un brahmane, d'un roi céleste... et aussi d'une femme. Le caractère chinois *guan* signifie « qui considère, qui tourne son regard vers ». En Chine, *Guanyin* reconnue pour sa grande compassion est invoquée pour obtenir un héritier ; elle est aussi sollicitée pour l'éducation des enfants. Elle est souvent représentée avec un bébé dans les bras. Elle protège du mal et de l'infortune¹⁶. Lors des terribles persécutions chrétiennes au Japon au 17^e siècle, des statues de la Vierge Marie ont été réalisées en reprenant la forme de *Kannon*. Elles échappaient ainsi à la censure des objets religieux chrétiens. Elles étaient toutefois gravées d'une croix sur le dos ou sur le buste¹⁷. Les spécialistes appellent ces statues *Maria Kannon*. Ce type de représentation mariale très inculturée entre aussi en Chine car les Japonais font importer par des navires chinois ces statues de *Kannon-Guanyin* (annexe 2, figure 6 : Vierge chinoise, 18^e siècle). On peut se demander s'il n'y a pas un grand risque de syncrétisme dans cette transformation de l'iconographie de Marie, mais l'étude de W. Midori montre que ces statues étaient vraiment vénérées pour le culte de Marie. Pendant plus de deux siècles (du 17^e au 19^e siècle), elles jouèrent un grand rôle dans la préservation de la foi chrétienne lors des persécutions lorsque les Écritures devenaient rares et que les missionnaires étaient interdits de séjour.

1.3.2. Sculpture chinoise de la Vierge à l'Enfant inspirée de l'iconographie de *Guanyin* (18^e siècle) et son modèle.

- Analyse iconographique comparée de la Vierge à l'Enfant avec le modèle

En observant ces sculptures, on peut facilement repérer **des ressemblances** entre les personnages féminins.

Si on analyse les visages des deux représentations de la déesse *Guanyin*, appelée aussi déesse de la miséricorde et de la compassion, elles esquissent un léger sourire. Les commissures de leurs lèvres remontent très légèrement vers le haut. Il en est de même pour la représentation chinoise de la Vierge Marie. Les yeux des trois femmes sont bridés et ils indiquent qu'elles sont de type asiatique. Ces trois visages expriment bien la tendresse, la sérénité et la compassion. La forme des visages est arrondie, les joues de ces mères sont pleines ce qui traduit un bel épanouissement.

Ces trois dames portent chacune un enfant mais, très étrangement, ces bambins sont de taille petite proportionnellement à la taille de la maman. Esthétiquement parlant, le bébé de la statue de *Guanyin* (annexe 2, figure 6) et l'Enfant Jésus de la Vierge sinisée du 18^e siècle (annexe 2, figure 7) ont l'expression moins heureuse que leur mère. Il semblerait que les artistes se soient moins attardés à la réussite de la représentation de l'enfant. Toutefois, l'Enfant Jésus est très souriant.

Nous pouvons aussi repérer des **différences** entre les sculptures.

Les deux représentations de *Guanyin* sont sculptées dans des positions différentes. L'une est assise dans la posture du lotus à la manière du bouddha ; l'autre est assise sur un trône et deux

¹⁶ W. MIDORI, *Iconography of the Virgin Mary in Japan and its Transformation*, p. 238.

¹⁷ W. MIDORI, *Iconography of the Virgin Mary in Japan and its Transformation*, p. 247.

jeunes enfants sont debout au pied de son siège. En dessous de la déesse, entre les deux enfants, le sculpteur a représenté un dragon, signe de prospérité et de bonheur en Asie. Par contre, la sculpture de la Vierge Marie est en position debout ; son buste est légèrement incliné vers l'arrière pour contrebalancer le poids de l'enfant. Ce rendu se rapproche bien de la réalité d'une mère portant son bambin.

Les vêtements sont distingués et d'une confection soignée. Si on observe les coiffes, les deux *Guanyin* sont voilées ; seule, Marie possède une couronne fleurie de type occidental.

Les figurines de la déesse asiatique ont été réalisées en porcelaine tandis que la Vierge Marie a été sculptée dans du bois d'acajou et ses vêtements ont été réalisés à la technique chinoise du « cloisonné » qui consiste à intégrer des motifs en métal incrustés dans le bois. L'artiste a choisi de décorer la robe de Marie par de simples motifs floraux identiques les uns aux autres. Par contre, les motifs de la cape sont un peu différents de ceux de la robe.

- **Aperçu iconologique et théologique**

Ce qui relie ces trois sculptures, c'est le **thème anthropologique de la maternité** qui passe à travers toutes les cultures, toutes les religions.

La compassion, qui est une des expressions des visages de *Guanyin* et de la Vierge Marie, se retrouve dans les théologies bouddhiste et chrétienne. Voici un extrait de la préface du livre, *Le regard de Kannon*, rédigé par Jérôme Ducor¹⁸ qui parle de la compassion de *Guanyin* :

« Incarnation de la compassion universelle, Kannon est la plus populaire des divinités du panthéon des différents pays d'Asie, comme l'illustrent ses autres noms: Avalokiteśvara, Guanyin, Chenrezig, Quan Âm, Lokèšvara... Figure majeure du bouddhisme du Grand Véhicule, on l'invoque aujourd'hui encore pour recevoir sa protection dans toutes les difficultés de la vie et aussi pour être guidé par elle au moment de la mort¹⁹. »

Un parallèle est à établir avec l'accompagnement lors de la mort en Occident. La Vierge Marie est aussi invoquée dans la prière de l'Ave Maria sous cette supplique : « priez pour nous pécheurs, maintenant et à l'heure de la mort ». Marie est pleine de compassion et de miséricorde pour les agonisants, mais aussi pour tous ceux qui souffrent. Monseigneur Amato fait un lien intéressant entre **l'intercession de Marie** pour les petits, les pauvres, les personnes en difficulté et **l'inculturation de la foi** :

« La « spiritualité mariale », vie dans l'Esprit du Christ ressuscité avec l'aide et l'intercession efficace et consciente de Marie, est également une œuvre d'inculturation de la foi. Une telle expérience encourage une culture de la vie pétrie de vertus mariales et maternelles, comme l'accueil et la défense des petits, des faibles, des étrangers, des anciens, des personnes différentes (drogués, handicapés physiques et mentaux, rejetés de par leur race, leur religion, leur sexe, leur condition sociale, la maladie). Marie peut promouvoir une culture de la miséricorde et de la charité maternelle, en contraste avec une culture toujours plus dure, impitoyable, froide, encourageant les tensions, les divisions, la haine, la violence, la guerre, la mort²⁰. »

¹⁸ Jérôme DUCOR est conservateur du département Asie du Musée ethnographique de Genève ; il est reconnu comme un grand spécialiste du bouddhisme.

¹⁹ *Compte rendu de J. DUCOR, Le regard de Kannon*, Genève, Gollion, 2010, dans *Totem, magazine du M.E.G. (Musée d'ethnographie de Genève)*, en ligne : <http://www.ville-ge.ch/meg/edition.php?id=66> (consulté le 26 janvier 2016).

²⁰ Angelo AMATO, *Marie dans la perspective de l'inculturation*, dans DE BOISSIEU Béatrice, BARDEYNE Phillippe et MAGGIANI Sylvano (éd.), *Marie, l'Église et la théologie*, Paris, Desclée, 2007, p. 230-231.

Les visages souriants des statues expriment **la joie** de vivre malgré le cadre des persécutions : en christianisme, la joie est le fruit de l'Esprit (Ga 5,22) ; cette disposition du cœur se retrouve dans les béatitudes (Mt 5,1-12).

Nous avons constaté dans l'analyse iconographique que les enfants des trois statues sont de petite taille : ils représentent bien **la fragilité humaine**, mais ils sont protégés et portés dans les bras de *Guanyin* et de Marie qui, à l'image de son fils, protège la vie et accueille avec miséricorde la faiblesse de l'homme. En reprenant l'oracle du prophète Isaïe, l'évangéliste Matthieu décrit ainsi le serviteur de Yahvé :

« Voici mon serviteur que j'ai choisi, mon Bien-Aimé qui a toute ma faveur. Je placerai sur lui mon esprit [...]. Le roseau froissé, il ne le brisera pas, et la mèche fumante, il ne l'éteindra pas, [...] » (Mt 12,18 ; 20).

W. Midori conclut son étude intitulée *L'iconographie de la Vierge Marie au Japon et ses transformations : sculptures bouddhistes chinoises et Maria Kannon*, en affirmant qu'il y a une réelle « **fusion** » entre la croyance de *Guanyin-Kannon* en Asie et le culte rendu à Marie chez les chrétiens :

« Nous voyons ici un phénomène unique de fusion de la foi asiatique en une déesse mère avec la dévotion chrétienne de la Vierge Marie. Donc nous pouvons considérer que cette représentation de style oriental est une image authentique de la Vierge Marie²¹. »

Soulignons qu'en christianisme, Marie n'est pas considérée comme une déesse, comme une créature du Dieu unique. Elle se distingue des autres créatures par son degré élevé de perfection. Pour les croyants, elle est *l'Immaculée Conception*, dogme promulgué par le pape Pie XI en 1854²².

Cette œuvre mariale du 18^e siècle est à **mi-chemin entre la culture occidentale et la culture asiatique**. Dans la reprise théologique du chapitre III, qui traite plus spécialement de l'inculturation des images mariales, nous verrons que cette œuvre correspond au concept de « nouvelle synthèse » émis par le pape François. Voici ce qu'en dit Meiling Peng qui est artiste peintre d'origine chinoise vivant à Bruxelles :

« Je trouve que c'est une belle synthèse entre le style chinois et le style occidental. Les vêtements et les visages sont typiquement chinois. La Vierge est modelée d'après les bodhisattvas, mais la couronne est à l'occidentale. Cette œuvre fait bien le lien entre les deux cultures²³. »

Le mari de Meiling, Jean Chou qui travaille pour la Fondation Verbiest fait spontanément un rapprochement avec la *Maesta* couronnée de Louvain. Cette représentation couronnée de

²¹ “We see here a unique fusion of the Asian belief in a motherly goddess with the Christian devotion for the Virgin Mary. Therefore, we can consider it an Oriental style yet authentic image of the Virgin Mary”, dans W. MIDORI, *Iconography of the Virgin Mary in Japan and its Transformation*, p.248.

²² Voici l'énoncé du dogme et un bref commentaire sur le plan du document : « “[...] Nous déclarons, prononçons et définissons que la doctrine, qui tient que la bienheureuse Vierge Marie a été dans le premier instant de sa conception, par une grâce singulière de Dieu et par privilège, en vue des mérites de Jésus-Christ sauveur du genre humain, préservée de toute souillure du péché originel, est une doctrine révélée de Dieu, et qu'ainsi elle doit être crue fermement et constamment par tous les fidèles ”. On le voit : c'est un plan régressif qui organise le document. On part des Pontifes romains, interprètes du *sensus fidei*, pour remonter aux Pères et aux écrivains ecclésiastiques, eux-mêmes interprètes de l'Écriture sainte ». Dominique CERBELAUD (O.P.), *L'élaboration des dogmes mariaux : de l'Immaculée Conception à l'Assomption*, dans COMBY Jean (éd.), *Théologie, histoire et piété mariale, Actes du colloque de la Faculté de Théologie de Lyon, 1-3 octobre 1996*, Lyon, Profac, 1997, p. 39.

²³ Interview de M. PENG réalisé le 22 novembre 2015, voir annexe 4, p.1-2.

Marie à l'enfant fait référence aux courants théologiques qui se rapportent aux thèmes de Marie Reine et de Marie Mère. Nous aborderons ces différentes théologies dans le chapitre suivant.

Nous pouvons conclure cette réflexion par la prise de conscience que les images mariales varient en fonction de l'histoire des communautés chrétiennes locales. Ce sont les événements tragiques des persécutions chrétiennes au Japon au 17^e siècle qui ont produit une iconographie de la Vierge Marie très semblable, voire identique au bodhisattva *Guanyin-Kannon*. Les statuettes de *Maria Kannon* ont été véhiculées en Chine par le commerce maritime entre les deux pays.

CHAPITRE II : Analyses iconographiques des images de Marie pour la Chine d'aujourd'hui

2.1. Thème de Marie Reine

2.1.1. Introduction

Ce thème sera illustré par l'analyse de trois tableaux de peintres chinois. Les deux premiers tableaux seront comparés à des œuvres de grands maîtres de la peinture occidentale dont ils puisent l'inspiration. Le dernier sera mis en parallèle avec une peinture chinoise représentant l'empereur Qianlong de la dynastie Qing.

Pour les représentations mariales chinoises, nous nous poserons la question de la sinisation ou non de l'œuvre. Certains tableaux ont été partiellement adaptés à la culture chinoise. Comment puisent-ils dans deux registres culturels différents ? Pourquoi ?

2.1.2. Des modèles occidentaux

2.1.2.1. Le modèle : CIMABUE, *Maestà di Santa Trinità*, vers 1280, Florence, Galerie des Offices

- **Introduction**

Les représentations de la Vierge Reine apparaissent en Occident dès le 4^e siècle. Marie est assise sur un trône ; sa position frontale et son expression solennelle et hiératique se réfèrent aux canons iconographiques des impératrices byzantines. L'Enfant Jésus est assis sur les genoux de Marie²⁴. Plus tard, aux 13^e et 14^e siècles, la Vierge en majesté est représentée abondamment par les peintres italiens et porte le nom de *Maestà*. Toujours sous l'influence byzantine, elle est assise sur un trône, mais cette fois, elle est portée par des anges.

Cimabue, au 13^e siècle, rompt avec le formalisme de la peinture byzantine en introduisant le mouvement et le réalisme dans l'expression des personnages²⁵.

- **Analyse iconographique**

Marie, dans la *Maestà* de Cimabue (annexe 2, figure 8), est beaucoup moins rigide que dans les icônes byzantines : on peut admirer le mouvement gracieux de ses mains. Son visage exprime bien la douceur. Par souci d'humanisation, l'artiste incline la tête de la Vierge vers l'enfant, différence assez remarquable par rapport à la tradition byzantine qui représente toujours les personnages de face. Le corps de Marie, voilé par un manteau bleu sombre, est plat et hiératique. Il contraste avec les pieds avancés et les genoux qui rendent mieux le volume et le mouvement. L'émotion et la vie, absents dans les peintures byzantines, transparaissent dans cette œuvre.

L'Enfant Jésus est assis sur les genoux de sa mère ; il lève la main droite en signe de bénédiction et porte un rouleau à la main gauche. En opposition à Marie, son regard est oblique et ne rencontre pas celui de l'observateur. Marie et l'Enfant Jésus qui sont les

²⁴ Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 t., Paris, Presses Universitaires de France, 1957, t. 2, p. 93-95.

²⁵ Wendy BECKETT, *Histoire de la peinture, découvrir et comprendre les peintres et leurs œuvres de Giotto à nos jours*, Paris, Solar, 2002, p. 42-43.

personnages centraux de l'icône sont de taille plus importante que les anges et les prophètes. Tous les personnages se détachent du fond doré de l'icône qui matérialise le ciel.

Au niveau des couleurs utilisées, les tons dorés, ocre et bruns sont dominants. L'artiste s'est aussi servi du contraste des couleurs chaudes de la gamme des rouges qu'il juxtapose à des tons froids gris bleutés pour représenter les vêtements des anges et de Marie. L'Enfant Jésus est vêtu d'une longue robe rouge recouverte d'une cape dorée. Le rouge et l'or réchauffent les tons bleus du vêtement de la Vierge.

La composition, comme pour beaucoup de Maestà de l'époque, est de type symétrique. Le trône de Marie et du Fils du Très-Haut est représenté au centre de la peinture, dans la partie supérieure. Les anges peints de chaque côté accentuent l'aspect symétrique de l'œuvre, de même que la position des quatre prophètes au bas du tableau. Aux lignes verticales dominantes qui suivent les bordures du trône correspond en rappel la verticalité des éléments architecturaux tels les colonnettes au bas du retable. Ces verticales dominantes sont contrebalancées par les formes sphériques des auréoles et les courbes des arcs voûtés des trois niches dans lesquelles se trouvent les prophètes.

- **Aspects iconologiques et théologiques**

Ce retable du 13^e siècle véhicule une théologie où la divinité de Dieu occupe un espace sacré, comme coupé du monde terrestre. La présence des anges et du fond doré illustre bien cette idée. Mais l'expression très réaliste et humaine de Marie et de l'Enfant Jésus rejoint notre humanité en reliant ciel et terre. Voici un commentaire de Timothy Verdon qui éclaire notre réflexion :

« Cet imposant retable, qui fut terminé en 1311, est considéré comme le chef-d'œuvre du peintre siennois et l'exemple le plus célèbre du thème de la "Vierge en majesté". Glorifiée par les anges et les saints, cette Vierge, porteuse du Fils du Très-Haut, fait de la nature humaine la digne demeure de l'Esprit Saint. Elle attire à elle les cœurs et les regards, elle recueille les aspirations et définit les espoirs du peuple qui, lorsque cette œuvre se trouvait encore sur le maître-autel du dôme de Sienne, s'identifiait aux personnages représentés. Marie se révèle à la fois comme Reine des cieux et Regina Sanctorum²⁶. »

2.1.2.2. LIU Bizhen²⁷, *Notre-Dame de Chine* à Dong Lü, 1924, Chine, province de Hebei

- **Évolution de l'image de Notre-Dame de Chine**

La plus ancienne représentation de Notre-Dame de Chine datée du 17^e ou 18^e siècle que nous connaissons est de style occidental (annexe 2, figure 9). Marie va recevoir sa couronne qui descend du ciel tenue par deux anges ; son vêtement et celui de l'Enfant Jésus sont ceux

²⁶ Timothy VERDON, *La Vierge dans l'art*, Bruxelles, Cerf-Racine, 2005, p. 74.

²⁷ « Cette œuvre a été réalisée par Liu Bi Zhen dans l'atelier d'art des jésuites à Shanghai, plus précisément à Tu Si Wei près de Si Ka Wei. Cet atelier était fréquenté par des apprentis de différentes orientations dont les arts ». Extrait de l'interview du Père J. CHARBONNIER, Père des Missions étrangères de Paris ; interview aux M.E.P. à Paris, le vendredi 24 février 2017, voir annexe 4, p. 4-7.

des icônes de nos régions. Elle est entourée de deux prêtres portant les habits de l'époque. L'un des deux tient une représentation d'une église dans ses mains. Aux pieds de Marie sont agenouillés une religieuse et un laïc chinois ainsi qu'un petit enfant du pays. Ce tableau reprend la même composition symétrique que la Maestà di Santa Trinità de Cimabue.

Une autre représentation de Notre-Dame de Chine a été réalisée pour l'Exposition Universelle de 1904 (annexe 2, figure 10). Le piédestal sur lequel est déposée la peinture est orné de deux gros médaillons de part et d'autre du support. Ils représentent des signes chinois de longévité. Aux pieds de Notre-Dame est disposé un tapis sur lequel est représenté un dragon, symbole du pouvoir impérial en Chine. Marie y est représentée seule avec l'Enfant Jésus ; les anges ont disparu et l'image a été sensiblement sinisée. Les vêtements de Marie sont de style chinois. Ils sont ornés de motifs décoratifs inspirés de feuillages où s'entremêlent des formes géométriques. Si l'on observe le décor du côté droit de Marie, on distingue un bâtiment qui ressemble à une pagode comprenant une tour en forme de stupa bouddhiste. La décoration géométrique des bordures du paravent qui se retrouve aussi sur le tapis de sol est une représentation symbolique de la grande muraille de Chine.

La volonté de l'artiste et des commanditaires du tableau pour l'Exposition Universelle est claire : il s'agit bien d'affirmer l'identité chinoise face aux nations. Si l'on se replonge dans le contexte historique de l'époque, on peut comprendre cette démarche.

Au 19^e siècle, le pouvoir de la dynastie Qing s'affaiblit et la prospérité de la Chine décline en stagnant sur le plan économique. Le pays est traversé par une grande agitation sociale et la croissance démographique subit une forte hausse. Les puissances occidentales vont s'ingérer de plus en plus en Chine. Les Britanniques exportent de l'opium malgré les édits impériaux qui rendaient ce commerce illégal. La première guerre de l'opium est déclarée en 1839 et la défaite fut chinoise. Par la suite, le Royaume-Uni et d'autres puissances occidentales, de même que les États-Unis et le Japon, obtinrent des concessions. Ces petits territoires sont placés sous le contrôle des puissances étrangères qui exercent aussi une influence dans des vastes régions voisines et reçoivent des privilèges commerciaux. Au début du 20^e siècle, les richesses de l'Empire du Milieu attirent fortement les puissances coloniales, mais le pouvoir chinois désire de moins en moins que le commerce occidental s'amplifie, surtout celui de l'opium. Certaines rancœurs accumulées par la population face à la colonisation occidentale trouvent un exutoire dans la révolte des boxers soutenue par l'impératrice Cixi et ses hauts dignitaires. Le terme « boxers » vient du nom chinois donné à ces combattants : *yihe quan* qui signifie « poing de la juste harmonie ». Les boxers étaient de grands spécialistes en arts martiaux. Ils se soulèvent en 1900 avec pour cri de ralliement « *bao guo mie yang* » signifiant « protéger le pays, détruire l'étranger ». Les boxers pillent les villages chrétiens, incendient les églises et martyrisent des missionnaires catholiques et protestants²⁸. Voici un bref récit de l'histoire de la guerre des boxers qui raconte l'attaque du village de Dong Lü :

« En juin 1900, quarante mille Boxers attaquent le village de Dong Lü à environ 150 km au sud de Pékin. Ils sont armés de lances et de coutelas. Ils se croient invulnérables. Cette fois, ils se heurtent à une résistance imprévue : les quelque 700 chrétiens du village, renforcés par plus de 9000 réfugiés, ont organisé leur défense. Ils ont creusé de larges tranchées autour du village, jeté la terre à l'intérieur pour former des remparts et planté des branches effilées portant de longues épines. Deux d'entre eux ont été brigands en Mongolie. Ils ont chacun un fusil et des balles. Les boxers attaquent quatre fois. Ils sont repoussés avec de lourdes pertes. Les chrétiens les poursuivent en criant "mort au diable, mort au diable"... Chaque jour, un

²⁸ Jean CHARBONNIER, *Histoire des chrétiens de Chine*, Paris, Les Indes savantes, 2002, p.201-212.

prêtre porte le Saint Sacrement autour des remparts. Les chrétiennes et les enfants l'accompagnent en récitant le Rosaire et les litanies de Marie : "Secours des chrétiens, priez pour nous !" ... De nombreux boxers convertis plus tard avouent que ce qui leur faisait le plus peur, c'était une "Dame blanche" qui apparaissait souvent au-dessus du lieu²⁹. A leurs yeux, c'était le signe évident que quiconque entrait dans le village n'en sortirait pas vivant³⁰. »

Ce village, devenu un grand centre de pèlerinage marial, est encore très fréquenté actuellement.

En reprenant l'analyse de ce tableau peint pour l'Exposition Universelle, on remarque que Marie et l'Enfant Jésus portent une couronne de style occidental ; le sceptre de Marie Reine est du même style. Les deux visages sont de type européen. Le vêtement de l'Enfant Jésus reprend le modèle iconographique de nos régions. Ces détails montrent un certain amalgame de symboles des deux cultures avec une prédominance pour la culture chinoise. Il est curieux de remarquer qu'au niveau des représentations de l'ordre du pouvoir royal ou impérial, les deux cultures sont présentes : le trône destiné à l'empereur chinois, le vêtement impérial de Cixi et les couronnes et le sceptre des royautes de l'occident. Serait-ce pour souligner la royauté de Marie dans le cœur des chrétiens chinois ?

- **Analyse du tableau de LIU Bizhen, Notre-Dame de Chine, 1924, Dong Lü, Province de Hebei : analyse iconographique comparée avec le modèle de Cimabue**

Si l'on compare Notre-Dame de Chine de Dong Lü (annexe 2, figure 11) avec la Maestà de Cimabue (comparaison des deux peintures : annexe 2, figure 12), nous remarquons les **similitudes** suivantes : les deux madones sont assises sur un trône très imposant. Elles sont toutes deux en présence de l'Enfant Jésus. Les vêtements sont somptueux dans les deux représentations. Le rouge, le bleu et l'or sont les couleurs dominantes des habits, tant chez Cimabue que dans la peinture de Dong Lü.

La composition, comme pour la Maestà de Cimabue, est d'une symétrie presque parfaite. La Vierge et l'Enfant se tiennent sur un trône situé au milieu du tableau, mais dans la partie inférieure à la différence de la peinture de Cimabue. Les lignes dominantes sont des horizontales se situant presque au milieu du tableau et l'élément vertical est marqué par les colonnettes du paravent dans la moitié supérieure du tableau. Par contre, chez Cimabue, c'est la verticalité qui domine dans le tableau. Le dessus de la peinture de Notre-Dame de Dong Lü se termine par une voûte. Des formes arrondies se retrouvent également dans les vêtements de la Vierge ainsi que dans les couronnes. On remarque une seule ligne oblique importante dans le tableau : le sceptre de Notre-Dame. Dans l'œuvre de Cimabue, les formes arrondies sont également très présentes dans les auréoles des personnages et dans les arcs voûtés des niches dans lesquelles se situent les prophètes.

On constate cependant des **différences** notoires : Marie dans l'interprétation chinoise est assise en position frontale et reprend une attitude très figée, froide et hiératique. Elle entre

²⁹ L'article de Sylvie BARNAY, *Les manches de la Vierge : les apparitions mariales entre histoire et théologie*, p. 45-46, nous explique que « Le propre de l'apparition est aussi d'apparaître ». Si l'on étudie l'histoire des croyances aux phénomènes d'apparitions, on observe qu'il y a une continuité dans le temps, en partant de la fin de l'antiquité jusqu'à maintenant. « Mais elle (cette étude historique) révèle aussi une répétition anachronique dans le temps de la culture chrétienne jusqu'à aujourd'hui. La mariophonie accompagne ainsi toute l'histoire du christianisme, en même temps qu'elle fait irruption dans son cours », dans DELVILLE Jean-Pierre, FAMERÉE Joseph et HENNEAU Marie-Elisabeth éd., *Marie, figures et réceptions. Enjeux historiques et théologiques*, (Théologie), Paris, Mame-Desclée, 2012, p.45-57.

³⁰ J. CHARBONNIER, *Histoire des chrétiens de Chine*, p.213-214.

dans la conception du canon des impératrices byzantines. Par rapport à l'œuvre de Cimabue, le visage de Marie de Dong Lü est moins expressif. Son regard est tourné vers le bas et ne rencontre pas celui du fidèle. Ce visage grave et sérieux nous présente la Vierge comme réfléchissant en elle-même, méditative. Le vêtement de Marie est une copie d'une tenue d'apparat de l'impératrice Cixi (dynastie Qing, 1835-1908). Les visages, le sceptre et les couronnes sont typiquement européens. Les couronnes sont du même modèle que la couronne de la Vierge Marie de Fatima au Portugal apparue vers la même époque. Cette couronne de Marie de Dong Lü est aussi très semblable aux modèles des couronnes du Royaume d'Espagne.

L'Enfant Jésus est debout sur le trône à côté de Marie. Ses deux mains sont tendues et ouvertes vers le monde. Sur sa poitrine, à la place de son cœur, brille un cercle lumineux à l'intérieur duquel est peinte la colombe de l'Esprit Saint. Son vêtement est de couleur gris perle. Trois médaillons y sont imprimés avec les lettres IHS qui sont les abréviations de *Iesus Hominum Salvator*. En présentant ce tableau à Yin Hua, religieuse de la communauté de l'Emmanuel qui habite Pékin, elle signale que la cape rouge du bambin fait référence à une coutume chinoise : autrefois, les mères des jeunes enfants avaient pour habitude de les enrouler dans une cape rouge pour les protéger du froid. Cet élément montre bien le désir de l'artiste de siniser l'iconographie chrétienne.

Le trône de bois sombre sculpté est peut apparent. Derrière les personnages de Marie et Jésus, nous distinguons un paravent de couleur rouge décoré de croix bleutées. Ce paravent « *ping feng* » est soutenu par deux colonnes torsadées et reprend le style occidental.

Le décor est complètement différent de la Maestà de Cimabue. L'artiste a introduit un paysage chinois derrière le paravent à la place du fond doré matérialisant le ciel dans l'icône italienne. Autour du paravent, une végétation de feuilles d'arbres a été délicatement peinte. De chaque côté du trône ont été déposés des bouquets de fleurs de lys blanches qui symbolisent la pureté en spiritualité. Les caractères chinois au-dessus de la peinture peuvent être traduits par : « Marie, Mère de Dieu, reine de Dong Lü, priez pour nous ».

La couleur dorée est utilisée pour représenter les couronnes et le sceptre, les bordures du vêtement de Marie et les colonnes du paravent. Les couleurs dominantes sont le bleu, le vert et le rouge formant le contraste chaud-froid. Le vêtement de Marie, dans les tons froids, est réalisé avec une couleur bleu céruléen très soutenue rehaussée de motifs dorés. Ces tons vifs ressortent bien grâce à la juxtaposition de bandes noires qui donnent un aspect très solennel à ce costume d'apparat.

- **Aspects iconologiques et théologiques**

Ce tableau illustre le dogme de l'Assomption qui reconnaît Marie comme reine du ciel et de la terre³¹. L'artiste, en représentant Marie à la manière d'une reine assise dans une position très

³¹ CONCILE VATICAN II, PAUL VI, *Lumen Gentium*, Constitution dogmatique sur l'Église, 1964, § 59 ; cf. la proclamation du dogme de l'Assomption de la bienheureuse vierge Marie par le Pape PIE XII en 1950 : DS 3903, (voir *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris, Mame-Plon, 1992, art. 966, note 1). « Enfin la Vierge Immaculée, préservée par Dieu de toute atteinte de la faute originelle, ayant accompli le cours de sa vie terrestre, fut élevée corps et âme à la gloire du ciel, et exaltée par le Seigneur comme la Reine de l'univers, pour être ainsi plus entièrement conforme à son Fils, Seigneur des Seigneurs, victorieux du péché et de la mort ». Robert PANNET, dans son livre *Marie dans l'Église et dans le monde*, Chambray-lès-Tours, Ed. C.L.D., 1987, écrit à la page 179 : « Certains Pères (du Concile Vatican II) furent déçus de ne pas entendre proclamer comme dogme, comme vérité de la foi catholique, la médiation ou la royauté de Marie. En fait, la doctrine de la

solennelle et figée, à l'aspect méditatif, s'éloigne de la notion de proximité et d'humanité qui transparait avec la Maestà de Cimabue³². Cette façon de représenter la mère de Dieu rejoint assez la conception impériale chinoise. L'empereur dirige la nation, mais il doit bien se démarquer de son peuple et imposer le respect à tous. Ce n'est sans doute pas innocent que la seule oblique importante dans la composition du tableau soit le sceptre de Marie, emblème du pouvoir en Occident. En Chine, traditionnellement, l'empereur tient une tablette à la main pour indiquer qu'il est le chef de la nation.

Cette œuvre d'art religieux reprend beaucoup d'éléments de notre culture occidentale, notamment les visages et les couronnes, le vêtement de l'Enfant Jésus, le symbole du cœur flamboyant du Christ ainsi que celui de la colombe de l'Esprit-Saint et l'emblème des abréviations IHS du latin *IESUS HOMINUM SALVATOR* qui nous rappelle que Jésus est le Sauveur de notre humanité. Ce monogramme sera repris plus tard par les franciscains et les jésuites. Si l'on observe bien l'Enfant Jésus, celui-ci adopte une attitude d'accueil, d'ouverture et son regard est tourné vers l'observateur pour communiquer avec lui. L'artiste aurait-il représenté Marie plus hiératique et réservée pour laisser volontairement une place plus importante à l'Enfant-Dieu ?

Au niveau du décor, un élément important distingue ce tableau de la Maestà de Cimabue. Celle-ci est placée sur un fond d'or, en présence des anges et des prophètes, dans un espace sacré, loin du monde des humains. Par contre, dans l'œuvre de Notre-Dame de Dong Lü, Marie et Jésus sont bien sur terre, entourés d'un paysage chinois, dans un fond de ciel peint avec un dégradé de couleurs très subtil et réaliste. Jésus est ici le Verbe incarné qui se veut bien présent au peuple chinois. Est-ce cette idée que l'artiste veut aussi développer en habillant Marie en impératrice chinoise, espérant ainsi mieux adapter une religion étrangère aux us et coutumes locales ?

Sur le plan de la composition, c'est l'horizontalité qui domine dans le tableau de Dong Lü. Cet élément rejoint aussi une certaine façon de voir la théologie plus « horizontale », adaptée au monde avec lequel elle entre en dialogue. Cette idée est encore renforcée dans le fait que Notre-Dame de Chine occupe le bas de l'espace pictural, elle est bien en contact avec la terre. Par contre, la Maestà de Cimabue occupe la partie supérieure du tableau et la composition d'ensemble est marquée par la verticalité. Comme nous l'avons déjà signalé, les personnes de Jésus et Marie, dans cette représentation, semblent occuper un espace sacré, bien éloigné du monde des humains et véhiculent une théologie plus « verticale ». La même opposition entre les deux œuvres transparait si l'on observe les formes géométriques dans lesquelles s'inscrivent les personnages. Chez Cimabue, la forme qui englobe les personnages est un rectangle très élancé qui tend vers le haut ; par contre dans le tableau de Dong Lü, la forme dans laquelle s'inscrivent Jésus et Marie est un triangle à la base très large touchant le sol.

Maternité spirituelle de la Vierge Immaculée contient ces titres de Médiatrice auprès de l'unique Médiateur, le Christ, et de Reine près du Roi du ciel et de la terre ».

³²« Cimabue abandonne les formules de l'art byzantin en humanisant profondément ses figures, particulièrement dans les traits explicitement affectueux de Marie [...] », dans Giovanna MARIUCCI, *Assise : où trouver les maîtres primitifs, Cimabue, Giotto, Simone martini, Pietro Lorenzetti*, Paris, Hazan, 2004, p. 49.

2.1.2.3. Le modèle : GIOTTO, *Le polyptyque Baroncelli*, Chapelle de l'église Santa Croce à Florence, 1329-1332

- **Introduction**

Ce polyptyque (annexe 2, figure 13) qui comprend cinq panneaux et une prédelle se trouve dès sa création à la chapelle de l'église franciscaine Santa Croce à Florence dédiée à la Vierge de l'Annonciation. Il appartient à la famille Baroncelli et est signé « *opus magistri Jocti* » qui signifie « œuvre du maître Giotto ». La chapelle Santa Croce a été décorée entre 1329 et 1332 par Taddeo Gaddi et par des assistants, élèves de Giotto. Le polyptyque est également réalisé par Taddeo Gaddi, mais certains historiens de l'art attribuent la conception de l'œuvre et le panneau central du couronnement de la Vierge à Giotto lui-même³³. Ce chef-d'œuvre est indubitablement une des dernières plus grandes conceptions de Giotto.

- **Présentation de l'ensemble du polyptyque (annexe 2, figure 13)**

Les cinq compartiments sont composés comme un seul espace pictural représentant la cour céleste. Tous les personnages sont réunis pour assister au couronnement de Marie par son Fils. À l'avant-plan de chacun des tableaux latéraux sont représentés les anges musiciens agenouillés. Les autres personnages à l'arrière-plan, bienheureux et saints de tous les temps, sont orientés vers l'événement central.

Le panneau central du polyptyque, couvrant une surface plus large, se compose de six personnages. Les deux personnes principales, le Christ et Marie se situent dans la partie supérieure du panneau. Leur taille est sensiblement plus grande que tous les autres figurants.

La composition est symétrique. L'axe de symétrie de toute l'œuvre se situe entre les deux personnages principaux : Jésus et Marie. Les couleurs dominantes utilisées sont la gamme des rouges et des bleus avec quelques touches de brun. Ces couleurs opèrent un beau contraste avec le fond doré et font bien ressortir chaque personne représentée.

- **Les panneaux latéraux**

Voici une description réalisée par Luciano Bellosi et tirée de son livre *Giotto* :

« Les rangées nettes et colorées d'âmes béatifiées sur les panneaux latéraux suggèrent que le paradis est un endroit d'ordre parfait, mis en perspective. On sent que les panneaux latéraux pourraient continuer à l'infini, en faisant un paradis sans limites³⁴. »

Dans le premier panneau, à l'extrême gauche, on peut identifier saint François et sainte Claire entourés de prophètes, de bienheureux et d'anges musiciens. Ces derniers sont partout présents dans les quatre panneaux latéraux. Le second panneau de gauche, disposé juste à côté de la scène du couronnement, nous présente saint Pierre, Adam et Ève et plus au fond, Moïse entouré de bienheureux. Dans le panneau de droite situé juste à côté du tableau central, l'artiste a représenté saint Paul, Abraham et Jean le Baptiste. Le panneau à l'extrême droite représentant des anges et des saints est souvent attribué par les experts à Taddeo Gaddi. C'est dans cette scène qu'apparaît le plus son influence³⁵. On peut y admirer le groupe des anges musiciens (annexe 2, figure 14) qui y est particulièrement réussi. Ils forment un ensemble

³³Edi BACCHESCHI, André CHASTEL et Paolo LECALDANO, *Tout l'œuvre peint de Giotto*, Paris, Flammarion, 1982, p.118.

³⁴ Luciano. BELLOSI, *Giotto*, Florence, Scala, 1986, p.79.

³⁵E. BACCHESCHI, A. CHASTEL et P. LECALDANO, *Tout l'œuvre peint de Giotto*, p.118.

harmonieux, tant sur le plan des vêtements que de l'élégance des gestes, spécialement celui du joueur vêtu de bleu.

- **Analyse iconographique du panneau central** (annexe 2, figure 15)

Le panneau central du polyptyque Baroncelli présente le Christ et Marie assis sur un trône assez discret. Il y a une belle harmonie entre ces deux personnages, essentiellement réalisée par la couleur des vêtements peints dans les teintes de blanc-rose qui apportent toute la lumière au tableau. Les gestes contribuent aussi à l'accord entre les personnes. Marie incline doucement la tête vers son Fils afin de recevoir la couronne céleste de ses mains. L'expression des mains de la Vierge symbolise le recueillement et l'acquiescement. Marie est celle qui dit « oui » à Dieu, depuis l'annonciation jusqu'au couronnement. Cette scène semble tirée de la vie courtoise de l'époque : « Le panneau central, avec ses deux protagonistes élégants et élancés, a quelque chose de la courtoisie mondaine d'une cérémonie de cour³⁶. » Comme nous l'avons déjà constaté, l'imagerie mariale est le reflet de ce qui se vit sur le plan historique et social.

Aux pieds de Jésus et Marie sont agenouillés quatre anges dont deux tiennent des encensoirs à la main. Leur taille a été volontairement réduite par l'artiste pour mettre l'accent sur les deux personnages principaux : la Vierge et le Christ. Les anges ont le visage tendu vers la scène. Ils regardent très attentivement le couronnement de Marie. Le drapé de leurs vêtements est particulièrement bien réussi. Leurs habits sont de couleur bleue, le bleu étant précisément la couleur complémentaire des vêtements roses-orangés de Jésus et Marie.

- **Aspect théologique**

L'aspect théologique de cette œuvre sera analysé avec l'œuvre du couronnement de Marie de Sœur Paola Yue car les points théologiques illustrés dans ces œuvres sont identiques.

2.1.2.4. Sœur YUE Paola, *Le couronnement de Marie*, église de Xitang, Pékin, 2009

- **Introduction**

Ce triptyque (annexe 2, figure 16) se trouve dans le chœur de l'église de Xitang, à l'ouest de Pékin. Cette église a été construite en 1916-1917 et vient d'être entièrement rénovée. Le 16 juillet 2009 est la date de consécration du triptyque. Cette œuvre a été réalisée par une religieuse chinoise, Sœur Paola Yue. Au départ, l'église de Xitang était dédiée à Notre-Dame des Sept Douleurs ; maintenant, elle est appelée Notre-Dame du Mont Carmel. C'est pour cette raison que Sœur Paola a réalisé ce tableau en l'honneur de la Vierge Marie. Elle a puisé sa source d'inspiration du polyptyque Baroncelli de Giotto.

- **Analyse iconographique et iconologique de ce tableau avec le modèle de Giotto**

Si l'on **compare** le triptyque de Sœur Paola avec le polyptyque Baroncelli de Giotto (annexe 2, figures 17), nous remarquons que l'œuvre a été simplifiée par notre contemporaine qui résume la scène en trois panneaux au lieu de cinq. À quelques détails près, la composition est la même. La proportion des panneaux est un peu différente ; chez Giotto, ils sont plus élancés

³⁶ *Giotto et l'école Florentine*, en ligne sur le site *Aparences* : <http://www.aparences.net/periodes/le-trecento/giotto-et-lecole-florentine/> (consulté le 16 février 2015).

et la voûte du compartiment central est tronquée au sommet. Le triptyque de Xitang ne possède pas de prédelle.

Au niveau des panneaux latéraux, chez Giotto, les personnages représentés sont tous des Occidentaux. Les couleurs dominantes utilisées sont le rouge et le bleu avec un fond doré. Sœur Paola Yue, à l'inverse, introduit des personnages issus d'Asie, d'Afrique et d'Occident : nous sommes à l'heure de la mondialisation. La gamme des couleurs utilisées est très large et reprend toute la palette chromatique passant par le violet, le bleu, le vert, le jaune, l'orangé et le rouge. Tous ces tons sont dégradés en différentes intensités de couleurs partant de tons très clairs pour arriver à des valeurs bien soutenues, jusqu'à des tons franchement sombres. Comme Giotto, Sœur Paola utilise aussi un fond doré pour représenter la lumière céleste.

Si l'on compare la scène centrale des deux polyptyques, on peut découvrir tout un amalgame de similitudes et de différences. Les points **semblables** sont la description d'une même scène : le couronnement de Marie. Dans les deux tableaux, Marie reçoit une couronne des mains de son Fils. Les personnages sont auréolés. Ils sont, de part et d'autre, assis sur un trône royal. Ils sont de taille plus grande que l'ensemble des personnages. À l'avant-plan sont représentés des anges tenant un encensoir. Jésus et Marie se détachent d'un fond très sombre qui entoure leur silhouette.

Les **différences** ne manquent pas entre les deux tableaux. Chez Giotto, les silhouettes des personnages de Jésus et Marie sont plus élancées ; elles sont peintes de profil, ainsi que leur visage. Dans le triptyque de Xitang, Jésus est peint de face. Il tient une Bible ouverte en main, ce qui le différencie aussi du polyptyque Baroncelli est son auréole crucifère. Il porte des vêtements de couleur rouge et jaune vif. Giotto, par contre, utilise des couleurs assez pâles (rose et blanc) pour les habits de Jésus et Marie. Dans l'interprétation de Sœur Paola, Marie est assise dans une position presque frontale et son visage nous apparaît en demi-profil. Son vêtement est de couleur rouge vif, bordé d'une bande bleue très intense. Les gestes de ses mains sont fort différents : ses mains se dirigent vers son Fils.

Dans l'œuvre de Sœur Paola, le trône est très imposant alors que chez Giotto, il apparaît à peine. Il n'y a plus que deux anges à l'avant-plan qui se regardent mutuellement alors que dans le polyptyque Baroncelli, les anges sont au nombre de quatre et leur regard converge vers la scène du couronnement. Ils sont disposés autour d'un petit autel tandis que les deux anges de Xitang sont agenouillés sur l'herbe parsemée de lys. Le ciel peint par Giotto est d'un brun sombre sans étoile tandis que le ciel du triptyque de Xitang est bleu indigo sombre couvert d'étoiles. Nous verrons la signification de chacun de ces éléments dans l'analyse détaillée de l'œuvre de Sœur Paola qui suit.

- **Présentation de l'ensemble du triptyque de Sœur Paola Yue**

Ce triptyque (annexe 2, figure 16) est composé d'un large panneau central comprenant quatre personnages. La taille des deux personnes principales du tableau, comme nous l'avons vu précédemment, est légèrement plus grande que celle de toutes les autres personnes du triptyque. De plus, ces deux personnages sont peints dans la partie supérieure du panneau central et sont assis sur un trône royal. Étant bien mis en évidence, ils représentent le Christ en royauté reconnaissable à son auréole crucifère et à ses côtés, la Vierge Marie, auréolée elle aussi, qui reçoit de son Fils une couronne. Jésus et Marie portent tous deux un vêtement rouge qui est la couleur de la passion qu'ils éprouvent à sauver notre humanité. Au-dessus de son vêtement rouge, le Christ porte une tunique jaune dorée qui nous rappelle qu'il est de nature divine ; le jaune est aussi la couleur des habits de cérémonie des empereurs de Chine. On peut

se poser la question suivante : pourquoi les visages et le style des vêtements de Jésus et Marie gardent-ils le type occidental alors que certains personnages, comme les anges, sont sinisés, tandis qu'à l'opposé dans beaucoup d'œuvres religieuses chinoises contemporaines, comme par exemple Marie Impératrice de Chine de Chu Kar Kui (annexe 2, figure 23), le visage et les vêtements de la Vierge sont typiquement chinois ? Nous tenterons de répondre à cette question quand nous analyserons l'aspect théologique de l'œuvre.

Au pied de Jésus et de Marie sont agenouillés deux anges. Les tons bruns et bleu pâle de leurs vêtements sont plus neutres. L'ange du côté gauche représente l'Orient, ses cheveux sont noirs et les traits de son visage sont asiatiques. Il porte un encensoir traditionnel chinois. L'ange du côté droit, à la chevelure blonde dorée, a un visage de type européen et représente l'Occident. Son encensoir est caractéristique de nos régions. Les deux anges reposent sur un fond vert tendre représentant une pelouse parsemée de lys. La fleur de lys, en spiritualité, est le symbole de la pureté. Elle est aussi un symbole marial.

Sur les deux volets situés de chaque côté du panneau central sont représentés, au premier rang, des anges musiciens de type européen, asiatique et africain. Les trois rangées supérieures évoquent les martyrs et les saints de l'Église universelle : tous ont les mains jointes en prière et assistent avec recueillement à la scène du couronnement de Marie. La plupart des personnages sont peints avec le visage de profil ou de semi-profil et leur regard se tourne vers Jésus et sa mère. L'ensemble des couleurs des vêtements de ces personnages est très varié : on passe des tons neutres de gris et de brun vers des tons plus colorés comme le rose, le vert, le bleu et le jaune. Certains vêtements sont de couleurs très pâles telles que l'orangé clair et le bleu ciel, d'autres sont peints dans des tons vifs et soutenus comme le rouge carmin et le bleu céruléen. La gamme très étendue des couleurs évoque bien la diversité de la foule des personnages issus de tous les temps et de tous les horizons qui sont venus assister au couronnement. Il s'agit bien de représenter l'universalité de notre Église. Ces personnages se détachent de la couleur or représentant la lumière céleste matérialisée.

- **Les deux panneaux latéraux**

Sur ces deux panneaux, une multitude de personnages sont représentés. Les anges, les patriarches, les prophètes et les apôtres, les martyrs, les vierges et les saints. Les anges musiciens, peints au premier rang de chacun des deux panneaux, font référence aux textes bibliques et à la tradition instituée par les Pères de l'Église qui définissent la musique des sphères célestes comme les sons harmonieux produits par la cohorte des anges musiciens. Ces anges apparaissent dans l'art du 12^e siècle. Ils sont liés à différents thèmes comme la nativité et le couronnement de Marie.

Panneau de gauche (annexe 2, figure 18)

Au premier rang sont représentés quatre anges musiciens. Les deux premiers à gauche sont asiatiques, les deux autres occidentaux. Le premier joue d'un instrument traditionnel chinois appelé *sheng*, instrument à vent fabriqué avec des tiges de roseaux. Le second joue avec une cithare chinoise nommée *zheng* qui, anciennement, possédait 6 cordes. Les deux anges suivant jouent, l'un de la trompette, l'autre du violon, deux instruments qui se rapportent à la tradition occidentale.

Au deuxième rang, la première personne à gauche est coiffée d'une couronne de martyr. Observons les trois personnages à l'extrémité du côté droit. Le troisième en partant de la droite est habillé en vert et tient contre lui une épée : c'est saint Paul. A l'inverse de notre

tradition iconographique qui le représente avec une chevelure noire, ses cheveux sont blancs, ainsi que les cheveux de saint Pierre, placé juste à côté de lui et que l'on peut reconnaître à la clé qu'il tient en main. À côté de Pierre, nous identifions Jean le Baptiste vêtu de sa tunique de poils de chameau, lui aussi est peint avec les cheveux blancs. Dans la culture asiatique, on a un grand respect pour les personnes aux cheveux blancs estimées pour leur sagesse et leur expérience de la vie.

Les personnages représentés sur ce tableau sont très diversifiés ; on distingue une reine, des religieux et des vierges consacrées, un évêque, un pape et des laïcs, tout comme un paysan chinois du sud (au troisième rang, deuxième personne à partir de la gauche) identifiable par son chapeau conique typique de cette région.

Panneau de droite (annexe 2, figure 19)

Au premier rang à gauche, après les deux anges de type européen, se tient un ange africain jouant de la flûte. Le quatrième ange, habillé d'un costume traditionnel, joue de la guitare chinoise à quatre cordes appelée *pipa*. Dans les trois rangées supérieures sont représentés des hommes et des femmes de différents siècles, de différents continents, des laïcs et des religieux.

- **Le panneau central : le couronnement de Marie** (annexe 2, figure 20)

La personne du Christ est représentée dans une position frontale, attitude qui situe le personnage hors du temps. Le livre que Jésus tient en main nous rappelle qu'Il est l'alpha et l'oméga, le début et la fin de toute chose. En effet, les quatre caractères chinois représentés sur le livre qui se lisent de haut en bas et de la droite vers la gauche sont *Yuan shi* et signifient le début, l'origine et *Zhong mo* qui signifient terminal, dernier, final (annexe 2, figure 21). Ces caractères signifiant l'alpha et l'oméga nous renvoient au livre de l'Apocalypse :

« Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le Principe et la Fin » (Ap22,13)

Le visage de Jésus exprime une certaine gravité ; il correspond au visage type de l'iconographie se rapportant au Christ : il est peint avec une longue chevelure de couleur brune à la raie au milieu. Il porte la barbe et la moustache. De sa main droite, il couronne la Vierge Marie. De son attitude très stable se dégage une grande autorité unie à la sérénité.

La Vierge Marie est peinte dans une position presque frontale, légèrement oblique. Sa main gauche est tendue vers le haut, sa paume est ouverte : ce geste traduit son acquiescement. Sa main droite se dirige vers son Fils. Ce signe nous rappelle que toute sa vie terrestre fut orientée vers Jésus et c'est elle qui nous montre le chemin qui nous conduit au Seigneur : « Tout ce qu'Il vous dira, faites-le » (Jn 2,5). Le centre de la couronne de Marie est surélevé par une croix, en dessous de laquelle est incrustée une pierre précieuse de couleur rouge ; ces deux éléments font allusion au martyr du Christ et à la grande souffrance que Marie a endurée au pied de la Croix. Mais ce calvaire sera d'une fécondité exceptionnelle. C'est au moment de la crucifixion que Jésus confiera son disciple à Marie : « Femme, voici ton fils » (Jn 19, 26b). La tradition nous dit que par cette parole de Jésus, Marie reçoit la maternité spirituelle et devient mère de tous les croyants et c'est ainsi que naît l'Église. Le visage de Marie reflète une grande profondeur d'âme. Elle est pensive et on lit un peu de tristesse à l'expression du pathos de ses yeux. Peut-être pense-t-elle à tous ceux qui, de leur propre volonté, s'excluront du Royaume des Cieux ?

Le décor qui entoure Jésus et Marie n'est pas anodin : la bordure supérieure dorée de ce panneau central fait office de toit à la scène. Elle est décorée de roses. Dans la tradition spirituelle chrétienne, la rose dédiée à Marie symbolise la coupe de vie, l'âme, le cœur, l'amour. Le Christ et la Vierge Marie sont assis sur un fauteuil impérial orné de luxueux coussins. Cette œuvre religieuse fait référence à Jésus Roi, mais un roi serviteur, attentif au plus petits et aux plus démunis (on peut se référer au texte de la liturgie de la solennité du Christ Roi en Mt 25,31-46). Jésus élève sa mère au rang de Reine de l'univers.

Le beau ciel bleu indigo sombre, très étoilé fait bien ressortir les auréoles dorées des personnages et opère un contraste de couleur fort avec le rouge et le jaune des vêtements des deux personnages. Peut-être fait-il allusion à la promesse que Dieu fait à Abraham de lui donner une descendance aussi nombreuse que les étoiles du ciel ? Dieu fait alliance avec Abraham et cette alliance s'universalise en Jésus qui invite tous les hommes à entrer dans une union profonde d'amour avec le Dieu trois fois Saint. La prière litanique de la Vierge compare Marie à l'Arche d'Alliance.

- **Aspect théologique**

Dans l'analyse de cette œuvre, nous avons déjà fait référence à plusieurs points de vue théologiques qui sont en union très étroite avec l'analyse iconographique et iconologique de ce triptyque : l'universalité de l'Église ; Jésus, l'alpha et l'oméga ; le Christ Roi-Serviteur ; la théologie de l'Alliance : Dieu fait alliance avec Abraham et le peuple juif et cette alliance va s'universaliser en Jésus ; le couronnement de Marie. Examinons plus en profondeur la théologie de ce dernier point.

La croyance au couronnement de la Vierge procède d'un récit apocryphe attribué à l'évêque Méliton de Sardes (auteur et apologiste chrétien du 2^e siècle). Ce texte est repris au 4^e siècle par Grégoire de Tours. Au 12^e siècle, il sera largement diffusé par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Le couronnement se situe immédiatement après l'Assomption dans l'imaginaire médiéval. Juste avant sa mort, un ange apparaît à Marie et lui annonce que le Christ l'attend :

« ...vers la troisième heure de la nuit, Jésus arriva avec la légion des anges, la troupe des patriarches, l'armée des martyrs, les cohortes des confesseurs et les chœurs des vierges ; et toute cette troupe sainte, rangée devant le trône de Marie, se mit à chanter des cantiques de louange. Puis Jésus dit : "Viens mon élue, afin que je te place sur mon trône, car je désire t'avoir près de moi !" Et Marie : "Seigneur je suis prête !" Et toute la troupe sainte chanta doucement les louanges de Marie. Après quoi, Marie elle-même chanta : "Toutes les générations me proclameront bienheureuse, en raison du grand honneur que me fait Celui qui peut tout !" Et le chef du chœur céleste entonna : "Viens du Liban, fiancée, pour être couronnée !" ³⁷. »

Dans la Tradition, Marie vierge et mère est aussi l'épouse spirituelle du Christ. Comme il est considéré comme le Roi des Rois, il donne à Marie le titre de Reine. Voici deux textes de la Bible sur lesquels s'inspire cette tradition :

- « Tu es toute belle et en toi il n'y a pas de tache... Tu es un jardin bien clos, ma sœur, ma fiancée, un jardin bien clos, une source scellée... » (Ct 4, 7.12).
- « Un grand signe apparut dans le ciel : une femme avec une couronne de douze étoiles sur la tête, revêtue de soleil, la lune à ses pieds » (Ap 12, 1).

³⁷ JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, Paris, Édouard Rouveyre, 1902, traduite en français par l'Abbé J.-B. M. ROZE.

Saint Bernard voit en l'épouse du Cantique, qui est traditionnellement identifiée à l'Église, la Vierge Marie. Voici ce que dit Timothy Verdon à ce propos, dans son livre *La Vierge dans l'art* : « Marie, avant d'être une personne individuelle est d'abord une figure collective du peuple, *Domina Ecclesia*, Notre-Dame l'Église³⁸. »

En parlant de Marie, épouse spirituelle du Christ, ce titre peut choquer, car il a une coloration incestueuse. Dans l'article de Salvatore M. Perrelli, *Marie, la foi et la raison*, cet auteur décrit assez justement les différents liens entre Marie, le Père, le Fils, l'Esprit, et l'humanité :

« La Vierge, par disposition divine, entretient des rapports étroits avec la Trinité, le Christ, l'Église, l'humanité, et chacun d'entre nous, hommes et femmes. Intenses sont en effet les rapports de Marie avec le Père dont elle est la fille bien-aimée ; avec le Fils dont elle est la mère, la compagne généreuse (*socia Redemptoris*) et la disciple fidèle ; avec le Saint Esprit dont elle est le temple, le refuge et le chef-d'œuvre de grâce et de sainteté. La Mère de notre Seigneur dans sa réalité de grâce, par la relation et le dialogue qui se noue en elle, est le miroir reflétant les *mirabilia Dei*³⁹. »

En méditant le dogme de l'Assomption proclamé par Pie XII en 1950, on voit, dans le thème du couronnement de Marie, qu'elle est la première à recevoir la couronne de vie promise par le Christ : « [...] reste fidèle jusqu'à la mort et je te donnerai la couronne de vie » (Ap 2,10b).

Cette couronne de vie est une couronne d'immortalité ; en dernière analyse, cette couronne est le Christ lui-même : c'est sa présence. Par cette couronne, symbole de la vie éternelle, la Vierge bénéficie déjà de la promesse qui concerne tous les hommes. Cette femme purement humaine est la première à accomplir le projet de Dieu pour l'être humain : la divinisation. Si l'Église catholique reconnaît l'Assomption et le couronnement de Marie, c'est parce qu'elle a totalement adhéré au projet de la maternité divine conçu par Dieu :

« Enfin la Vierge Immaculée, préservée par Dieu de toute atteinte de la faute originelle, ayant accompli le cours de sa vie terrestre, fut élevée corps et âme à la gloire du ciel, et exaltée par le Seigneur comme la Reine de l'univers, pour être ainsi plus entièrement conforme à son Fils, Seigneur des Seigneurs, victorieux du péché et de la mort⁴⁰. »

La situation du tableau dans l'église (annexe 2, figure 22) n'est pas anodine : ce triptyque est placé derrière l'autel où la célébration de l'eucharistie commémore et vit le mystère de la Passion du Christ-Époux qui se donne corps et âme à son épouse l'Église. Cette réalité rejoint le texte de saint Paul aux Éphésiens : « Il l'aime (l'Église) comme son propre corps, Il la nourrit et Il la soigne » (Ep 5, 29).

Ce tableau dédié à Marie nous rappelle qu'elle a accueilli Jésus dans son corps. Jésus s'est fait chair dans notre humanité et il se donne à toute l'assemblée lors de la Communion.

« Le contexte de la Messe indique clairement le lien entre le corps du Christ, le corps de Marie et le "corps" collectif (l'Église) que la communion eucharistique nourrit, renforce et représente⁴¹. »

³⁸ T. VERDON, *La Vierge dans l'art*, p.37.

³⁹ Congrégation pour l'éducation catholique, lettre circulaire, *La Vierge Marie dans la formation intellectuelle et spirituelle*, DC 1996, 17 juillet 1988, n° 18-22, dans S. M. Perrella (O.S.M.), *Marie, la foi et la raison*, p. 338.

⁴⁰ CONCILE VATICAN II, PAUL VI, *Lumen Gentium*, Constitution dogmatique sur l'Église, 1964, § 59, en ligne, <http://arrasmedia.keeo.com/132347.pdf> (consulté le 31 juillet 2017).

⁴¹ T. VERDON, *La Vierge dans l'art*, p.176

Nous pouvons conclure en soulignant les multiples notions théologiques que possède ce triptyque : Marie couronnée Reine du ciel représente aussi Notre-Dame l'Église, c'est-à-dire nous les chrétiens qui sommes invités à recevoir la couronne de vie des mains du Christ et à entrer dans sa gloire. Par le baptême, nous sommes devenus enfants de Dieu et nous sommes tous appelés à devenir prêtres, prophètes et rois. Cette œuvre rend hommage à Marie, mère de notre Sauveur, et nous plonge dans le grand mystère de l'incarnation et de l'eucharistie. Marie est reine de la Paix ; elle est un intercesseur puissant auprès du trône de Dieu en faveur de tous les hommes.

Ce triptyque montre aussi la dimension universelle de notre Église tout en présentant également un lien entre l'Occident et l'Orient. Toutefois, par rapport à l'œuvre de *Notre-Dame de Dong Lü*, nous pouvons remarquer que *le couronnement de Marie* de Sœur Paola reste très marqué par l'influence de notre culture.

2.1.3. Des modèles chinois

2.1.3.1. Le modèle : artiste inconnu de la cour des Qing, *l'empereur Qianlong (1711-1799) en robe de cérémonie*, dynastie Qing

Lors du règne de l'empereur Qianlong⁴², la dynastie Qing est à son zénith : cette période de l'histoire de Chine est considérée comme l'âge d'or de la civilisation chinoise. Le père de l'empereur étant un homme d'état peu habile, Qianlong décide de prendre pour modèle son grand-père, le célèbre Kangxi, deuxième empereur de la dynastie. Pendant 59 ans, Qianlong dirige les affaires du pays avec beaucoup de succès. Il étend le territoire chinois jusqu'en Mongolie, au Tibet, au Népal et en Birmanie. Tous les habitants de ces régions annexées devront verser un tribut à l'empereur et se soumettre à ses directives. Ils pratiquent la prosternation rituelle appelée *ketou* (front contre terre) en présence de l'empereur. Qianlong est bien connu pour ses dons littéraires et artistiques ; il est à la fois lettré, peintre et poète.

L'analyse de l'œuvre présentée ci-dessous est comparée avec la représentation mariale de Chu Kar Kui (annexe 2, figures 23 et 24).

2.1.3.2. CHU KAR KUI, *Sainte Marie Impératrice de Chine*, 1997, église de Beitang

- **Analyse iconographique et iconologique comparée de ces deux tableaux**

Le trône

L'artiste hongkongais⁴³ qui a peint l'image de Marie impératrice de Chine (annexe 2, figure 24) a choisi de représenter la Vierge à l'Enfant assise sur un siège monumental orné de dragons qui caractérise le trône impérial. Si l'on compare ce trône à celui de l'empereur Qianlong (annexe 2, figure 23), le siège de Marie est beaucoup plus imposant et haut ; le décor est davantage travaillé, de manière très réaliste et précise. La couleur du trône de Marie

⁴² SAVÈS Joseph, *Qianlong (1711-1799) ; la Chine rêvée*, en ligne : https://www.herodote.net/Qianlong_1711_1799_-_synthese-557.php (consulté le 28 septembre 2016).

⁴³ « L'artiste Chu Kar Kui est d'origine hongkongaise où cette représentation de Marie est très diffusée ; elle y est répandue par milliers dans tous les formats. Beaucoup de missionnaires étrangers à Hong-Kong aiment cette représentation. Par contre, en Chine continentale, elle n'est pas très connue sauf à Pékin. En effet, à Pékin, c'est spécial car ils doivent vendre des choses qui plaisent aux étrangers ». Extrait de l'interview du Père J. CHARBONNIER, voir annexe 4, p. 4-7.

et Jésus est beaucoup plus sombre ; elle s'étend de la gamme des rouges vifs passant par les bordeaux, bruns clairs en utilisant des ombres très foncées, presque noires. Le contraste de couleurs est très fort par rapport aux vêtements et aux auréoles dont la dominante est le jaune vif. Cette couleur très lumineuse fait ressortir davantage les personnages si on les compare à la représentation de Qianlong. En effet, l'artiste a choisi de peindre le trône de cet empereur dans une couleur dorée qui ressort peu par rapport à l'habit jaune ocre du personnage. De plus, le fond beige au-dessus du trône, qui est la couleur de la soie naturelle, renforce le choix d'une technique picturale du « ton sur ton », à l'inverse de l'image mariale de Chu Kar Kui qui utilise la technique du clair-obscur en mettant très en valeur l'aura lumineuse des personnages célestes.

Les vêtements et le collier

Le motif du dragon se retrouve non seulement sur le trône mais aussi sur les robes des personnages dans les deux œuvres. En Chine, la symbolique du dragon représente le pouvoir de l'empereur. Les croyances populaires disent aussi que cet animal légendaire apporte chance et prospérité aux personnes. Le symbole du dragon est donc très différent en Orient par rapport à l'Occident qui associe le dragon aux forces du mal. Cette idée se retrouve dans l'histoire du Léviathan dans la Bible et dans la tradition chrétienne ; on représente saint Georges terrassant le dragon, emblème du monde infernal.

Marie, tout comme l'empereur, porte une robe jaune ; toutefois, à la différence de l'empereur Qianlong, le bas de sa robe est peint dans une dominante de bleu. A l'époque de la dynastie Qing, et même avant, seul l'empereur portait la couleur jaune qui était spécialement réservée pour les célébrations. Les gens du peuple étaient habillés de gris. En Chine, le vêtement était le symbole de la position de l'individu dans la société. Les habits de Marie et de Jésus sont recouverts de riches décors floraux qui entourent les dragons ; à ces représentations végétales sont ajoutés des motifs géométriques abstraits. Les motifs qui entourent les figures de dragons brodées sur la robe de l'empereur sont davantage stylisés et abstraits. Le col du vêtement de Marie est caractéristique des robes traditionnelles chinoises appelées *qipao*. Par contre, l'encolure du vêtement de Jésus enfant est recouverte d'une petite cape noire que l'on retrouve également sur les épaules de l'empereur Qianlong. La couleur de ces capes ressort bien sur le fond des costumes de teinte jaune. Pour bien comprendre le modèle de ces habits, il faut savoir que la dynastie Qing vient des envahisseurs mandchous qui ont conquis la Chine en 1644. Une des caractéristiques des vêtements mandchous est leurs manches très allongées qui recouvrent les mains des personnes. Leur coiffe est aussi typique. A l'époque, elles prenaient deux ans et demi de temps à être confectionnées⁴⁴. Tous ces éléments se retrouvent dans l'apparat de Marie Impératrice.

Marie, ainsi que Qianlong, égrène un collier qui représente un chapelet bouddhiste à 108 perles. L'empereur, considéré comme le fils du ciel, priaît pour être bien inspiré dans ses décisions. Par ce moyen, il désirait sans cesse s'améliorer et obtenir la sérénité et la paix pour son peuple.

Les visages

D'après la lecture d'Anne Chou de nationalité chinoise et d'origine bouddhiste, le visage de Marie serait un visage de femme du sud de la Chine.

⁴⁴ *Vêtements chinois traditionnels : les secrets des Robes de Dragon*, en ligne : <http://fr.clearharmony.net/articles/a41459-Vetements-chinois-traditionnels-Les-secrets-des-Robes-de-Dragon.html> (consulté le 29 mars 2014).

Mais ici, nous rentrons dans le domaine subjectif de la réception du tableau car, pour nous européens, les yeux non bridés de Marie lui donnent un air occidental. L'expression de son visage qui respire la jeunesse est très posée ; elle esquisse un léger sourire. Le visage rond et jovial de l'Enfant Jésus semble très observateur. Ses mains sont cachées en dessous des longues manches de son costume. Par contre, les mains de Marie apparaissent mais très discrètement. La main droite de Marie est en contact avec son collier-chapelet et sa main gauche soutient l'épaule de Jésus qui se tient debout sur les genoux de sa mère.

Si l'on observe l'expression du visage de Qianlong, l'empereur a un visage grave et vieilli par les années ; il semble bien fatigué et un peu triste. Ce tableau aurait-il été peint à la fin de son règne, lors de son déclin ? Toutefois, sa stature est imposante et il inspire l'autorité.

- **Aspect théologique**

Dans ce tableau de Marie à l'Enfant Jésus, les visages sont posés et souriants, ce qui n'est pas fréquent dans l'iconographie chrétienne. Mais que penser de tout ce faste impérial ?

Anne Chou m'a livré la réflexion suivante lorsque je lui posais la question : **pourquoi Marie et l'Enfant Jésus sont-ils représentés à la manière des empereurs chinois ?** Elle m'a répondu que cette représentation est plus facilement acceptée par les Chinois car l'empereur est le gouvernant dont la position est la plus élevée en Chine, tout comme Jésus est le personnage le plus important de la religion chrétienne. Étant représenté enfant, il n'impressionne pas trop. Si l'on peint Jésus ainsi, cela peut plaire à l'empereur et c'est un moyen facile de propager la religion.

On peut signaler que la remarque n'est plus valable aujourd'hui car il n'y a plus d'empereur de Chine, mais certains Chinois tiennent encore au prestige de l'ancien système impérialiste. Cette façon de voir les choses peut nous sembler aussi dangereuse, car elle associe le pouvoir temporel au pouvoir spirituel (cette question sera développée au chapitre III lors de la reprise théologique concernant cette œuvre).

Toutefois, d'après Anne Chou, pour les Chinois, cette icône ne fait pas penser à Marie : on dirait tout simplement une impératrice avec son fils. Le trône est également très réaliste et l'ensemble de la peinture ne donne pas d'impression sacrée ; elle rejoint l'avis de Sœur Paola qui pense que ce genre de tableau éloigne de la piété mariale.

A la même question « **pourquoi Marie et l'Enfant Jésus sont-ils représentés à la manière des empereurs chinois ?** », voici ce que la Père Charbonnier des Missions étrangères de Paris (MEP) répond :

« L'idée de représenter Marie en impératrice est bonne car la mère de Jésus est une grande dame qui mérite des costumes dignes d'elle. Au point de vue de l'inspiration chrétienne, cela se défend : en Europe, il existe une quantité de Marie Reine et de couronnes. Cela fait deux cent ans que nous sommes en république et cela ne choque pas d'avoir des Marie Reine un peu partout⁴⁵. »

Pendant l'interview de Meiling Peng⁴⁶, peintre, critique d'art et ancienne élève de l'artiste Monica Liu He Bei, lorsque je lui ai présenté la peinture de Chu Kar Kui, elle fut assez sévère

⁴⁵ Extrait de l'interview du Père J. CHARBONNIER, voir annexe 4, p. 4-7.

⁴⁶ Meiling PENG, en ligne : <http://weekend.levif.be/lifestyle/voyage/la-peinture-de-mei-ling-peng-jette-des-ponts-entre-l-orient-et-l-occident/article-normal-536363.html> (consulté le 27 septembre 2016).

à son égard. Pour elle, cette peinture n'a pas suffisamment de valeur spirituelle et s'attache trop à la représentation extérieure. Sa critique rejoint la pensée du théoricien de l'art Teng Chun de la dynastie des Song (960-1279) :

« Immense assurément est le pouvoir de la peinture. Il n'est rien qui vit entre Ciel et Terre dont elle ne scrute les mystères et ne montre les multiples aspects. Son art tient à un seul adage : "transmettre l'esprit". D'ordinaire, on met l'accent sur l'esprit lorsqu'il s'agit de faire le portrait d'un homme. Sait-on que toute chose est douée d'esprit ? Or tant d'œuvres de nos peintres ne visent qu'à représenter les seules formes extérieures, et d'où l'esprit est totalement absent⁴⁷. »

Pour Teng Chun, le véritable peintre est celui qui est capable d' « **animer les souffles harmoniques** »⁴⁸. Cette expression typiquement chinoise qui date du 5^e siècle mérite d'être expliquée car elle se rattache à la tradition taoïste et peut faire un lien avec notre foi chrétienne. La pensée chinoise aime faire référence à la notion de *Dao* ou *Tao* qui signifie le chemin. Cette conception est très courante dans toute l'antiquité. L'évangéliste Jean lui-même transcrit cette parole de Jésus « Je suis le chemin, la vérité et la vie » (Jn 14,6). Il faut avoir à l'esprit que :

« La pensée chinoise n'est pas de l'ordre de l'être, mais du processus en développement qui s'affirme, se vérifie et se perfectionne au fur et à mesure de son devenir⁴⁹. »

Le devenir peut être comparé à l'image du chemin à parcourir par chacun pour se réaliser pleinement. Nous sommes tous des êtres en devenir. Le souffle *Qi* est intrinsèquement lié à la notion de devenir. Il signifie l'énergie vitale qui est en constante circulation, en perpétuelle mutation. Il est au centre de l'évolution. Le penseur Xie He, au 5^e siècle, affirme qu'en peinture, il faut « **animer les souffles (Qi) harmoniques** ». Anne Cheng peut encore nous éclairer à ce sujet :

« Le *Qi* est au cœur de la pensée esthétique comme de l'éthique. C'est dans ce sens qu'on a pu dire que la culture chinoise est celle même du souffle⁵⁰. »

Revenons à la pensée judéo-chrétienne et faisons un parallèle avec la parole attribuée au Christ : « Je suis le chemin, la vérité et la vie ». Le **chemin** correspond au *Tao* et la vie est étroitement unie au souffle vital, le *Qi*. L'esprit dans la Bible est souvent comparé à un souffle (Gn 1,2 ; 6,3 ; Ps 104,30 ; Jn 19,29 ; Ac 2,2...).

Nous constatons que les mots souffle, esprit, chemin, vie, vérité, harmonie font référence à des notions clés dans la culture chinoise comme dans la nôtre et rejoignent l'homme dans son humanité profonde.

Observons à nouveau l'image mariale peinte par Chu Kar Kui. Cette peinture se rattache au courant réaliste de la tradition de la peinture chinoise (voir chapitre I), le but premier de ce type de peinture n'est pas de véhiculer une idée mais de reproduire fidèlement la réalité. Un message transparait toutefois dans cette image. L'artiste qui a auréolé l'impératrice et son enfant affirme que Marie est reine ; il la considère même comme l'impératrice, un titre plus élevé encore... Sur le plan théologique, nous risquons de tomber dans le piège d'une conception de Marie et Jésus qui dominent leurs sujets et désirent l'obéissance à tout prix.

⁴⁷ François CHENG, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 2006, p. 33.

⁴⁸ F. CHENG, *Souffle-Esprit*, p. 33.

⁴⁹ Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 30.

⁵⁰ A. CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, p. 32.

Cette façon de voir les choses décrit un christianisme d'autorité où l'image de Dieu est déformée : Dieu est perçu comme un potentat qui dirige froidement les nations. On en arrive à un christianisme d'état qui s'éloigne fort du message évangélique et qui, dans l'histoire, a conduit notre religion judéo-chrétienne à une impasse avec de dangereux débordements (au 20^e siècle, pensons à l'Espagne franquiste par exemple).

Heureusement, par rapport à cette dérive du christianisme, de nombreux théologiens contemporains ont repensé l'image de Dieu qui avait été dangereusement corrompue.

Que signifie réellement la toute-puissance divine ? Quelle est la liberté de l'homme face au Dieu créateur, au Dieu de l'Alliance ?

Le jésuite **François Varillon**, dans son livre, *Joie de croire, joie de vivre*, nous partage une belle réflexion au sujet de l'homme créé libre devant Dieu et qui est invité par le Seigneur lui-même à conserver cette liberté jusqu'à la fin de ses jours. On est bien loin de l'image d'un Dieu dominateur qui bafoue la liberté de l'homme : « Dieu est suscitateur de sujets libres. Il ne peut nous aimer que s'il voit dans nos yeux la lumière de la liberté⁵¹. »

Le théologien allemand **Eberhard Jüngel** nous invite à renouveler notre conception de Dieu où la Croix joue un rôle fondamental dans la révélation de l'identité de Dieu. Dieu se détermine soi-même « à ne pas être Dieu sans l'homme⁵². » Le Dieu Souverain, Tout-Puissant, au-dessus du monde, est devenu désarmé et faible ; il est le Tout-Puissant d'Amour qui partage la faiblesse, la souffrance et la mort afin d'être dans le monde et rejoindre entièrement l'homme.

Cette théologie, rejoint **le courant de la postmodernité** qui alimente sa réflexion sur la faiblesse, sur la kénose, sur la passion douloureuse du Christ qui va à la rencontre de l'homme en partageant sa pauvreté, sa fragilité par pur désir d'amour pour sauver l'humanité perdue. La théologie mariale de notre époque suit le même chemin scandaleux de la kénose. Voici ce qu'en dit **J.C. Rey Garcia-Paredes** :

« L'esprit de la postmodernité coïncide avec un autre aspect de la révélation chrétienne, qui est l'incarnation "fragmentaire" du mystère de Dieu ; parler de sacrement, c'est se référer à la fragmentation dans l'épiphanie du Mystère. Parler de Marie, c'est se référer à l'épiphanie du mystère dans une femme de notre race. L'expression de H. Urs von Balthasar, "le tout dans le fragment", qui en appelle à la rationalité esthétique [...]. La mariologie liée à la pensée "faible" est une pensée humble, modestement "fragmentaire", théologie de la kénose du divin, et non d'une gloire imaginaire. Elle s'élabore à partir de la reconstruction des fragments, et non par une présomptueuse déduction métaphysique. Le Jésus des paraboles, et non celui des systèmes de pensée : c'est le Jésus des actions symboliques et transformatrices, non le Jésus des grandes élaborations et des grands récits. Ses micros récits sont capables d'émouvoir et de changer l'homme de son temps. C'est ce que se passe avec la figure de Marie, dans la réflexion humble et fragmentaire à son sujet⁵³. »

La Vierge Marie considérée « comme fragment de l'homme dans le tout de Dieu⁵⁴ » est l'image authentique du Mystère de la Rédemption répandant la grâce de Dieu. Jésus qui a été

⁵¹ François VARILLON, *Joie de croire, joie de vivre*, Paris, Bayard, 2000, p. 154-155.

⁵² Eberhard JÜNGEL, *Dieu, mystère du monde. Fondement de la théologie du Crucifié dans le débat entre théisme et athéisme*, 2 t. (Cogitatio Fidei, 117), Paris, Cerf, 1983, t. 1, p. 55.

⁵³ J.C. REY GARCIA PAREDES, Mariologie in cammino, prospettive all'inizio del secolo XXI, in *Marianum*, 63, Roma, Marianum, 2001, p.292. Cette citation est tirée de l'article de S.M. PERRELLA (O.S.M.), *Marie, la foi et la raison*, p. 337.

⁵⁴ S.M. PERRELLA (O.S.M.), *Marie, la foi et la raison*, p. 337.

bafoué et humilié et ensuite glorifié nous offre, dans son amour infini, sa mère Marie comme véritable icône de la grâce du Dieu sauveur. Marie, dans son être de chair a vécu la kénose, la souffrance indescriptible de la mère devant le scandale de la croix. Elle a aussi été assimilée à la gloire du Seigneur lors de la Résurrection, de la Pentecôte et dans son Assomption. En cela, elle est bien l'exemple conforme de la trajectoire de son Fils.

Avec le recul de ces différentes réflexions, nous pouvons nous poser la question suivante : **Est-il pertinent de représenter le thème de Marie Reine et d'analyser une peinture dans laquelle Marie et Jésus sont représentés en impératrice et empereur chinois ?**

Il est évident que ce type de représentation est piégé et dangereux si on lit ces images de manière naïve. Il faut bien comprendre la royauté de Marie, à l'image de la royauté du Christ qui est le Roi-Serviteur, celui qui lave les pieds de ses disciples lors du dernier repas, celui qui parcourt les routes de Galilée à la recherche des malades, des déshérités, de la « brebis perdue » rejetée et mise au ban de la société. Celui qui, comme nous le laisse supposer les évangiles, a un agenda des plus chargé et ne se repose que peu de temps tout en étant le plus souvent en prière lors de ses courtes nuits. La royauté de Jésus n'est mentionnée et ne s'éclaire que dans sa Passion douloureuse pour sauver l'humanité et elle le conduit à endurer la croix, siège de son trône véritable. Il en est de même pour Marie dont les premiers mots dans l'évangile, lors de l'Annonciation, sont : « Je suis la servante du Seigneur, qu'il m'advienne selon ta Parole » (Lc 1,38). Cette façon de voir les choses revient comme un refrain dans les paroles de Jésus en Mt 23,11 « Le plus grand parmi vous sera votre serviteur ». Après la demande de la mère de Zébédée au sujet de ses deux fils qui désirent siéger avec lui dans le Royaume, Jésus répond :

« Vous savez que les chefs des nations dominent sur elles en maîtres et que les grands leur font sentir leur pouvoir. Il n'en doit pas être ainsi parmi vous : au contraire, celui qui voudra être grand parmi vous, sera votre serviteur, et celui qui voudra être le premier d'entre vous, sera votre esclave. C'est ainsi que le Fils de l'homme n'est pas venu pour être servi, mais pour servir et donner sa vie en rançon pour une multitude » (Mt 20,25b-28).

Si Marie est considérée comme reine dans la théologie mariale, c'est parce qu'elle a parfaitement mis en pratique l'enseignement de son Fils et qu'elle est très puissante en miséricorde, elle qui sans cesse présente nos demandes à son Fils, nous rapproche toujours plus de lui. Elle qui est reconnue pour sa très grande humilité a été élevée comme souveraine, car « quiconque s'élève sera abaissé et quiconque s'abaisse sera élevé » (Lc 14,11).

C'est son « oui » inconditionnel, qui a permis l'Incarnation de Jésus en rendant terrestre celui qui était céleste. Le génie de Marie est le charisme qu'elle a reçu du Père de familiariser le terrestre au céleste, c'est-à-dire de conduire l'homme à Dieu. On est bien loin d'une conception autoritaire et dominante de Marie Reine.

2.2. Des images de Vierges à l'Enfant

2.2.1. Introduction

Les Vierges à l'enfant analysées ci-après sont inspirées de modèles occidentaux ou chinois. Tous les artistes chinois dont les œuvres ont été sélectionnées dans ce travail ont fait l'effort d'inculturer leurs œuvres. Certaines de ces images mariales, comme *La Vierge à l'Enfant invoquée pour la protection des marins*, de Monica Liu, artiste et professeur de science religieuse, sont à l'intersection entre deux cultures : elles forment une synthèse artistique et théologique entre l'Orient et l'Occident. D'autres œuvres, comme celles Lu Hong Nian ou de Mon Van Genechten, sont partiellement ou totalement sinisées.

Dans la biographie de Monica Liu et d'autres artistes chinois de l'époque, on découvre la grande influence que le légat du pape, Monseigneur Costantini, a exercée sur la peinture et plus généralement sur l'art chrétien en Chine.

2.2.2. Le cardinal Costantini, pionnier de l'inculturation avant Vatican II

Monseigneur Costantini fut un homme érudit qui connaît bien les us et coutumes chinoises. En 1922, il a été nommé premier légat apostolique en Chine. Grâce à ses efforts, l'Église catholique reconnaît les chrétiens de Chine en 1928. Il a fait de nombreuses démarches auprès de Pie XI pour obtenir la nomination des premiers évêques chinois. En 1926, il accompagne six évêques chinois pour la cérémonie de consécration à Rome. En 1946, il est archevêque co-consécrateur du premier cardinal chinois de l'histoire : Monseigneur Tien Ken Sin.

Le cardinal Costantini a été un pionnier de l'inculturation avant Vatican II⁵⁵. Peu après son arrivée, en novembre 1922, il voyage afin de visiter les différentes Églises catholiques chinoises. En cette occasion, il invite toutes les Églises à participer à un synode à Shanghai en 1924. À travers ce synode, le Pape lui demande de transmettre les idées contenues dans l'encyclique *Maximum Illud* rédigée par Benoît XV. Une des idées maîtresses de l'encyclique est la formation du clergé indigène. Benoît XV déplore le fait que dans différentes régions du monde où la foi catholique a été implantée depuis plusieurs siècles, le clergé autochtone reste de seconde zone⁵⁶. Les Pères qui ont participé à ce synode ont entériné la décision suivante : le travail missionnaire en Chine doit s'adapter à la nation et au peuple chinois.

Lors de sa tournée de 1922, qui a pour but de se familiariser aux différentes Églises autochtones, des ambassadeurs des différentes puissances étrangères désirent l'accompagner, mais le cardinal Costantini décline poliment ces propositions. Il leur dit :

« L'évangélisation est purement d'ordre surnaturel. Jésus a fondé une Église universelle. En France, elle appartient aux Français. En Amérique, elle appartient aux Américains. En Chine, elle doit appartenir au peuple chinois. Je ne cherche aucun privilège spécial de la part du peuple chinois. C'est bien suffisant de recevoir la liberté de prêcher l'Évangile, d'ouvrir des écoles et d'assurer la protection des biens de l'Église⁵⁷. »

⁵⁵ Francis CHONG, *Cardinal Celso Costantini and the Chinese Catholic Church*, H.S.S.C., Tripod, 2008, t. 28, traduit par P. BARRY, p.1 de l'article en ligne : http://www.hsstudyc.org.hk/en/tripod_en/en_tripod_148_05.html (consulté le 1^{er} avril 2016).

⁵⁶ Claude SOETENS, *L'Église catholique en Chine au XX^{ème} siècle*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 87.

⁵⁷ F. CHONG, *Cardinal Celso Costantini and the Chinese Catholic Church*, p.2 de l'article en ligne : http://www.hsstudyc.org.hk/en/tripod_en/en_tripod_148_05.html (consulté le 1^{er} avril 2016) : « Evangelization is purely a supernatural matter. Jesus founded a universal church. In France, it belongs to the French. In America, it belongs to the Americans. In China it should belong to the Chinese people. I do not seek any special privileges from the Chinese people. It is only enough that we have freedom to preach the Gospel and to open schools, and protection for church property ».

Le cardinal Costantini exprime sa position en tant que représentant du Saint-Siège en Chine. Il ne veut absolument pas adopter une attitude d'ingérence par rapport à la politique chinoise. Voici ce qu'il écrit dans ses mémoires :

« En face des Chinois surtout, j'ai cru opportun de n'accréditer en rien le soupçon que la religion catholique apparaisse comme mise sous la tutelle des nations européennes ou, pire encore, comme un instrument politique à leur service. Dès mes premiers actes en Chine, je veux revendiquer ma liberté d'action sur le plan des autorités locales par des représentants des nations étrangères. Sinon, j'aurais fait figure d'un sous-ordre de ces représentants⁵⁸. »

Mais Claude Soetens, dans son livre *L'Église catholique en Chine au XX^e siècle*, émet à juste titre une pensée critique par rapport à cette citation : cette déclaration lui semble naïve car depuis les 80 années qui précèdent l'arrivée du légat apostolique, les responsables politiques chinois s'étaient fait une opinion sur le catholicisme qui se mit bien souvent au service des pouvoirs européens en Chine. Toutefois, l'auteur reconnaît que le Cardinal Costantini a respecté ses engagements avec courage et détermination⁵⁹.

Celso Costantini insiste sur le fait que l'Église a absolument besoin d'un clergé qui soit riche en connaissances dans le domaine de la culture et de la littérature chinoise. Dans le même esprit d'inculturation du message chrétien, il invite les artistes chinois à représenter des scènes de l'Évangile dans le style et avec les techniques artistiques chinoises. Le 22 novembre 2015, lors de l'interview avec Meiling Peng, celle-ci affirme que Monseigneur Costantini a joué un rôle clé dans le développement de la peinture chrétienne chinoise :

« C'est lui (Costantini) qui a invité les peintres chinois à inculturer leurs peintures. Lui-même était artiste, sculpteur, et il fut le promoteur de Monica Liu. Il était considéré comme un grand mécène de l'art. Plusieurs artistes chinois furent contactés par C. Costantini, dans le cadre de l'Université catholique de Fu Jen. Il les invitait à réaliser des peintures de Notre-Dame. A cette occasion, certains de ces peintres, comme Chen Yuan Du (appelé aussi Lu Jia), qui étaient bouddhistes d'origine, se sont convertis au christianisme⁶⁰. »

Dans le livre de Jacques Scheuer et Paul Servais, *Passeurs de religion, entre Orient et Occident*⁶¹, un article est consacré à Monica Liu. Elle explique le rôle important que Monseigneur Costantini a joué en Chine. C'est lui qui met fin à la querelle des rites dès son arrivée en 1922. Plus tard, lors des funérailles du fondateur de la république, il n'hésite pas à s'incliner devant son portrait, comme les Chinois, selon leur coutume, le font pour leurs défunts. Le légat apostolique qui est artiste et historien d'art déjà renommé à Rome est très actif à l'Université catholique de Fu Jen. Cette université a été fondée à Pékin pour réunir les intellectuels et l'Église car jusqu'à présent, le christianisme s'était adressé seulement aux couches sociales les plus démunies du peuple chinois. Monica Liu explique très bien le pourquoi de cette situation :

« Depuis la dynastie Han, avec l'établissement du système des examens pour sélectionner les fonctionnaires civils, les intellectuels sont les leaders de la société. Or la querelle des rites a séparé l'Église des lettrés qui étaient des disciples fidèles de Confucius. Et l'art n'était pratiqué que par les lettrés. Sans les lettrés, dans l'Église chinoise, ce sont en effet des pauvres

⁵⁸ Celso COSTANTINI, *Con i missionari in Cina*, T. 1, p.25-26. Cité dans le livre de C. SOETENS, *L'Église catholique en Chine au 20^e siècle*, p. 108.

⁵⁹ C. SOETENS, *L'Église catholique en Chine au 20^e siècle*, p. 109.

⁶⁰ Extrait de l'interview de M. PENG réalisé à Bruxelles, le 22 novembre 2015, voir annexe 4, p.1-2.

⁶¹ Monica LIU, *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, dans SCHEUER Jacques et SERVAIS Paul (éd.), *Passeurs de religions, entre Orient et Occident* (Rencontres Orient-Occident, 6), Louvain-La Neuve, Bruylant-Academia, 2003, p. 415-418.

qui ont été évangélisés. De grandes communautés de pauvres gens sont devenues chrétiennes, résistantes aux persécutions, par exemple celle des boxers, mais sans préoccupations artistiques⁶². »

Quand Monseigneur Costantini arrive en Chine, les différentes églises qu'il peut observer sont de styles « pseudo gothique », « pseudo roman » et « pseudo classique ». Elles ne s'intègrent pas du tout au paysage chinois. C'est avec beaucoup de détermination qu'il va amorcer un grand mouvement de réforme de l'art missionnaire.

2.2.3. Des modèles occidentaux

2.2.3.1. Le modèle : *Notre-Dame de Banneux* de Léon JAMIN, 1933

- **Introduction**

Le modèle de Notre-Dame de Banneux⁶³ (annexe 2, figure 25) dont l'artiste chinoise Monica Liu s'est inspirée, est un modèle « lointain ». La Vierge de Banneux est représentée sans enfant. On peut affirmer avec certitude que Monica connaissait ce modèle qui circulait en Chine à son époque en 1949. De plus, comme l'atteste la biographie de cette artiste, elle a vécu en Belgique. Elle a fréquenté l'Institut des Filles de la Croix à Liège, non loin de Banneux.

L'auteur de la peinture de Notre-Dame de Banneux est l'oncle de Louis Jamin, curé de Banneux à l'époque des apparitions⁶⁴. Quand la voyante, Mariette Beco voit la première peinture de la Vierge réalisée en fonction de sa description, elle est très déçue. Elle demande que l'artiste retravaille le visage de Marie et la fillette insiste sur le fait que la lumière qui entourait la Madone vienne de l'intérieur, car elle a pu se rendre compte que cette lumière rayonne de la personne même de Marie.

Les apparitions de Marie qui étaient au nombre de huit ont eu lieu entre le 15 janvier et le 2 mars 1933. En mai de la même année, l'évêque Joseph Fan⁶⁵ qui exerçait son ministère à Tsi Ning à Pékin était de passage dans la région de Liège pour rencontrer le père Lebbe. Il fut un des 6 premiers évêques chinois ordonnés à Rome par le pape Pie XI et le premier évêque à visiter Banneux. Il fut très touché par le message de la Vierge des pauvres car en Chine, à cette époque, une bonne partie de la population vivait dans une grande précarité⁶⁶.

- **Analyse iconographique**

Marie est représentée en position debout, la tête inclinée vers le bas, vers la terre. Ses mains sont jointes et sa posture est celle d'une orante. Le grand chapelet qui est attaché à son bras nous le rappelle bien. Son visage assez réaliste est doux et exprime la compassion. Elle a l'attitude d'une personne à l'écoute d'autrui, mais sur la peinture, curieusement, aucun

⁶² M. LIU, *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, p. 416.

⁶³ Reproduction de la peinture de *Notre-Dame de Banneux* de Léon JAMIN, image pieuse destinée au peuple chinois, éditée en 1949 avec l'autorisation de L. J. Kerkhofs, évêque de Liège de 1927 à 1961.

⁶⁴ Ces renseignements ont été obtenus suite à l'entretien du 27 octobre 2016, avec Fabian DELARBRE, qui est cérémoniaire et archiviste du site de Banneux.

⁶⁵ Monseigneur FAN a répandu le culte de la Vierge de Banneux dans son diocèse. Ce culte est encore bien vivant aujourd'hui et s'étend progressivement en Chine mais, à l'opposé d'autres pays d'Asie, il est freiné par les relations tendues entre la Chine et le Saint-Siège (Entretien avec F. DELARBRE, le 27 octobre 2016).

⁶⁶ La Fraternité Liège-Chine perpétue les relations entre les chrétiens du diocèse de Liège et ceux de Chine. Elle a pour but de faire connaître l'histoire, les épreuves et les espoirs des chrétiens chinois. Elle offre un soutien spirituel et matériel à l'Église chinoise.

personnage n'est représenté. Selon le souhait de l'artiste, le spectateur de l'image est, sans aucun doute, invité à se confier à elle.

Dans ce tableau, la taille de Marie est gigantesque en comparaison avec le paysage minuscule dans lequel elle apparaît. Tout son corps rayonne d'une aura très lumineuse et ses pieds reposent sur un petit nuage.

Au niveau de la couleur, l'aura de Marie peinte dans les tons rayonnants de jaune pâle se détache avec beaucoup de contraste sur le fond du ciel représenté dans les gammes de bleu indigo qui se dégradent en partant de l'indigo moyen vers des valeurs sombres. Le paysage terrestre est peint avec un monochrome de vert qui s'assombrit progressivement vers les bords de la peinture au fur et à mesure qu'il s'éloigne du personnage lumineux.

Les vêtements de Marie sont blancs avec des ombres bleutées, ce qui accentue son aspect céleste. Sa ceinture est de teinte bleu vif réalisée par un mélange de couleur outremer et bleu cyan. Ce ton est parfaitement pur, il appartient au cercle chromatique des couleurs qui sont non mélangées de blanc ou de noir.

La composition de ce tableau est très rudimentaire. Marie, par sa verticalité, est placée sur un axe symétrique, à la croisée perpendiculaire de la ligne de terre du paysage qui représente le village de Banneux. Elle occupe presque toute la hauteur du tableau ; sa représentation est monumentale.

- **Aspects iconologiques et théologiques**

En partant de toutes les données iconographiques de ce tableau, on peut esquisser une théologie à la fois traditionnelle et spirituelle de Marie. Cette représentation de la Vierge munie de son chapelet accroché au bras nous attache à la très ancienne tradition de la prière du Rosaire installée aux 12^e et 13^e siècles par Dominique de Guzman⁶⁷, fondateur de l'ordre des Dominicains.

Lors des apparitions, que ce soit à Beauraing ou à Banneux, ou dans d'autres endroits du monde, Marie rappelle sans cesse l'importance de la prière qui relie le croyant à Dieu et irrigue sa foi. Encore aujourd'hui, à Banneux, Marie, qui se proclame la Vierge des Pauvres, invite ceux qui se tournent vers elle à « pousser les mains dans l'eau de la Source, pour puiser en Jésus la vraie vie⁶⁸. » Voici une citation de Jean-Paul II lors de sa visite à Banneux le 21 mai 1985 qui parle de cette réalité spirituelle :

« Les pauvres d'aujourd'hui – et il y a tant de manières d'être pauvres ! – se sentent chez eux à Banneux. Ils viennent chercher ici le réconfort, le courage, l'espérance, l'union à Dieu dans l'épreuve. J'encourage les pèlerins qui viennent prier ici celle qui, toujours et partout dans l'Église, reflète le visage de la miséricorde de Dieu⁶⁹. »

Dans le même sens, soulignons que la Vierge des pauvres regarde vers la terre ; elle se penche vers les misères des hommes pour les soulager à l'inverse de la Vierge de Lourdes qui a les yeux tournés vers le Ciel et qui livre à Bernadette le message de son Immaculée Conception.

⁶⁷ Le Rosaire de saint Dominique, <http://lerosaire.com/fr/nos-guides/saint-dominique> (consulté le 1 avril 2016).

⁶⁸ Site officiel de Notre-Dame de Banneux : <http://www.banneux-nd.be/fr/accueilfr.htm> (consulté le 1 avril 2016).

⁶⁹ Site officiel de Notre-Dame de Banneux, page d'accueil.

Toutefois, cette façon de représenter la Vierge avec ses vêtements blancs qui symbolisent la pureté, ce « blanchiment » à l'occidentale de Marie, alors qu'elle est de race sémite, a souvent été accompagnée d'une théologie dans laquelle Marie est représentée comme un modèle de pureté, de douceur, d'effacement, de soumission allant jusqu'à la passivité. Cette manière de se représenter Marie n'est sans doute pas réaliste. Il faut savoir qu'au premier millénaire, les représentations picturales de la Vierge la montre très souvent habillée avec des vêtements de couleur bleue ou rouge vif. Par ces couleurs, elle est profondément ancrée dans le dynamisme de la vie, le rouge incarnant l'amour, la vitalité, la passion et le bleu symbolisant sa relation profonde avec le Père céleste.

La réflexion de Clarissa Pinkola Estès qui est psychanalyste, docteur en ethnologie et en psychologie, peut nous éclairer à ce sujet :

« Vous et moi, nous avons vu maintes statues de Notre-Dame, certes joliment faites, mais qui effacent ses traits sémites, ou autochtones, asiatiques, inuit, nahua, polynésiens, ethno-européens, celtiques, africains, amérindiens.

Je ne crois pas qu'il faille voir dans cette conception de *Nuestra Madre* l'expression d'une préférence raciale. Peut-être, au début, le blanchiment au sens alchimique du terme n'était-il qu'un effort pour montrer que blancheur et pureté sont souvent associées dans l'imagination "occidentale".

C'est ainsi qu'elle fut représentée pendant des siècles avec un teint très pâle, une chevelure blonde ou châtain clair, et souvent un regard bleu comme les princesses des contes de fée qui apparaissaient ainsi sur les illustrations. Mais ce qui est en cause, c'est moins la coloration elle-même que la volonté de l'éclaircir par tous les moyens jusqu'à ce qu'elle apparaisse comme anémique, figée, à demi effacée. De même, au fil des temps, on s'est mis à parler de Notre Marie, Mir-yam, Guadalupe, à voix de plus en plus basse :

« Elle est pure, vous savez. Réservée.

Si satisfaite, si douce, si calme, si passive, si soumise, comme ils disent.

Pourtant je dois dire non ! Et dire à la place : du feu !

Feu d'amour, feu d'espoir, feu de compassion et nous sommes sa lignée.

J'espère de toute mon affection que vous connaissez aussi la Marie, la Maria, la Mir-yam, la Guadalupe au cœur farouche, celle des longs trajets sans carte précise, des feux allumés la nuit dans le camp lointain. Que vous connaissez Notre-Dame qui est restée, alors que tous les Apôtres sont partis⁷⁰. »

En nous tournant vers les Écritures, relisons de plus près le cantique de Marie (Lc 1, 46-56). La tonalité de ces paroles de vie est loin d'être neutre, pâle, effacée. Les premiers versets (v. 46-47) nous montrent la jubilation de la Vierge qui atteint l'incandescence de l'exaltation. Marie se sent très petite en se reconnaissant servante du Seigneur (v. 48), mais en même temps, aux yeux de Dieu, elle se reconnaît grande et très précieuse. L'Esprit lui a révélé que toutes les générations la diront bienheureuse. Sa vision d'elle-même, elle la reçoit de Dieu qui lui interdit toute fausse humilité et la garde dans l'esprit de vérité. Elle loue le Dieu de toute miséricorde et proclame un message subversif par rapport aux réalités de ce monde qui idolâtre les puissants et les riches :

⁷⁰ Clarissa PINKOLA ESTÉS, Libérez la femme puissante. L'amour immaculé de notre mère pour l'âme sauvage, (Le livre de poche, 33508), Paris, Grasset et Fasquelle, 2012, p. 32-33.

« Il a déployé la force de son bras, il a dispersé les hommes au cœur superbe. Il a renvoyé les potentats de leurs trônes et élevé les humbles. Il a comblé de bien les affamés et renvoyé les riches les mains vides. » (Lc, 1, 51-13)

Ces versets montrent la force de caractère de la mère de Jésus qui n'est ni soumise, ni passive devant la loi des hommes qui est bien souvent la loi du plus fort. Marie stigmatise et dénonce les injustices de la société dans laquelle elle vit. Elle prend parti pour les humiliés et les pauvres. Ce cantique est un magnifique prélude à l'Évangile.

Jean-Pierre Delville en remettant les messages de Banneux dans le contexte de leur époque nous montre combien Marie reste très fidèle au contenu de ce récit évangélique. Dans son article *Marie apparue à Banneux (1933) : figures et réceptions économiques, politiques et écologiques*⁷¹, il répertorie trois figures qui s'esquissent par rapport aux apparitions de la Vierge à Banneux. Premièrement, il retient la figure de la « Vierge des pauvres » qui correspond à la référence économique. En effet, à cette époque, la Belgique ressent de plein fouet la grande crise économique qui a démarré en Europe en 1929. Du 29 décembre 1932 jusqu'au 11 janvier 1933, le parlement octroie quinze jours de pleins pouvoirs à Charles de Brocqueville qui est le responsable du gouvernement. Tout le pays sera concerné par des mesures de restriction très strictes et les plus démunis, comme à Banneux, seront les plus touchés. La deuxième figure retenue par Jean-Pierre Delville est « pour toutes les nations » qui exprime la référence politique. N'oublions pas qu'à cette époque, on assiste à la montée d'un nationalisme exacerbé dans différents pays : l'Italie avec Mussolini et l'Allemagne avec le parti nazi d'Hitler en sont des exemples frappants. Ces mouvements contredisent la Bonne Nouvelle du christianisme adressée à tous les hommes. L'auteur repère une troisième référence de type cosmique et écologique avec le message marial « Poussez vos mains dans l'eau ». « L'eau est l'élément primordial de la nature, sans lequel rien ne vit (...) Les éléments naturels : eau, terre, air, lumière sont bien présents lors des apparitions⁷². »

Le message de Banneux est toujours d'actualité. En effet, le pape François, dans sa lettre encyclique *Laudato si ; Sur la sauvegarde de la maison commune*, explique bien que les trois références économiques, politiques et écologiques sont étroitement liées. Il rappelle avec force que « l'environnement est un bien collectif, patrimoine de toute l'humanité, sous la responsabilité de tous. Celui qui s'approprie quelque chose, c'est seulement pour l'administrer pour le bien de tous⁷³. » Il cite les évêques de Nouvelle-Zélande qui mettent en rapport le commandement « Tu ne tueras pas » avec la criante réalité de notre monde contemporain : « vingt pourcent de la population mondiale consomment les ressources de telle manière qu'ils volent aux nations pauvres, et aux futures générations, ce dont elles ont besoin pour survivre⁷⁴. »

Cette brève réflexion nous montre combien tout est lié sur notre terre. Le non-respect de la nature va de pair avec les injustices sociales et politiques qui reflètent la violation des paroles de vie que Dieu veut partager avec l'humanité.

⁷¹ Jean-Pierre DELVILLE, *Marie apparue à Banneux (1933) : figures et réceptions économiques, politiques et écologiques*, dans DELVILLE Jean-Pierre, FAMERÉE Joseph et HENNEAU Marie-Elisabeth (éd.), *Marie, figures et réceptions. Enjeux historiques et théologiques*, (Théologie), Paris, Mame-Desclée, 2012, p. 83-100.

⁷² J.-P. Delville, *Marie apparue à Banneux (1933)*, p. 96.

⁷³ Pape FRANÇOIS, *Lettre encyclique Laudato si ; Sur la sauvegarde de la maison commune*, 24 mai 2015, § 95, en ligne http://w2.vatican.va/content/francesco/fr/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_encyclica-laudato-si.html (consulté le 23 novembre 2016).

⁷⁴ Conférence épiscopale de Nouvelle Zélande, Statement on Environmental Issues, Wellington (1^{er} septembre 2006), référence citée par le pape FRANÇOIS dans sa lettre encyclique *Laudato si*.

Relevons encore une dernière remarque de Jean-Pierre Delville à propos des phénomènes surnaturels comme les apparitions. Il utilise la grille méthodologique figure/réception pour expliquer les événements de Banneux. La figure, c'est ce qui apparaît de Marie : l'apparition⁷⁵ (ou la vision) et les messages que la Vierge donne à Mariette Beco. La réception, c'est le choc, l'impact que vont produire ces événements dans les mentalités et toutes les actions qui vont en découler. Très souvent, la figure représente un événement mineur par rapport à la réception qui peut prendre énormément d'ampleur. C'est le cas à Banneux.

« La caractéristique des miracles publics est qu'il s'agit de faits impondérables, parfois minuscules, à peine observables, mais dont l'impact dans les mentalités est considérable. Comme beaucoup de faits historiques, la *Wirkungsgeschichte*, c'est-à-dire l'histoire des effets produits par un événement ou une personne, est plus importante que l'événement lui-même. Par exemple, les miracles attribués au corps de saint Lambert ont beaucoup plus d'importance par les effets qu'ils ont produits – à savoir la naissance et le développement de la ville de Liège – que par leur réalité effective au moment même⁷⁶. »

2.2.3.2. LIU Monica, Vierge à l'Enfant invoquée pour la protection des marins, vers 1960 (annexe 2, figure 26).

- **Biographie de l'artiste : contextualisation ; rencontres déterminantes avec le maître Pu-Juh et le légat apostolique Celso Costantini**

Monica Liu est professeur de sciences religieuses et professeur de peinture traditionnelle chinoise. En 2008, à l'âge de 80 ans, Monica est domiciliée à la fois à Chicago et à Taipei. Elle est professeur à l'Université catholique de Fu Jen à Taipei (Taïwan). Elle réalise aussi de nombreuses œuvres d'art pour l'Église de Taïwan.

Née à Pékin en 1928, elle s'intéresse très tôt à la peinture et devient élève-disciple chez le **maître Pu-Juh**⁷⁷ entre 1949 et 1953. Un rituel particulier est donné en signe d'acceptation du disciple par Pu-Juh :

« Suivant l'apprentissage le plus strict, une fois que le maître vous juge digne d'entrer sous sa porte, par un jour faste sous le calendrier lunaire, le disciple apporte sa part d'offrande chez le maître ; on allume l'encens en présence de trois témoins invités, on se met à genoux, on fait trois fois *ketou* (front contre terre). À partir de ce jour, le disciple est accueilli chez le maître⁷⁸. »

⁷⁵ Jean-Pierre Delville nous fait réfléchir sur la thématique des apparitions. Il se pose différentes questions qui sont le point d'interrogation de beaucoup d'entre nous : « Des apparitions sont-elles un objet d'histoire ? (...) Peut-être s'agit-il de phénomènes d'illusion personnelle ? Ou d'hallucinations collectives ? Peut-être s'agit-il de supercherie ? Ou de phénomènes psychosomatiques encore non expliqués ? ». L'auteur tente une réponse qui ne manque pas d'intérêt : même si l'on ne peut expliquer scientifiquement ces événements, des textes et des messages ont été produits et circulent dès janvier 1933. Cela représente un élément historique tangible et indéniable et sur cet élément peut s'appuyer une réflexion théologique. Ajoutons que dès 1933 ont été produites plusieurs images peintes par l'abbé Jamin et son oncle. Comme nous le voyons dans ce travail, ces images peuvent aussi être le tremplin de spéculations qui touchent le domaine de la théologie.

J.-P. Delville, *Marie apparue à Banneux (1933)*, p. 84.

⁷⁶ J.-P. Delville, *Marie apparue à Banneux (1933)*, p. 85.

⁷⁷ Cet ancien reportage réalisé en noir et blanc, parlé en langue chinoise, décrit le travail de calligraphie et de peinture chinoise du maître Bu Juh et de ses élèves. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=iWJv0AnF0rU> (consulté le 7 avril 2016).

⁷⁸ Jean PIROTTE, Caroline SAPPJA et Olivier SERVAIS (éd.), *Images et diffusions du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire, 16^e-20^e siècles*, (Mémoires d'Églises), Paris, Karthala, 2012, p. 393-394.

Monica, femme très cultivée, a appris les grands classiques tel le célèbre livre des mutations appelé *yijing*. Lors de son voyage à Rome, elle découvre l'art chrétien et se sent attirée par le christianisme. Formée par la suite à l'Institut des Filles de la Croix à Liège, elle réalisera la traduction écrite des œuvres de méditation et de spiritualité du jésuite Yves Raguin. Avec les pères schéunistes, elle contribuera à promouvoir la peinture chrétienne en Chine.

Monica a formé et accompagné de nombreux élèves-disciples. De son maître Pu-Juh, elle retient sa spiritualité. D'après lui, l'acte de peindre demande une initiation non seulement technique mais aussi spirituelle. Lors de l'interview de Madame Meiling Peng (ancienne élève de Monica Liu) le 22 novembre 2015, elle explique que le maître Pu-Juh, en suivant la tradition chinoise, ajoutait toujours une goutte de son sang dans son mélange de couleur rouge cinabre. Meiling affirme que lorsque les peintres traditionnels chinois se mettent au travail pour réaliser une œuvre religieuse, ils se préparent toujours spirituellement. À la fin des préparatifs, ils brûlent de l'encens.

Le cœur, le corps et l'esprit sont à l'œuvre dans l'acte créateur. Encore aujourd'hui, les professeurs de peinture et calligraphie chinoise insistent sur la respiration, la bonne position du corps et la disposition d'un esprit éveillé et concentré avant et pendant la réalisation de l'œuvre d'art.

Entre 1954 et 1958, à Rome, Monica Liu rencontre fréquemment **Celso Costantini**. Elle est frappée par le sérieux de cet homme qui, à cette époque, est atteint par la maladie. Il lui fait penser à un prince mandarin.

Monseigneur Costantini encourage Monica Liu à s'investir davantage dans la peinture religieuse et l'incite à s'installer à Rome pour étudier la peinture occidentale. Dans ses peintures de cette époque, ses madones ont les traits de femmes italiennes. Elle fait la même démarche que les peintres du pays qui choisissaient leurs modèles dans leur entourage⁷⁹.

L'œuvre picturale de Monica Liu est très riche et intéressante car elle se trouve à la croisée de deux cultures dont elle fait une synthèse harmonieuse. Voici un passage où elle décrit elle-même son rôle de « passeuse de cultures » :

« En 1954, je suis allée à Rome sous le patronage du cardinal Costantini. Ce n'est qu'en 1994 que j'ai décidé d'aller à Taïwan pour me dédier à l'inculturation. Après sept à huit années de travail et surtout de réflexion, je commence seulement à me voir appréciée par l'Église et par mes frères et sœurs de Taïwan. Encore une fois, je crois profondément que c'est un point de rencontre entre l'Est et l'Ouest. J'ai été formée par le plus grand maître de Chine – le prince Pu-Juh – et la meilleure école de Rome. La rencontre s'accomplit d'abord dans ma personne, puis je tâche de transmettre mes messages aux compatriotes chrétiens⁸⁰. »

- **Lien entre l'œuvre de Monica Liu et la déesse chinoise *Mazu***

Lors de l'entretien avec Meiling Peng et son mari Jean Chou en janvier 2015, ce dernier, en apercevant cette Vierge à l'Enfant peinte par M. Liu, nous fait remarquer que cette peinture sur soie fait allusion à *Mazu*, déesse du panthéon chinois⁸¹. La légende raconte que cette jeune

⁷⁹ Pour plus de détails : J. PIROTTE, C. SAPPIA, O. SERVAIS, *Images et diffusions du christianisme*, p. 394.

⁸⁰ M. LIU, *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, p. 417.

⁸¹ Article présentant la déesse Mazu, en ligne : <http://www.goddessgift.com/goddess-myths/chinese-goddess-mazu.htm> (consulté le 4 avril 2016).

filles très courageuses ont sauvé leur frère d'un naufrage en mer ; après sa mort, elles ont été divinisées et elles sont invoquées pour la protection des marins.

Le nom de *Mazu* peut se décomposer en *Ma* qui signifie « mère » et *Zu* qui signifie « ancêtre ». Depuis le règne de l'empereur *Huizong* de la dynastie Song jusqu'à l'ère *Daoguang* de la dynastie Qing, *Mazu* a reçu près de trente titres dont les plus courants sont *Tianfei niangniang* « Dame du palais céleste », *Tianhou* « Impératrice céleste », *Tianshang Shengmu* « Sainte mère céleste ». Certains experts disent qu'elle pourrait être une version de l'ancienne déesse *Guanyin* (une des réincarnations du Bouddha). Elle est très enracinée à la Chine, en partie dans les zones côtières. Elle est aussi considérée comme la déesse de la mer.

Dans la religion traditionnelle chinoise, les divinités sont des êtres humains qui ont mené une vie exemplaire. Ils ont accédé à un état d'élévation supérieure grâce à leur force mentale et leur piété. C'est le cas de *Mazu* qui est une jeune femme nommée Lin Mo Niang. La tradition dit qu'elle a accompli de nombreux miracles malgré une courte vie ; elle serait née en 960 de notre ère, sur une petite île dans le détroit de Taïwan, au large de la côte sud-est de la Chine et serait morte à l'âge de 27 ans.

Cette jeune femme au cœur généreux était connue comme guérisseuse. Elle possédait de vastes connaissances de la médecine chinoise. Elle avait une grande intelligence et une spiritualité élevée qui s'était accrue grâce à l'étude assidue du bouddhisme. Elle avait reçu également une initiation au taoïsme par un prêtre déjà avancé en âge.

Lin Mo Niang serait gratifiée du don de prédire le changement de temps et elle pouvait annoncer l'arrivée de tempêtes en mer. Elle sera connue et vénérée comme la protectrice des marins. Un élément qui fonde ce culte de Lin Mo, qui devient la déesse *Mazu*, est le sauvetage de son frère qui faillit se noyer. Après la mort de Lin Mo Niang, la légende et la tradition regorgent de récits de catastrophes évitées grâce à son intervention. Elle apparaît aux marins vêtue d'une robe rouge et leur donne l'avertissement de reporter leur voyage car la mer est dangereuse. Dans certaines anecdotes, elle intervient miraculeusement pour aider ceux qui sont en mer à se sauver durant la tempête.

De par son humilité, sa compassion, son dévouement et sa grande spiritualité, Lin Mo entre dans le panthéon bouddhiste après sa mort : elle est déclarée déesse par le gouvernement chinois. Depuis plus de mille ans, les cours impériaux, les dynasties et les différents gouvernements lui ont attribué de nouveaux titres et ont fait construire des temples en son honneur.

- **Analyse iconographique comparée avec le modèle**

Il existe entre le modèle de Banneux et le tableau de Monica Liu des **ressemblances**.

La présentation de Marie est intégrée à un paysage. Les deux artistes suggèrent que le personnage de Marie flotte dans les airs. Chez Monica Liu (annexe 2, figure 26), la Vierge est à bonne hauteur du paysage. La représentation de Notre-Dame de Banneux montre Marie rejoignant le paysage terrestre.

Au niveau de l'habillement de la Vierge, dans les deux tableaux, ses vêtements sont blancs et sa longue ceinture est peinte en bleu cyan-outremer très vif. Si l'on réfléchit à ce détail de la couleur chez l'artiste chinoise Monica Liu, on se rend vite compte qu'elle a rompu avec la tradition de la peinture chinoise. En effet, les vêtements des dames chinoises sont très rarement représentés avec la teinte bleue et quand l'artiste choisit la couleur bleutée, il la dilue

avec du blanc pour obtenir un ton très pâle (annexe 3, figure 1 : Gu Hongzhong, *Les divertissements nocturnes de Han Xizai*, vers 970). Dans la majorité des cas, les vêtements féminins sont peints dans les tonalités de rouge, de bordeaux ou d'ocre orangé, plutôt dans la gamme des couleurs chaudes (annexe 3, figures 4 : Fang Zhou, *Dames de la cour portant des coiffures fleuries*, dynastie des Tang). En recherchant l'utilisation du bleu vif comme il paraît dans la représentation de la ceinture de Marie, deux exemples ont été retenus : le premier représentant les sommets de montagnes, (annexe 3, figure 5 : Ximeng Wang, *Mille lys de rivières et montagnes*, 1113) ce qui donne un aspect très aérien et une impression d'élévation. Monica avait-elle ce tableau en tête lorsqu'elle a réalisé le travail de la Vierge à l'Enfant invoquée pour les marins ? On rencontre aussi ce bleu très intense dans la représentation de vêtements d'hommes, par exemple dans la peinture de la scène de combat entre deux généraux sous la dynastie des Ming (annexe 3, figure 6 : Xi Shang, *Guan Yu capture son ennemi Pang*). Un tableau intéressant de Gu Kaizhe (345-406) pourrait nous livrer une explication ; il s'agit du rouleau peint sur soie titré : *Conseils de la monitrice aux dames du palais* (annexe 3, figure 7). Deux commentaires⁸² de ce tableau vont dans le même sens : le thème est moralisateur. Il est conseillé aux dames chinoises de la cour de se soumettre à toutes les formes d'autorité, d'être très dévouées et de vivre dans une totale abnégation d'elles-mêmes. Dans la mentalité confucéenne qui a grandement influencé la peinture chinoise, il n'est pas de bon ton de représenter la femme en la mettant trop en valeur. La femme doit se soumettre à l'homme tout au long de sa vie :

« Mais en fait, comme savoir se conduire implique d'être instruit et que l'instruction en règle générale n'est pas accessible aux femmes [...]. Les trois dépendances – obligations exclusivement féminines – sont la triple soumission au père quand la fille est encore chez ses parents, au mari une fois marié et au fils aîné après le décès du mari⁸³. »

Reprenons la comparaison des deux tableaux. Le peintre qui a réalisé Notre-Dame de Banneux a utilisé des ombres bleutées pour rendre le plissé du vêtement. Ces ombres sont en harmonie avec la dominante de bleu qui représente le ciel. Dans la peinture de style traditionnel chinois de Monica Liu, l'ombre de la robe de Marie est rosée, en accord subtil avec les tons roses et grisés du paysage marin.

Tous deux ont représenté une aura lumineuse autour du personnage de Marie, mais bien différemment. Chez Monica Liu, il s'agit d'une simple auréole qui entoure le visage de la Vierge et de l'Enfant Jésus tandis que toute la personne de la Vierge de Banneux irradie d'une belle lumière jaunâtre. Quelques rayons lumineux ont été graphiquement illustrés par des traits d'incidence perpendiculaires à la courbe de sa tête.

Les **différences** ne manquent pas entre ces deux images mariales.

Si l'on compare les représentations des personnages, Notre-Dame de Banneux apparaît seule dans le tableau, munie de son grand chapelet. La Vierge de style chinois portent son enfant dans les bras, celui-ci aussi est représenté comme un bébé, tant par son visage que par ses vêtements. Le bord de sa petite tunique blanche est de couleur rouge ; Monica qui a été formée à la peinture religieuse à Rome est bien informée des couleurs à utiliser pour représenter Jésus-Christ (le rouge étant le symbole de sa Passion).

⁸² Pour plus de détails, deux sites peuvent être consultés : https://fr.wikipedia.org/wiki/Gu_Kaizhi et <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-gu-kaizhi-admonitions-of-instructress.php> (consultés le 29 septembre 2016).

⁸³ Les trois dépendances et les quatre vertus féminines dans le confucianisme, en ligne : http://theses.univlyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.bui_tp&part=139896 (consulté le 6 octobre 2016).

Les traits du visage de la Vierge de Banneux, inclinée vers la ville qu'elle vient visiter, sont celui d'une femme occidentale. La couleur de sa face est de teinte assez pâle. Le visage de Marie réalisé par Monica Liu est encore plus pâle ; il est souriant, très serein, compatissant et bienveillant. Ce type de visage se retrouve dans l'art bouddhiste.

Au niveau des vêtements de la Vierge, la robe et le voile de Notre-Dame de Banneux suivent un mouvement vertical qui va de pair avec une composition parfaitement symétrique du tableau. Marie est au centre de l'image : elle occupe une place imposante, sa taille prend presque toute la hauteur du tableau. Par contre, la Vierge protectrice des marins de Monica Liu est de plus petite taille ; elle occupe un peu moins de la moitié de la hauteur de la peinture, son vêtement flotte librement au vent et dessine des courbes harmonieuses. Le mouvement de sa ceinture est très en oblique et donne l'impression d'être emporté par la brise maritime.

La représentation du ciel est bien différente dans les deux tableaux. L'artiste de Banneux a choisi un ton de bleu indigo très soutenu qui donne au ciel une apparence surnaturelle. Monica Liu a choisi de peindre un ciel beaucoup plus réaliste composé de tons gris perle, à peine violacés, parsemé de gros nuages blancs.

Le paysage de Banneux est peint dans une masse de tons brun vert très opaque, peu nuancée. Sur la ligne d'horizon se détache le paysage représentant le village composé de quelques bâtiments. Le paysage marin de Monica est réalisé à la technique de la peinture chinoise traditionnelle. Les camaïeux de gris et de roses sont délicatement posés sur la soie. L'artiste a veillé à bien épargner le fond blanc du support pour donner l'impression de reflets lumineux que produisent les vagues. Le petit bateau, peint dans les mêmes couleurs grisées que la marine, passe presque inaperçu dans le paysage. La taille minuscule de cette frêle embarcation marque un contraste fort avec la grande silhouette de la Vierge à l'Enfant qui dépasse de loin la hauteur des gros rochers qui composent cette vue maritime. On passe de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Un lien évident marque les deux extrêmes : le regard bienveillant et encourageant de Marie et Jésus qui se pose sur le petit bateau secoué par une mer agitée. Sur le rocher, dans le bas à droite du tableau, un petit village bordé d'arbres presque noirs rehausse le tableau par un graphisme de style réaliste et vivant.

- **Aspects iconologiques et théologiques**

La Vierge de Monica tient son enfant de manière à le présenter au monde ; celui-ci semble être le pilote de l'expédition en terre chinoise. N'est-il pas le but du voyage de Marie vers les hommes ? Marie, mère de Jésus, désire toujours nous rapprocher davantage de son Fils. Un des grands thèmes de la théologie mariale est « d'aller à Jésus par Marie », comme l'enseigne Louis-Marie Grignon de Montfort et, avant lui, Bernard de Clairvaux. Les bras de l'Enfant Jésus sont ouverts, accueillants à tous.

Les deux personnages célestes pointent leur regard vers le tout petit bateau qui, d'après Meiling, représente l'Église. La petite embarcation doit naviguer malgré les énormes vagues qui l'entourent. Symboliquement, Monica Liu pense à l'Église de Chine sans cesse suspectée et parfois martyrisée par le gouvernement communiste. La Vierge Marie, accompagnée de son Fils, à l'image de la protectrice céleste *Mazu*, veille sur ce frêle équipage abritant les chrétiens très minoritaires dans l'immense pays que représente la Chine d'aujourd'hui. On peut se rappeler ici le rôle que la dévotion mariale a tenu lors des différentes persécutions qui ont parsemé l'histoire du christianisme dans ce pays (voir chapitre I).

Les deux groupes de caractères chinois calligraphiés par l'artiste dont voici l'écriture en *pinyin* ainsi que la signification en disent long sur le plan spirituel : le plus grand groupe de caractères, *xiao ming zhe xing she wo gui cheng*, peut être traduit par « étoile de l'aurore, montre-moi le chemin du retour ». Qui, dans sa vie de foi, ne s'est pas senti perdu, égaré, loin de Dieu, anxieux face à une épreuve, une maladie ? Cette courte invocation à la mère de Dieu appelée avec beaucoup de poésie « étoile de l'aurore » se veut rassurante et pleine de confiance. Monica Liu n'est pas seulement peintre ; elle a aussi écrit des poèmes chrétiens. Le petit groupe de quatre caractères, en *pinyin* *He Bei jing xie*, signifie le nom de l'artiste Monica en chinois : *Liu He Bei*. *Jing xie* signifie « fait avec respect ». Cette courte citation figure sur beaucoup d'œuvres d'art religieux et est typique de la tradition chinoise. Elle entre tout à fait dans la mentalité confucéenne qui enseigne le respect face aux parents, aux autorités⁸⁴ et aux personnages célestes⁸⁵.

Cette façon de représenter Marie est très intéressante car Monica Liu, comme expliqué dans sa biographie, veut réaliser en sa personne et son œuvre « un point de rencontre entre Orient et Occident ». Ce tableau est un bel exemple d'hybridation entre deux cultures comme nous avons pu le constater dans l'analyse iconographique comparée des deux œuvres mariales. L'entretien avec Meiling Peng nous apprend également que :

« Monica a beaucoup fréquenté le centre Aurore de Taipei tenu par les missionnaires jésuites. Là, elle a rencontré des personnalités comme Jean Lefèvre, Yves Raguin et Claude Larre qui sont de grands spécialistes du christianisme en Chine. Tout comme ces pères jésuites, elle a étudié les trois grands courants de la pensée chinoise et elle soutient que Dieu a préparé les Chinois par le bouddhisme, le confucianisme et le taoïsme en vue de la rencontre avec Jésus-Christ, lumière des nations⁸⁶. »

2.2.4. Des modèles chinois

2.2.4.1. Le modèle chinois : *Chang'e* de CHEN Yuan Du, vers 1932

- Quelques éléments de la biographie de Chen Yuan Du

Chen Yuan Du, avant de rencontrer Monseigneur Costantini, était un représentant célèbre de la peinture traditionnelle chinoise au 20^e siècle. Il était d'origine bouddhiste et peignait des images issues de cette philosophie. Il cherchait aussi sa source d'inspiration dans les contes et légendes de son pays, comme nous le montre le tableau inspiré de la légende de *Chang'e* que nous allons analyser ci-dessous. Le cardinal Costantini va lui proposer d'illustrer les différentes scènes du Nouveau Testament. Mais il ne lui montre aucune reproduction d'images chrétiennes et lui demande de peindre les différentes scènes à la manière chinoise⁸⁷. Comme on le sait déjà, Celso Costantini était un fervent adepte de l'inculturation. En 1932, le cardinal baptise le peintre et lui donne le nom de Luc. Chen Yuan Du avait choisi ce nom car dans la tradition chrétienne, l'évangéliste Luc est aussi le patron des artistes. Meiling Peng précise que c'est en peignant des tableaux de la Vierge Marie commandés par Costantini que Chen Yuan Du se convertit au christianisme⁸⁸. Il deviendra professeur de peinture à

⁸⁴ Julia CHING et Hans KÜNG, *Christianisme et religion chinoise*, Paris, Seuil, 1991, traduit de l'anglais et de l'allemand par J. FEISTHAUER, p. 91.

⁸⁵ J. CHING et H. KÜNG, *Christianisme et religion chinoise*, p. 93.

⁸⁶ Extrait de l'interview de M. PENG réalisé à Bruxelles, le 22 novembre 2015, voir annexe 4, p. 1-2.

⁸⁷ J. CHARBONNIER, *Christians in China : A.D. 600 to 2000*, San Francisco, Ignatius Press, 2007, commentaire de la figure 27.

⁸⁸ Extrait de l'interview de M. PENG, voir annexe 4, p. 1-2.

l'Université Fu Jen et au début de la Deuxième Guerre, il est nommé responsable du département des arts de cette université. Dans son travail artistique transparait l'influence occidentale malgré que son style et sa technique picturale restent typiquement chinois⁸⁹.

- Explication brève de la légende de *Chang'e*

L'histoire de *Chang'e*⁹⁰, légende lié à l'astre lunaire, est racontée depuis l'antiquité chinoise. Depuis des temps immémoriaux, la terre était entourée de dix soleils. Ceux-ci travaillaient tour à tour à éclairer et réchauffer la terre et les conditions de vie étaient harmonieuses et florissantes pour l'humanité. Mais un jour, les dix soleils décidèrent d'apparaître en même temps dans le ciel. La lumière devint éblouissante et la chaleur torride détruisit toute la végétation, c'était une véritable catastrophe écologique. La sécheresse était telle que les hommes connurent une très grande misère et beaucoup d'entre eux périrent. L'humanité fut sauvée de cette situation dramatique grâce au célèbre archer Hou Yi. Il gravit les sommets du mont Kunlun⁹¹ ; de son arc, il abattit neuf soleils et le climat terrestre retrouva son équilibre.

Un jour, Hou Yi retourne au mont Kunlun pour aller rendre visite à un de ses amis. La légende nous dit qu'il rencontre la grande impératrice du ciel nommée *Wang* (ce mot chinois signifie empereur-impératrice). Elle lui donne un remède miraculeux qui a le pouvoir de transformer la personne en génie et, si elle partage l'élixir avec l'un de ses proches, elle reçoit le pouvoir de l'immortalité. L'archer Hou Yi, sans hésiter, décide qu'il partagera la potion avec sa très belle épouse *Chang'e* et lui confie le présent de l'impératrice céleste. Mais une connaissance proche du couple appelée Peng Meng se tient au courant de toute l'intrigue.

Trois jours plus tard, Hou Yi sort avec ses compagnons d'arme pour chasser tandis que Peng Meng simule une maladie pour rester dans la maison de Hou Yi. Dès que l'archer a tourné le dos, Peng Meng menace *Chang'e* à l'aide d'un couteau en exigeant qu'elle lui donne le remède. *Chang'e* choisit alors d'avalier la potion d'immortalité. Elle s'envole aussitôt et rejoint la lune, l'astre considéré le plus proche de la terre. Ainsi, elle espère revoir son mari tous les soirs dès le coucher du soleil.

En rentrant chez lui, Hou Yi cherche désespérément sa femme. Il crie vers le ciel le nom de l'être aimé et un soir, lors de la pleine lune, il aperçoit la silhouette de *Chang'e* dansant au milieu de l'astre brillant. L'archer fait installer une table à encens sur laquelle il dispose les fruits et les gâteaux sucrés que sa femme appréciait. Pour soutenir le héros dans son infortune, et pour prier pour la paix de l'âme de la disparue, tout le village fait des offrandes à la lune. La coutume populaire s'est transmise en Chine jusqu'à aujourd'hui : lors de la mi-automne, on offre ce que l'on appelle des « gâteaux de lune » aux membres de la famille et aux amis.

Le tableau de *Chang'e* de Chen Yuan Du sera analysé en même temps que le tableau de la *Vierge à l'Enfant* de LU HONG NIAN dans le but d'établir une comparaison.

⁸⁹ THE SOCIETY FOR THE PROPAGATION OF THE GOSPEL, *The Life of Christ by Chinese Artists*, Croydon, Roffey et Clark, 1952, p. 1.

⁹⁰ Pour lire une version plus détaillée de cette légende populaire chinoise, on peut se référer au site : <http://culture.goutsdechine.com/contents/17/129.html> (consulté le 14 novembre 2016).

⁹¹ Le Kunlun est une chaîne de montagne dont les sommets gravitent entre 6000 et 7000 mètres. Il est situé entre le désert du Talamakan et le plateau tibétain. Dans la langue chinoise, son nom signifie « tête ». Le mont Kunlun est très souvent cité dans la mythologie chinoise.

2.2.4.2. *Vierge à l'Enfant*⁹² de LU HONG NIAN, vers 1940

- **Quelques éléments de la biographie de Lu Hong Nian**

Lu Hong Nian fut l'élève de Chen Yuan Du. Plus jeune que lui de quelques années, il suivit de près son maître. Tout comme lui, il fut inspiré par les idées européennes. Il avait une grande maîtrise de la technique de la peinture chinoise. Il s'est également tourné vers la religion chrétienne et aimait particulièrement représenter le Seigneur Jésus et la Vierge Marie entourés de personnages chinois. Son œuvre marque définitivement le tournant de l'inculturation dans l'art chrétien chinois⁹³.

- **Analyse iconographique et iconologique comparée avec le modèle de Chen Yuan Du, Chang'e**

Dans ces deux tableaux, (annexe 2, figures 27 et 28), on peut facilement repérer **des ressemblances** entre les deux personnages féminins.

Si l'on observe les deux dames, toutes deux ont une silhouette très svelte et élancée. Leur visage très pâle est bien de type chinois, composé de traits finement peints, ce qui exige une bonne maîtrise du pinceau.

Il y a également beaucoup de similitudes dans les vêtements. Quand on regarde pour la première fois ces deux tableaux, on est frappé par le mouvement quasi identique des voiles aux courbes arrondies qui volent librement au vent et qui donnent un aspect très aérien. Les motifs en forme de pastilles rondes qui décorent le bord des habits, au niveau du col et des manches, sont pratiquement les mêmes. Le plissé du bas de la robe et le pan de tissu vertical qui fait penser à un tablier se retrouvent dans les deux peintures. Les manches sont très amples. Ces deux vêtements font partie de la grande variété d'habits confectionnés sous la dynastie des Tang (618-907) très réputée en Chine.

Signalons que la façon de traiter les plis dans la peinture traditionnelle chinoise est bien différente de la technique du drapé en Occident. Reprenons le polyptyque Baroncelli de Giotto (annexe 2: figures 14 et 15). Nous constatons que le rendu des plis des vêtements est beaucoup plus détaillé ; on y repère très bien les zones d'ombres et de lumières qui donnent le volume au vêtement. Si l'on avance dans le temps et que l'on observe le tableau *Les quatre Apôtres* d'Albrecht Dürer peint entre 1523 et 1526 (annexe 2, figure 29), le rendu du plissé en Europe est à son apogée. Les plis sont extrêmement détaillés, à l'aide de dégradés de couleurs très nuancés. Dans les deux œuvres des artistes chinois que nous sommes en train d'analyser, les plis des robes sont à peine suggérés par de très légères zones d'ombres non dégradées.

Nous pouvons aussi repérer des **différences** entre les deux images.

Au niveau du décor et de la composition, les deux figures sont peintes dans le ciel mais Chang'e se situe tout à fait à droite du tableau, vers le bas ; sa silhouette est relativement petite par rapport au tableau. L'espace aérien dans lequel elle évolue est très nuageux. La représentation de la Vierge à l'Enfant prend une place beaucoup plus importante dans

⁹² « Des photos de cette peinture ont été achetées à Rome par l'archevêque de Birmingham, Monseigneur Maurice Couve, qui a traduit mon livre *Histoire des chrétiens de Chine* en anglais. Cet archevêque était à la recherche d'images plus raffinées, plus parlantes sur ce sujet ». Extrait de l'interview du Père J. CHARBONNIER, voir annexe 4, p. 4-7.

⁹³ THE SOCIETY FOR THE PROPAGATION OF THE GOSPEL, *The Life of Christ by Chinese Artists*, p. 2.

l'image. Sa position est centrale, située au milieu d'un ciel bleu uni, de teinte outremer virant vers le bleu pervenche.

Lorsque l'on observe les couleurs, la peinture de Chang'e a été réalisée dans de belles nuances de gris avec la présence du blanc dans les vêtements de la dame. Le noir apparaît dans la calligraphie chinoise écrite dans le bas à droite de la peinture. Ici, l'artiste a utilisé le contraste clair-obscur. Il y a juste une petite tache de couleur rouge qui représente le sceau appliqué au bas du tableau. Il fait office de signature. Dans la représentation de Marie et de l'Enfant Jésus de Lu Hong Nian, les couleurs choisies sont particulièrement vives. Le fond du ciel bleu est très intense, parsemé d'étoiles jaunes dont certaines virent vers l'orangé. La chemise de Marie est peinte dans un ton de rouge carmin très éclatant qui contraste fort avec les vêtements beiges et blancs de son Fils. La jupe de la Madone est de couleur jaune paille, décorée de motifs rouges et bordée de vert olive. Ce tableau est peint dans le contraste de « couleur en soi ». On entend par cette dénomination la perception d'une différence sensible entre les couleurs qui sont utilisées dans leur plus forte luminosité et qui sont très différentes les unes des autres. Le jaune, le rouge et le bleu rendent plus intense ce type de contraste⁹⁴.

La différence entre les habits de ces deux femmes se situe surtout au niveau des manches. Chang'e a les mains cachées par des étoffes très longues qui recouvrent également les deux bras peints en position de danse. La Vierge Marie porte des manches plus courtes, sa main droite apparente tient délicatement celle de l'Enfant Jésus. La main du bras gauche soutenant le bambin s'enfonce dans la manche opposée. Les voiles de ces deux femmes divergent dans le fait que celui de Marie est accroché à la tête et recouvre son dos et une partie de la manche gauche. Il vole au vent du côté droit de la silhouette mariale. La transparence de ce voile est plus marquée que dans le tableau de Chang'e. Le voile de cette dernière représente une très longue écharpe posée autour de ses épaules et de ses bras ; il vole également du côté droit. Une différence sensible à signaler est la décoration beaucoup plus fouillée de la jupe de Marie. Celle-ci est agrémentée de rubans verts et rouges. Les motifs de la jupe sont également peints dans les mêmes tons qui forment un harmonieux contraste de couleurs complémentaires⁹⁵. Signalons que le milieu de la jupe est orné d'un pendentif aux motifs décoratifs complexes formé entre autres de pierres de jade. En Chine, cette pierre possède toute une symbolique. Elle représente l'amour et la vertu ; elle manifeste aussi le statut social de la personne. Depuis toujours, le jade symbolise les dynasties impériales⁹⁶.

2.2.4.3. Le modèle chinois : *Composition bouddhiste* de Mon VAN GENECHTEN, Pékin, 1942

Quelques éléments de la biographie du Père Van Genechten

Mon Van Genechten (1903-1974) est un missionnaire flamand qui est membre de la congrégation du Cœur Immaculé de Marie (C.I.C.M. ⁹⁷) ; son apostolat se déroule en Chine. Avant de devenir missionnaire, il a étudié les arts avec des maîtres comme le peintre Dirk Baksteen et s'est spécialisé dans la peinture murale sous la guidance de Maurice Denis. Dès

⁹⁴ Pour en savoir plus sur les différents contrastes de couleurs qui sont au nombre de sept, il serait utile de lire le chapitre intitulé : *Les sept contrastes de couleur*, du livre de Johannes ITTEN, *Art de la couleur*, Paris, Dessain et Tolra, 1978, p. 35-109.

⁹⁵ Il existe trois couples de couleurs complémentaires : le vert et le rouge ; le bleu et l'orangé ; le jaune et le violet.

⁹⁶ La pierre de jade, en ligne : <http://www.gemmerles.com/jade> (consulté le 7 novembre 2016).

⁹⁷ Les missionnaires de cette Congrégation sont aussi appelés scheutistes, car le siège central de l'organisation se trouve à Scheut qui est un quartier d'Anderlecht à Bruxelles.

son arrivée en Chine, il lui fut demandé d'apprendre les techniques artistiques traditionnelles chinoises en vue de créer des images illustrant les évangiles. Ces images devaient être adaptées à la population chinoise. Ensuite, il devient professeur d'art à l'Université catholique de Pékin. En parallèle, il continue de peindre avec le célèbre artiste Pu Xinyu.

Le Père Mon Van Genechten⁹⁸, un peu comme le Père Lebbe, voulait vivre en Chinois parmi les Chinois. Il s'est tout de suite intéressé à la culture de son pays d'accueil, plus particulièrement à la peinture et à la philosophie qui s'y attachent. « Le sentiment d'admiration pour l'indéfinissable mystère de la nature met le peintre dans une attitude de non-action (*wuwei*)⁹⁹. » Voici ce qu'en dit le père Mon :

« Quand quelqu'un peint une cascade, cela devrait être peint avec des interruptions, mais sans cassure. De cette façon, le pinceau s'arrête, mais l'esprit (*qi*) continue. L'apparence de l'écoulement de l'eau marque une cassure (un arrêt), mais son idée est ininterrompue¹⁰⁰. »

Cette conception de la peinture reprend les règles considérées comme sacrées dans la théorie de l'art du *Jieziyuan Huazhuan* dont voici un des principes de base :

« Celui qui veut apprendre à peindre doit d'abord apprendre à faire silence dans son cœur, ainsi il clarifie sa compréhension et augmente sa sagesse. Il peut alors commencer à étudier la technique de base du coup de pinceau d'une école¹⁰¹. »

Un jour, une connaissance de Mon Van Genechten lui pose la question suivante : les peintures bouddhistes (annexe 2: figure 30) exposées dans le temple Fahaisi¹⁰², près de Pékin, sont-elles réellement des peintures religieuses ? Le Père Mon lui répond :

« Toutes ces œuvres d'art (qui se trouvent dans le temple) sont aussi religieusement inspirées que les meilleures peintures chrétiennes. Les représentations des saints sur les murs du temple Fahaisi sont intenses et raffinées, particulièrement au niveau de leurs formes et de la technique utilisée¹⁰³. »

Par cette remarque, on peut constater que Mon Van Genechten était très favorable au dialogue interreligieux. Il s'est intéressé aux différentes religions chinoises et il a produit des œuvres d'inspiration bouddhistes et chrétiennes. Ci-dessous, nous allons analyser deux de ses

⁹⁸ Koen DE RIDDER et Lorry SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter. Inculturation of Chinese Christian Art*, (Leuven Chinese studies, 11), Louvain, Leuven University Press, Ferdinand Verbiest Foundation, K.U.Leuven, 2002.

⁹⁹ K. DE RIDDER et L. SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter*, p. 23.

¹⁰⁰ « *When one is painting a waterfall, it should be so painted that there are interruptions but no breaks. In this matter of "interruptions but no breaks", the brush stops but the spirit (qi) continues, the appearance of the flow of water has a break but its idea is uninterrupted* ». K. DE RIDDER et L. SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter*, p. 23.

¹⁰¹ « *He who is learning how to paint must first learn to still his heart, thus to clarify his understanding and increase his wisdom. He should then begin to study the basic brushstroke technique of one school* », Ibid., p. 23.

¹⁰² Le temple Fahaisi se trouve dans la banlieue ouest, à Shijingshang à 20 km du centre de Pékin. Grâce à l'eunuque Li Tong qui était très apprécié par l'empereur Ming Yingzong, ce temple bouddhiste fut bâti entre 1439 et 1443 pour accueillir une communauté de moines. Li Tong fut aidé dans cette fondation par de nombreux mandarins, des bonzes tibétains et des artisans. Les uns en apportant les fonds nécessaires à la construction du monastère et les autres en offrant leur savoir-faire. Ce temple est renommé pour ses magnifiques fresques. En ligne : <http://voyage.chine-evasion.com/blog/les-plus-belles-fresques-et-mieux-conservees-de-chine-le-temple-fahaisi-pekin> (consulté le 24 novembre 2016).

¹⁰³ « *All these works of art were as religiously inspired as are our best Christian paintings. The saints represented in the murals of the Fahaisi Temple are exquisite in their particular shape and technicality* ». K. DE RIDDER et L. SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter*, p. 79.

peintures illustrant d'une part le panthéon bouddhiste et d'autre part une représentation de la Vierge Marie avec un enfant.

2.2.4.4. MON VAN GENECHTEN, *Notre-Dame de la Paix*, vers 1946

- **Analyse iconographique et iconologique comparée des deux œuvres**

Repérons quelques **ressemblances** entre ces deux tableaux.

Le thème de ces deux œuvres est religieux. Les titres : *Composition bouddhiste* (annexe 2, figure 31) et *Notre-Dame de la Paix* (annexe 2, figure 32) nous indiquent clairement qu'il s'agit de deux confessions de foi différentes. Si l'on observe de plus près le tableau intitulé *Composition bouddhiste*, on remarque que deux personnages sont auréolés. Le personnage central représente sans doute le Bouddha en tenue de cérémonie. Deux raisons nous mènent à cette déduction : son nimbe est beaucoup plus contrasté et apparent que l'autre personnage représenté à l'extrême droite du tableau. De plus la position de ses mains combine deux *Mudras*¹⁰⁴ (positions codifiées des mains de Bouddha) bien connues aux familiers de la religion bouddhiste : l'*Abhaya Mudra* présente la main droite levée vers le haut tandis que la main gauche se dirige vers le bas. Cette gestuelle exprime la paix intérieure, la protection et la magnanimité du Bouddha. La *Vitarka Mudra* présente les mains dont les pouces touchent les index. Cette attitude symbolise l'enseignement. Le Bouddha possède l'art d'argumenter et de convaincre son auditeur. Mon Van Genechten, en parlant de ce tableau dira qu'il a voulu représenter la théorie de la transmigration des âmes¹⁰⁵. Dans le tableau qui représente Marie à l'enfant, les deux personnages sont aussi auréolés et les gestes des mains sont également très expressifs. Les mains de Marie entourent la taille de l'enfant ; elles semblent douces, caressantes et protectrices. Les bras du petit Jésus peint à la chinoise sont grands ouverts en signe d'accueil, d'écoute, de disponibilité ; en bref, cette posture représente la grande humanité de Jésus ainsi que son ouverture d'esprit.

Signalons aussi que les deux œuvres ont été réalisées à la technique de la peinture sur soie. L'œuvre mariale est probablement terminée au niveau de l'acte de peindre, mais elle doit encore être marouflée. On peut en effet remarquer que le fond blanc du tableau est tout plissé car lorsque l'on peint sur de la soie chinoise, le support est si fin, qu'au contact de la peinture à l'eau, il ondule sensiblement. Le marouflage consiste à tendre et encoller la soie sur un papier ni trop fin ni trop rigide qui permettra à l'artiste d'en faire un rouleau ou un encadrement pareil aux différentes techniques de peinture.

Si l'on observe les visages, ils sont très paisibles et sereins. Voici quelques paroles éclairantes de l'artiste au sujet des expressions des visages dans la peinture religieuse bouddhistes :

« Le bouddhiste est serein et calme ; généralement, son visage montre une certaine expression de vacuité¹⁰⁶. Cela renvoie au fait que, comme vous le savez probablement, dans la philosophie bouddhiste, l'indifférence est un état idéal de l'esprit¹⁰⁷. »

¹⁰⁴ Les différentes *Mudras* de Bouddha sont illustrées et expliquées sur le site : http://yin.free.fr/Le_bouddhisme/Mudra%20et%20Asana%20de%20Bouddha/Principales%20Mudra%20et%20Asana%20de%20Bouddha.htm (consulté le 24 novembre 2016).

¹⁰⁵ K. DE RIDDER et L. SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter*, p. 79.

¹⁰⁶ Référons-nous à l'annexe 3, p. 8, qui explique que le vide, la vacuité, dans la philosophie chinoise est comme un espace qui accueille les transformations de tout ce qui vit.

¹⁰⁷ « The Buddhist figure (...), is serene and calm, and generally its face shows a somewhat empty expression. This has to do with the fact that, as you probably will know, in Buddhism, indifference is an ideal state of the mind. », dans K. DE RIDDER et L. SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter*, p. 79.

Mais l'artiste explique bien que dans ses tableaux qui s'inspirent très fort des œuvres du temple de Fahaisi (annexe 2, figure 30), il aime donner davantage d'expression pour mieux refléter la vie intérieure de ses personnages.

En comparant les costumes des personnages de la *Composition bouddhiste* et celui de Marie, on constate que le Père Mon aime utiliser des courbes harmonieuses qui ont la caractéristique de ne jamais être interrompues par des angles. Ces courbes composées de formes paraboliques très allongées se retrouvent également dans les peintures murales de Fahaisi.

La façon de représenter les nuages est identique dans les deux tableaux et se retrouve chez bon nombre de peintres chinois (par exemple dans le tableau de *Marie Reine des anges* de Chen Yuandu, aussi dans *La Madone à l'Enfant* de Lu Hong Nian).

Il ne manque pas de **différences** entre ces deux peintures sur soie.

Le fond de ces deux tableaux est très dissemblable. Le tableau qui représente *Notre-Dame de la Paix* est agrémenté d'un fond de teinte beige lumineuse. L'artiste a préservé la couleur de la soie naturelle qui est légèrement brillante. Cette teinte met très en valeur les personnages assis sur un imposant trône de style chinois qui est déposé sur palier surélevé par un petit escalier à trois marches, le tout étant entouré de nuages rosés, beiges, ocres et gris perle.

Les couleurs des deux peintures sont difficilement comparables car l'œuvre bouddhiste est réalisée à l'encre de Chine noire. Étant diluée, elle offre une belle gamme de gris. Par contre, l'œuvre mariale est très colorée : les vêtements de Marie sont peints avec des teintes de verts et de bleus grisés qui donnent un aspect assez neutre. Pour rehausser ces tons et donner davantage de vie à la scène représentée, le peintre a judicieusement posé de la couleur rouge d'une tonalité assez vive sur le manteau de Marie. La robe de l'Enfant Jésus est peinte dans un ton très lumineux de jaune orangé très aquarellé. Les trois couleurs primaires du cercle chromatique sont présentes, à savoir le jaune, le bleu et le rouge, ce qui donne une impression d'équilibre, d'harmonie¹⁰⁸ et d'universalité à la peinture. Si nous mettons cette réalisation de Mon Van Genechten en parallèle avec les peintures du temple de Fahaisi, on est frappé par la ressemblance du choix des couleurs. En effet, on retrouve des bleus et des verts très neutres, des teintes rouges assez vives et du jaune ainsi que de l'orangé pâle.

Dans la *Composition bouddhiste*, l'auréole de Bouddha ressort par un fort contraste clair-obscur. Elle est peinte en noir et elle est entourée d'un fond gris clair. L'auréole noire n'est pas habituelle dans notre iconographie chrétienne qui la représente dans des teintes très lumineuses de blanc, de beige, de jaune ou de jaune orangé. Rappelons-nous que l'auréole sert à représenter l'aura (en principe lumineuse) de la personne qui a atteint un certain degré de sainteté. Ici, l'artiste s'est inspiré d'une peinture de Bouddha auréolé d'une couronne très sombre qui décore le temple de Fahaisi (annexe 2, figure 30). Par contre, le nimbe de Marie est peint dans une tonalité très particulière de rose pomegranate que l'on rencontre très rarement dans l'iconographie mariale classique. Ce ton de rose fait partie des couleurs chaudes ; il peut symboliser la chaleur humaine, la délicatesse et la douceur de la Vierge qui, d'après le titre donné à la peinture, met toutes ces qualités au service de la paix. Le contour du cercle est rehaussé du même ton rose, mais sa valeur chromatique est plus soutenue, ainsi elle cerne et souligne la forme circulaire du nimbe. Signalons que cette auréole est très délicatement dégradée en partant d'un ton plus foncé vers l'extérieur qui va en s'éclaircissant pour

¹⁰⁸ J. ITTEN, *Art de la couleur*, p. 22.

atteindre le pourtour de la tête de Marie. L'auréole de Jésus est plus simple et plus conventionnelle ; elle est peinte dans un ton très lumineux et uniforme de beige clair.

Les costumes de Bouddha et des personnages qui l'entourent sont plus sophistiqués que ceux de la Vierge Marie et l'Enfant. Ils sont agrémentés de rubans et de fins motifs décoratifs formés de perles et de broderies. En comparaison, l'habit de Notre-Dame de la Paix est très simple, mais il ne manque pas de charme. Sa cape rouge est bordée d'un large ruban orné de motifs décoratifs roses sur fond bleu grisé. Une large bande de tissus noir parsemée d'ornements stylisés de teintes multicolores décore le milieu de sa jupe. L'Enfant Jésus porte un vêtement très sobre muni d'un col rond à motifs géométriques.

- **Aspect théologique**

La réalité de Marie Mère présente plusieurs facettes qui ont été décrites par Salvatore M. Perrella¹⁰⁹. Retenons que Marie a accueilli pleinement la volonté de Dieu par la foi en prenant comme maître intérieur l'Esprit. Cette attitude est le fondement de sa maternité.

Nous n'analyserons pas tous les aspects du thème de Marie Mère ; nous n'en retiendrons que quelques-uns dont la grâce singulière reçue par Marie, l'aspect humain de sa maternité et la dimension universelle de la personne de Marie donnée comme mère à tous les hommes.

L'aspect anthropologique de la maternité de Marie se retrouve bien illustré dans le tableau de la Vierge à l'Enfant de Lu Hong Nian ; une impression de douceur et de quiétude se dégage de cette image. Le thème de la maternité humaine est très bien représenté. Marie a la tête inclinée vers son enfant qu'elle protège par son étreinte. En observant les mains de l'Enfant Jésus et de Marie qui se rencontrent, on pressent une belle complicité entre elle et son Fils. Cette image reflète la notion de grâce dont nous allons parler ci-dessous.

Réflexion à partir du verset d'introduction à l'Annonciation (Lc 1,30)

Lors de l'Annonciation, l'ange dit à la fiancée de Joseph : « Sois sans crainte, Marie ; car tu as trouvé grâce auprès de Dieu » (Lc 1,30). Marie, dès l'annonce de sa maternité, vit dans une relation très positive avec Dieu. On pourrait dire qu'elle vit en accord avec lui, qu'elle lui est ajustée. Si nous nous arrêtons au mot « grâce », il vient du mot grec *charis*, proche de *chara* qui signifie la joie, le bonheur ; il a même une connotation de salut (*chairein*). Anne Lécu qui est dominicaine, théologienne et exerce un ministère de médecin dans les prisons nous dit que ce mot grâce signifie un cadeau. Quand on parle de la grâce de Dieu, c'est Dieu lui-même qui veut nous donner son amour en cadeau. Il veut se donner à travers nos vies : « Dieu choisit de faire de l'homme sa maison, et c'est gratuit, sans condition aucune¹¹⁰. »

Retenons une question intéressante posée par Sophie de Villeneuve à Anne Lécu :

Sophie de Villeneuve : « Cela veut-il dire que Dieu choisit, en fonction d'on ne sait quoi, des gens à qui il va faire des cadeaux ? »

Anne Lécu : « Je ne crois pas. Je pense que le don de Dieu est pour tous. Ceux qui en ont le plus besoin sont les plus petits, les plus abîmés par l'existence. Il ne faut jamais dissocier la question de la grâce de celle de l'énigme du malheur. On ne peut pas dire pourquoi certains ont

¹⁰⁹ S.M. PERRELLA,(O.S.M.), *Marie, la foi et la raison*, p. 321.

¹¹⁰ Entretien de S. DE VILLENEUVE avec A. LÉCU sur le thème de *la grâce*, dans le journal *La Croix* en ligne : <http://croire.la-croix.com/Definitions/Lexique/Grace/Qu-est-ce-que-la-grace> (consulté le 10 novembre 2016).

une existence plus difficile que d'autres. Mais on peut dire que le Christ vient partager une existence difficile pour être aux côtés de ceux qui ont une existence difficile¹¹¹. »

Selon l'expression d'Anna Lécu, Dieu vient **faire sa maison** en Marie ; elle reçoit le merveilleux cadeau du Fils de Dieu qui habitera en son sein. Marie devient le Tabernacle du Dieu vivant. Jésus, le Fils de Dieu, est aussi nommé l'Emmanuel dans notre histoire (Is 7,14), Dieu avec nous. Jésus vient prendre chair en Marie pour être avec tous les hommes et plus particulièrement « pour être au côté de ceux qui ont une existence difficile », comme le dit si bien cette théologienne. Cette réalité rejoint le message de Marie, la Vierge des pauvres à Banneux. Le théologien François-Xavier Durrwell réfléchit sur la grâce accordée par Dieu à Marie et explique que cette grâce est une *singularité de plénitude et non d'exception* :

« La singularité de Marie est une *singularité de plénitude et non d'exception*. Dieu lui accorde pleinement la grâce donnée à toute l'Église, à toute l'humanité. Elle est l'icône du salut que Dieu a préparé pour nous dans Jésus-Christ : la contemplation de cette image donne au chrétien la joie de découvrir la grâce que Dieu lui réserve¹¹². »

Si l'on observe le tableau de Lu Hong Nian, on sent que Marie considère son Fils comme un cadeau très précieux. L'enfant est posé contre son cœur, elle le chérit. Comme pour beaucoup de femmes, la maternité est une des plus belles expériences de la vie et l'enfant est si important aux yeux de la maman qu'il n'a pas de prix. Cette représentation mariale de l'artiste chinois est très intéressante car elle nous montre une femme toute simple. À première vue, elle est pareille à toutes les mamans chinoises, mais l'artiste rend la notion de la grâce notamment en se référant aux pierres de jade dont nous avons parlé précédemment ; elles nous rappellent les vertus et le grand amour que Marie reçoit dans son cœur car elle est sans cesse visitée par l'hôte divin. Cet amour, elle le fait rayonner sur tous ceux qui l'approchent. Peu après l'Annonciation, elle va rendre visite et aider sa cousine Elisabeth qui est enceinte et cependant avancée en âge. Arrêtons-nous un instant sur un petit commentaire tiré de l'œuvre d'Yves Raguin, sinologue français de la Compagnie de Jésus, qui a écrit *Le livre de Marie*. Ce passage nous fait réfléchir sur la grâce de perfection que Marie a reçue et sur la prise de conscience de ce don. L'auteur établit un parallèle intéressant avec le taoïsme :

« Dans le taoïsme, le plus haut degré de perfection n'est pas celui du "saint", mais celui de "l'homme véritable" qui a retrouvé son identité fondamentale. Marie était parfaite dans l'ordre humain. Ainsi Dieu l'avait faite, ainsi elle est demeurée. Il fallait simplement que Dieu, par l'intermédiaire de l'ange, lui en fasse prendre conscience. La rencontre avec Elisabeth lui en fit prendre conscience encore plus profondément et elle exulta de joie en Dieu son sauveur¹¹³. »

La grâce que Dieu offre à Marie et à chaque être humain est une invitation à entrer en relation avec l'autre car la présence de Dieu en nous est le cadeau de son amour. A l'inverse d'un bien matériel, au plus on distribue cet amour par des relations interpersonnelles variées, au plus les personnes se construisent et s'enrichissent sur le plan humain, intellectuel et spirituel. Ce rayonnement d'amour qui irradie Marie et l'Enfant Jésus, cette grâce lumineuse qui émane d'eux est aussi représentée par la grande auréole placée autour de leur tête. Curieusement, ce grand disque jaune et ocre fait penser à l'astre lunaire. Y aurait-il un parallèle à établir avec la

¹¹¹ Entretien de S. DE VILLENEUVE avec A. LÉCU sur le thème de la grâce (voir note 110).

¹¹² X. DURRWELL, *Maria : meditazione davanti all'Icona*, Assisi, Cittadella, 1992, p. 8. Cette citation est tirée de l'article de S.M. PERRELLA (O.S.M.), *Marie, la foi et la raison*, p. 338.

¹¹³ Yves RAGUIN (S.J.), *Le livre de Marie*, (supplément à vie chrétienne, 259), Paris, Vie chrétienne, 1986, p. 13.

légende de Chang'e ? Une chose est sûre, Lu Hong Nian a puisé dans l'imagerie culturelle de cette légende pour inculturer cette représentation de Marie Mère à la Chine.

Marie Mère de tous les hommes

L'Église, à travers les paroles de Jésus « Voici ton fils, voici ta mère¹¹⁴ », a surtout montré la maternité spirituelle de Marie en rapport avec les disciples du Christ. À première vue, cela paraît le sens le plus évident de ces paroles ; le Père Raguin va nous aider à faire un pas de plus dans l'interprétation de ces versets :

« Marie a donné à Jésus sa nature d'homme. Or cette nature, il la partage avec l'humanité entière. En Marie, l'humanité retrouve ainsi sa filiation divine. En effet, tout être humain se redécouvre enfant de Dieu. Il est bon de relire les paroles de Jésus dans les perspectives non seulement du mystère de la Croix, mais également dans celles de l'Incarnation. Ici, au moment où son Fils va faire, par son obéissance "jusqu'au bout" (Jn 13,1), l'expérience humaine de sa filiation divine dans toute sa réalité, Marie, de même, va découvrir que, comme épouse du Père et mère du Fils par le pouvoir de l'Esprit, elle est "Mère" du genre humain. Par son union au Père, elle a donné à son Fils cette humanité en laquelle s'opère pour tout le genre humain le triple et unique mystère de l'Incarnation, de la Rédemption et de la participation à la vie divine¹¹⁵. »

Si l'on observe le tableau de *Notre-Dame de la Paix* (annexe 2, figure 32) réalisé par Mon Van Genechten, on peut, à première vue, se demander si c'est bien un petit garçon qui est représenté. Les traits du visage de l'enfant et sa chevelure font davantage penser à une fille. Toute la question est de savoir si le Père Mon a peint sciemment un enfant dont le genre peut à la fois être considéré comme masculin ou féminin. Si oui, ce tableau illustre parfaitement le commentaire d'Yves Raguin transcrit ci-dessus : « ... par le pouvoir de l'Esprit, elle est "Mère" du **genre humain** ». Si Marie est la Mère de tous les humains, elle désire la paix pour tous ses enfants et la concorde entre tous les pays. En ce sens, le titre du tableau de Mon Van Genechten est bien choisi. Le fait que la Mère de Jésus soit peinte à la chinoise renforce l'idée de reconnaissance de toutes les nations.

Les catholiques chinois¹¹⁶ ont une forte dévotion à Marie sans pour autant délaisser son Fils. Cette dévotion mariale¹¹⁷ fait partie de leur identité. Pour plusieurs raisons, Marie est populaire dans les communautés de foi: sur le **plan social**, elle est considérée comme un puissant leader spirituel qui se bat contre les forces du mal. Elle est une figure féminine intéressante pour le christianisme qui peut être mise en parallèle avec la bodhisattva Guanyin très connue et vénérée chez les bouddhistes d'Asie. Sur le **plan personnel**, elle est considérée comme une mère merveilleuse, tendre et protectrice :

¹¹⁴ « Près de la croix de Jésus se tenait debout sa mère, la sœur de sa mère, Marie femme de Clopas, et Marie de Magdala. Voyant ainsi sa mère et près d'elle le disciple qu'il aimait, Jésus dit à sa mère : Femme, voici ton fils. Il dit ensuite au disciple : Voici ta mère. Et depuis cette heure-là, le disciple la prit chez lui » (Jn 19, 25-27).

¹¹⁵ Y. RAGUIN, (S.J.), *Le livre de Marie*, p. 54.

¹¹⁶ J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2013, p. 9-12.

¹¹⁷ La dévotion mariale en Chine consiste en la récitation du Rosaire devant une statue de Marie ou la prière du chemin de croix ; des lieux spécifiques lui sont dédiés dans les cathédrales et des villages de campagne. Des pèlerinages sont organisés en Chine continentale depuis 1850 dont le plus connu est le pèlerinage de Sheshan. N'oublions pas la consécration de l'Église catholique chinoise à la protection de Marie. J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p. 9.

« A un niveau personnel, Marie est vue comme une mère tendre et attentive qui invite ses enfants à s'écarter du bord du désastre et leur offre la sécurité et le confort sous son manteau protecteur¹¹⁸. »

Marie est honorée par des personnes appartenant à d'autres religions que le christianisme. Dans le Coran, toute une sourate parle de la Vierge Marie (Coran 19) et le verset 66,12 atteste la conception virginale de Jésus. Un autre passage explique que les anges ont déclaré Marie élue au-dessus de toutes les femmes du monde (Coran 3,42). Ce texte sacré dit aussi qu'elle a reçu une grâce spéciale de Dieu qui la protège de Satan (Coran 3,35-36). Marie serait apparue à des milliers de chrétiens et de musulmans à Zeitoun (banlieue du Caire) en avril 1968, au-dessus de la coupole centrale d'une église copte. Le sanctuaire de Lourdes accueille non seulement des chrétiens, mais aussi des musulmans, des bouddhistes et des hindous¹¹⁹.

¹¹⁸ J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p. 10.

¹¹⁹ Jean-Raphaël EGLIN, *Marie, Mère de Dieu et Co-Rédemptrice*, Onet-Le-Château, Rassemblement à Son Image, 2016, p. 102-103.

CHAPITRE III : Reprise théologique, dialogue entre Occident et Orient

3.1. Les représentations de Marie en Chine sont des lieux de rencontres et d'échanges interculturels.

3.1.1. Les schémas binaires proposés par Jeremy Clarke

Penchons-nous sur l'histoire des communautés catholiques chinoises¹²⁰ à partir de la période moderne qui commence à la première guerre de l'opium (1839-1842). À cette époque, les communautés catholiques chinoises naissent sous la protection du gouvernement français et deviendront par la suite des communautés indépendantes. Cette transition se fait dès 1926, avec la consécration du premier évêque chinois (période de la réalisation de la peinture de Notre-Dame de Dong Lü). À partir de ce moment, les communautés ne furent plus longtemps sous la juridiction missionnaire, exclusivement dirigée par les étrangers. Et depuis 1949, les catholiques chinois font l'expérience de différentes formes de contrôles, tantôt serrés, tantôt relâchés, effectués par un gouvernement athée sous le contrôle du parti communiste. Les croyants des quatre autres religions légales en Chine endurent les mêmes conditions. Les relations sont complexes entre ces différentes communautés religieuses, les autres groupes et institutions et les communautés catholiques chinoises. Ces interactions procèdent d'un enchevêtrement très sophistiqué qui peut être visualisé par différents schémas.

- **Le schéma basé sur la domination/résistance**

Jeremy Clarke, dans son livre : *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, constate que depuis le début de la période moderne, beaucoup d'études sur l'histoire des communautés catholiques en Chine se réfèrent aux travaux de Doreen Massey. Elle utilise le schéma binaire de domination/résistance pour décrire les relations complexes qui naissent entre une petite minorité qui est affectée par des forces extérieures.

« Quelque soit la vue que l'on puisse avoir de la domination/résistance, il y a d'une certaine manière, un imaginaire spatial implicite. Donc, le point de vue (a) qui considère une opposition de domination/résistance, pourrait prendre la forme d'un bloc central sous l'attaque de plus petites forces. Par contre, le point de vue (b) qui envisage l'enchevêtrement, pourrait faire penser à une boule de laine qui a été attrapée par un chat et pour lesquels les points de croisement, ou les nœuds ou les enchevêtrements, sont connectés par une multitude de relations différentes de domination ou de résistance et quelques autres que l'on peut caractériser avec ambiguïté en ces termes¹²¹. »

Jeremy Clarke parle aussi des binômes « colonial/indigène », « catholique/communiste », « étranger/local » qui sont dérivés du schéma « domination /résistance ».

Il reprend le binôme « colonial/indigène » pour analyser les communautés catholiques chinoises. L'histoire nous apprend que ces communautés locales se sont bien développées et

¹²⁰ J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p.1-9.

¹²¹ « Whatever view one has of domination/resistance, there is somehow an implied spatial imaginary. Thus the view (a), which envisages an opposition of domination and resistance, might take the form of a central block under attack from smaller forces. In contrast, the view (b), which envisages entanglement may call to mind a ball of wool after the cat has been at it, in which the cross-over points, or knots or nodes, are connected by a multitude of relations variously of domination or resistance and some only ambiguously characterisable in those terms. », dans D. Massey, *Entanglements of power, reflections*, dans *Entanglement of power : geographies of domination-resistance*, London, J. P. Sharp et al., 2000, p. 282-283. Cité par J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p. 2.

qu'elles ont cherché à vaincre « l'impulsion coloniale » de leurs dirigeants missionnaires. Les relations entre les prêtres chinois, les séminaristes, les religieuses et les laïcs d'une part et les autorités des congrégations étrangères, les vicaires apostoliques et les évêques d'autre part, sont caractérisées par l'inégalité et l'humiliation. Si l'on reprend le schéma domination/résistance, les religieux chinois sont présentés comme des individus faibles à la périphérie, tandis que les autorités missionnaires étrangères représentent la puissance du « bloc central » comme l'appelle Doreen Massey. Voici un extrait intéressant du livre de J. Clarke qui illustre cette affirmation :

« Le rapport hagiographique de Vincent Lebbe est un exemple. Lebbe, le champion de l'Église locale se situe en opposition avec les évêques missionnaires français en Chine, qui sont décrits (pour l'essentiel) comme des agents irréfléchis de l'impérialisme. Les prêtres chinois, que Lebbe cherche à aider, restent largement sans voix. Dans sa tentative d'élucider la croissance et le développement de ces communautés, cette sorte de narration isole certains aspects de l'histoire moderne des catholiques chinois. Cela ne traduit pas vraiment la narration historique, parce que les interactions, à la fois au sein des communautés et avec les autres agents ou institutions, sont trop superposées pour une telle simplification du travail¹²². »

3.1.2. Les concepts d'inculturation, d'enculturation, d'acculturation, de déculturation, d'hybridation, de « nouvelle synthèse », proposition de définition

Avant de parler de ces différents concepts, il est bon de mettre au point le **vocabulaire** qu'il sous-entend. Pour ces précisions de langage, je me baserai essentiellement sur les conventions de vocabulaire de Jacques Scheuer parues dans son article : « *L'inculturation*¹²³. »

« **Enculturation** est le processus par lequel un individu est intégré et s'intègre, dès la petite enfance, à la culture de la communauté dans laquelle il vient au monde. Dès sa naissance, le petit Français, le petit Murundi, le petit Tamul est initié à sa culture. Ce processus dure, en un sens, toute la vie : notre culture nous accompagne dans toutes les étapes de l'existence et jusque dans notre mort...

Acculturation désigne, selon les anthropologues, tous les phénomènes qui résultent de contact entre deux cultures ou deux groupes culturels (ou entre une personne et une culture qui n'est pas la sienne) : les influences réciproques, les emprunts, les imitations, les transformations, les syncrétismes... Le phénomène peut jouer à tous les niveaux de la culture : une technique de forgeron, un style de coiffure, un thème musical, un rituel pour les défunts, une représentation de Dieu... Ces éléments sont rarement repris tels quels. Ils sont assimilés et transformés par la culture qui les adopte ; ils réagissent à leur tour sur d'autres éléments de cette culture.

Inculturation [...] n'est pas un terme purement sociologique ; il a un sens théologique, une signification pour la vie de l'Église¹²⁴ comme telle. Il ne s'agit plus de relations entre deux cultures, mais entre l'Évangile et une culture particulière. L'inculturation est le processus par lequel la vie et le message chrétien s'insèrent dans une culture particulière, s'incarnent pour ainsi dire dans une communauté culturelle, une société donnée, et y prennent si bien racine

¹²² « The hagiographical account of Vincent Lebbe is a case in point. Lebbe, the champion of local church, is placed in opposition to French missionary bishops in China, who are portrayed (in the main) as unreflective agents of imperialism. The Chinese priests, whom Lebbe is seeking to help, remain largely voiceless. In its attempt to elucidate the growth and development of the communities, this kind of storytelling isolates certain aspects of the modern history of Chinese Catholics. Yet it distorts the historical narrative, because the interactions both within the communities and with other agents or institutions are too multilayered for such a simplification to work ». J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p.3.

¹²³ Jacques SCHEUER, *L'inculturation*, dans *Lumen Vitae*, 39 (1984), p. 251-259.

¹²⁴ « Si les catholiques semblent donner une préférence à l'expression « inculturation », les protestants préfèrent parler de « théologie en contexte », tiré de l'article de A. AMATO, *Marie dans la perspective de l'inculturation*, p. 215.

qu'ils produisent de nouvelles richesses, des formes inédites de pensée, d'action, de célébration...

L'*inculturation* exclut tout ce qui serait manipulation d'une culture : elle n'est ni une tactique, ni un accommodement provisoire, ni une entreprise de propagande ou de séduction, ni un "dialogue apologétique". Parler d'*inculturation*, c'est donc affirmer qu'on ne peut pas et qu'on ne veut pas se contenter d'une simple traduction d'une langue dans une autre, ni d'une adaptation en surface par l'adoption de quelques symboles ou de quelques gestes. Il faut éviter que se constitue une communauté chrétienne, qui sous une couche superficielle de folklore, demeurerait profondément étrangère à sa propre culture, à sa propre société. Bien au contraire, il faut que l'expérience chrétienne non seulement s'exprime avec les éléments propres à la culture d'accueil, mais encore se transforme en un principe d'inspiration et d'action au sein de cette culture. L'évangélisation, l'annonce de l'Évangile unique, ne produit pas des copies conformes, mais suscite des créations nouvelles. Cela ne se fera pas seulement ni d'abord dans la tête des théologiens ; rien ne se fera sans une inculturation des sensibilités, des styles de vie, des solidarités, des aspirations¹²⁵... »

Monseigneur Angelo Amato pense aussi que *l'inculturation* ne se limite pas au contact entre les cultures ; elle n'est pas seulement un simple dialogue interculturel, mais il voit les choses différemment : pour lui, l'inculturation est « l'interaction et l'assimilation de l'Évangile par une culture particulière, permettant de faire croître ses valeurs, de purifier ses valeurs négatives et de permettre une présence chrétienne efficace dans l'histoire¹²⁶. » Une idée importante à retenir de cet auteur est que Jésus s'incarne dans une culture donnée, mais il la libère (libération par rapport à la Loi juive oppressante de son époque). « L'Incarnation est une immersion dans la culture, mais également une liberté et une libération de cette culture¹²⁷. » On doit avoir ce schéma en tête lorsqu'on parle d'inculturation.

« La *déculturation* signifie la perte de tout ou d'une partie de la culture traditionnelle au profit d'une culture nouvelle¹²⁸. »

« La *sinisation*, c'est l'action de siniser : rendre chinois, donner certains caractères chinois. Cela peut aussi signifier devenir chinois, adopter tout ou partie de la culture chinoise¹²⁹. »

La *nouvelle synthèse* proposée par le pape François dans *Evangelii Gaudium* :

« Il ne faut pas penser que l'annonce évangélique doive se transmettre toujours par des formules déterminées et figées, ou avec des paroles précises qui expriment un contenu absolument invariable. Elle se transmet sous des formes très diverses qu'il serait impossible de décrire ou de cataloguer, dont le peuple de Dieu, avec ses innombrables gestes et signes, est le sujet collectif. Par conséquent, si l'Évangile s'est incarné dans une culture, il ne se communique pas seulement par l'annonce de personne à personne. Cela doit nous faire penser que, dans les pays où le christianisme est minoritaire, en plus d'encourager chaque baptisé à annoncer l'Évangile, les Églises particulières doivent développer activement des formes, au moins initiales, d'inculturation. Ce à quoi on doit tendre, en définitive, c'est que la prédication de l'Évangile, exprimée par des catégories propres à la culture où il est annoncé, provoque une *nouvelle synthèse* avec cette culture. Bien que ces processus soient toujours lents, parfois la crainte nous paralyse trop. Si nous laissons les doutes et les peurs étouffer toute audace, il est possible qu'au lieu d'être créatifs, nous restions simplement tranquilles sans provoquer aucune

¹²⁵ J. SCHEUER, *L'inculturation*, p. 252-254.

¹²⁶ A. AMATO, *Marie dans la perspective de l'inculturation*, p. 215.

¹²⁷ A. AMATO, *Marie dans la perspective de l'inculturation*, p. 214.

¹²⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9culturation/22498> (consulté le 19 juin 2015).

¹²⁹ <http://cnrtl.fr/definition/sinisation> (consulté le 19 juin 2015).

avancée et, dans ce cas, nous ne serons pas participants aux processus historiques par notre coopération, mais nous serons simplement spectateurs d'une stagnation stérile de l'Église¹³⁰. »

Le concept d'hybridité de Homi Bhabha

Bhabha, étudiant la littérature produite à l'époque coloniale, montre que la traduction par une autorité coloniale de l'identité du colonisé à l'intérieur d'un cadre universel singulier ne parvient jamais à ses fins. L'assimilation de l'un par l'autre n'est jamais parfaite : et le colon et le colonisé s'en trouvent changés. Cette constatation remet radicalement en cause la validité et l'authenticité de toute identité culturelle : toute forme de culture est en continuel processus d'hybridation. Une nouvelle identité apparaît toujours, à mi-chemin, dans laquelle la position des sujets se trouve changée : comme dans le mélange entre deux espèces biologiques, on peut donner le nom d'« hybride » à cette nouvelle identité. Celle-ci, « mutuelle et mutable » (*mutual and mutable*), est un *tertium quid*, un lieu à mi-chemin entre colon et colonisé que Bhabha nomme le *third space*. En ce tiers espace se tient le lieu de production de la nouveauté culturelle. En cherchant à définir la culture de l'autre ou en cherchant à se définir dans la culture de l'autre, ce n'est ni l'autre, ni soi que l'on rencontre, c'est une troisième culture que l'on produit, une culture hybride.

« La temporalité non synchrone des cultures nationales et mondiales ouvre un espace culturel – un tiers espace – où la négociation des différences incommensurables crée une tension caractérisant les existences à la marge (*borderlines*). [...] les césures hybrides accentuent les éléments incommensurables comme base des identités culturelles¹³¹. »

Ce troisième espace nous défend donc de considérer les cultures comme homogènes :

« L'intervention du "tiers espace" de l'énonciation, qui transforme la structure de sens et de référence en un processus ambivalent, détruit ce miroir de la représentation dans laquelle la connaissance culturelle est habituellement révélée comme un code intégré, ouvert, en expansion. Une telle intervention remet en question à peu près entièrement notre sens de l'identité historique de la culture comme une force unificatrice d'homogénéisation, authentifiée par le Passé originaire, maintenu en vie dans la tradition nationale du Peuple¹³². »

« L'hybridation est par conséquent un processus fluide, continu, et non une coupure schizophrène comme le pensait Roger Bastide¹³³. C'est un processus de négociation et non un processus de dissimulation ; un processus actif et non un pis-aller¹³⁴. »

¹³⁰ Pape FRANÇOIS, *Evangelii Gaudium*, § 129, 24 novembre 2013, en ligne : http://w2.vatican.va/content/francesco/fr/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html#De_personne_%C3%A0_personne (consulté le 14 avril 2015).

¹³¹ « The non-synchronous temporality of global and national cultures opens up a cultural space – a third space – where the negotiation of incommensurable differences creates a tension peculiar to borderline existences [...] Hybrid hyphenations emphasize the incommensurable elements as the basis of cultural identities. » Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p.218.

132. « The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as homogenizing, unifying force, authenticated by originary Past, kept alive in the national tradition of the People. » H.K. BHABHA, *The Location of Culture*, p. 37.

133. R. BASTIDE, *Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien*, dans H. BALDUS (éd.), *Anais do XXXI Congresso internacional de americanistas, São Paulo, 23 a 28 de agosto de 1954*, vol. 1, Nendeln, Kraus reprint, 1976, pp. 493-503. Cité par André MARY, *Le Bricolage africain des héros chrétiens*, Paris, Cerf, 2000, p. 186.

¹³⁴ Régis BURNET, *Le christianisme est-il un judaïsme synchrétique? Judaïsme, christianisme et paganisme dans les deux premiers siècles*, dans Henri DERROITTE, Jacques SCHEUER, François WIM, *Synchrétisme: Echec ou promesse*

Les processus de *nouvelle synthèse* et d'*hybridation* ne sont pas à mettre sur le même plan. En effet, le discours du pape François, en parlant de *nouvelle synthèse*, a une valeur prescriptive : il invite les chrétiens à oser une certaine forme d'inculturation de l'Évangile en s'ouvrant à la richesse de chaque peuple. Par contre Homi Bhabha, qui repère le processus d'*hybridation* sur le plan sociologique, tient un discours descriptif par rapport aux différentes confrontations des identités culturelles qui se sont produites dans le passé, notamment à l'époque coloniale. Mais on peut constater que le phénomène de *nouvelle synthèse* et d'*hybridation* des cultures produisent tous les deux un *espace tiers*, de nouvelles créations sont réalisées, tant sur le plan littéraire qu'artistique dans le domaine de la foi et de la culture.

3.2. Diversité de représentations de Marie en Chine

3.2.1. L'aspect géographique et l'organisation sociale de la Chine

En rassemblant des images pour ce travail, la première constatation qui saute aux yeux est cette grande diversité de styles de représentations de la Vierge Marie qui peut être mise en parallèle avec la richesse culturelle de la Chine aujourd'hui. Ce pays est composé de 55 minorités linguistiques reconnues par les autorités, mais selon les ethnologues, elles seraient au nombre de 253. Chacune de ses ethnies possède un héritage culturel différent¹³⁵.

« L'historien Lei Haizong, professeur à l'université Qinghua écrit : tout ce qu'on peut dire de la Chine des vingt derniers siècles est qu'elle est une immense société, une vaste aire culturelle à l'identité politique mal définie et vraiment différente des sept royaumes de la Chine, des Royaumes combattants (403-222) ou des nations occidentales modernes¹³⁶. »

Cette réflexion du professeur Haizong nous donne un des indices qui explique cette grande variété de représentations dans l'iconographie mariale : la Chine est un pays immense qui a la taille d'un continent et les expressions de la culture chinoises sont multiples :

« Un de nos gros problèmes depuis des années a été le manque d'unité. Il y a longtemps que cette unité aurait été réalisée si la Chine avait les dimensions d'une province comme le Guangxi¹³⁷. »

Ce manque d'unité est certainement un problème sur le plan politique et économique. En effet, plus le territoire d'une nation est vaste, plus il est difficile de trouver des dirigeants valables répondant à ce défi. Cependant, au point de vue des arts et de la culture, une grande étendue territoriale ne peut être que source de richesses et d'innovation sur le plan créatif.

Un autre indice peut être repéré dans l'organisation sociale de la Chine. « Une caractéristique de la société chinoise est d'être fondée sur le clan¹³⁸ », il est plus important que la personne et passe avant la patrie. On peut en déduire que les représentations artistiques sont plus variées que dans les pays où la nation est la structure sociale dominante. À la suite de Bertrand Russel, mathématicien, philosophe et homme politique britannique du 20^e siècle qui, lors d'une conférence à Shanghai, affirmait que la Chine est plutôt une entité culturelle qu'une

d'inculturation?, Louvain, Peeters, 2017, p. 75-90. En ligne, <http://hdl.handle.net/2078.1/186426> (consulté le 22 juillet 2017).

¹³⁵ Les différentes ethnies chinoises, <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/asiе/chine-ethnies.htm> (consulté le 7 avril 2016).

¹³⁶ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 52.

¹³⁷ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 35.

¹³⁸ Guyuan CHEN, (1896-1981), *Histoire de la législation chinoise*, Shanghai, Presses commerciales, p.63. Cité par L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 42.

nation¹³⁹, le sociologue américain, Robert E. Park, vers 1934, prétend que « la Chine n'est pas une nation, mais une grande communauté culturelle, comme peut l'être l'Europe occidentale¹⁴⁰. » Si l'on observe la palette des images mariales produites en Europe occidentale, celle-ci est aussi très diversifiée.

3.2.2. Quelques clés de compréhension tirées de l'histoire de la société chinoise

Une autre piste de réponses à la problématique de la grande diversité de représentations de Marie en Chine se trouve bien évidemment dans l'histoire de ce pays. Reprenons le concept d'Edward Jenks tiré de son livre *A History of Politics* (1900) traitant de l'évolution des sociétés, en sachant bien qu'il est obsolète, mais il est inscrit dans le schéma de pensée de l'auteur contemporain chinois Liang Shuming. Ce philosophe enseignant du 20^{ème} siècle vaut la peine d'être connu pour son analyse pointue de l'histoire de la société chinoise. Il propose le schéma évolutif d'Edward Jenks, décrit en trois étapes principales :

« [...] société totémique, société patriarcale, état militaire (ou politique dans le sens moderne) ; le féodalisme est intercalé entre la société patriarcale et l'état militaire¹⁴¹. »

Lorsque Yan Fu¹⁴², à la fin du 19^e siècle, tente d'appliquer ce concept à la Chine, il se rend compte qu'il y a une très longue période de stagnation qui correspond à la société patriarcale et que son pays n'est pas encore entré complètement dans l'état militaire selon le concept dépassé de E. Jenks, nommons le plutôt l'état politique qui correspondrait dans nos classifications actuelles à la modernité :

« En fait, plus de 2000 ans se sont écoulés depuis les Qin (221-206 av. J.-C.) jusqu'à nos jours (certains historiens comme Wang Lixi clôturent la période de 2000 ans à la veille de la guerre de l'opium, c'est-à-dire en 1839¹⁴³) ; dans ce pays, l'autorité n'est pas l'apanage d'une seule famille et paix et guerre s'y succèdent comme autrefois. Approfondissez les modes de gouvernement, examinez les coutumes, soyez attentifs aux propos et pensées de ce peuple à la fois raffiné et violent : c'est bien toujours un peuple patriarcal¹⁴⁴. »

Dans ce système patriarcal basé sur la cellule familiale, on comprend aisément la diversité des représentations artistiques.

Yan Fu, à son époque, avait beaucoup de difficultés à situer la Chine à une étape donnée de l'évolution des sociétés selon E. Jenks. Il affirme que la Chine est une société essentiellement patriarcale (70%) devenant graduellement un état politique (moderne) (30%). Liang Shuming, notre contemporain, va plus loin dans sa réflexion et affirme que les théories d'évolution des sociétés construites en Europe ne s'adaptent pas à l'histoire de la Chine. Depuis l'unification

¹³⁹ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 51.

¹⁴⁰ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 51.

¹⁴¹ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 40, note 2 : E. JENKS, *A History of Politics*, Londres, J.M. Dent & Co, 1900, traduit de l'anglais en chinois par Y. FU, p.3 : « Here then we have our three historical types of human society – the savage, the patriarchal, and the military (or “political” in the modern sense). ». L. Shuming précise que le terme scientifique pour *savage* est *totemistic*.

¹⁴² Yan FU (1853-1921) fut le premier à introduire de manière systématique la pensée occidentale moderne, avec ses célèbres traductions de huit classiques de sociologie : de Montesquieu à Thomas H. Huxley, Adam Smith ou Herbert Spencer. L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 40, note 2.

¹⁴³ Lixi WANG, *La période énigmatique dans l'histoire du développement de la société chinoise*, dans *La controverse de la société chinoise*, Shanghai, Shenzhou Guoguang. Cité par L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 41.

¹⁴⁴ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 40 (cette citation reprise des écrits de Yan Fu n'est pas référencée par l'auteur).

de l'Empire jusqu'à sa chute, deux millénaires se sont écoulés et ils ne correspondent à aucune étape sociohistorique connue :

« Toutes les sociétés ne passent pas par les mêmes étapes, en dépit des marxismes et de certains anthropologues. La société chinoise a été différente de la société médiévale et prémoderne en Europe [...] La Chine a suivi une autre voie que l'Occident ou que l'Inde [...] Sans la rencontre avec l'Occident, dans trois cents ans ou dans mille ans la Chine serait encore sans électricité ni chemins de fer. D'elle-même, la culture chinoise est "incapable de jamais produire la méthode scientifique ou la démocratie" [...] Cette énigme de 2000 ans d'histoire en Chine, Liang l'attribue à deux facteurs : l'absence d'organisations non familiales et l'absence de classes sociales¹⁴⁵. »

Liang Shuming continue son étude en faisant remarquer qu'un tournant important a été pris à la fin du 19^e siècle ; ces cent dernières années sont marquées par des échanges internationaux très intenses : « La Chine s'est vue tellement transformée par l'Occident qu'on pourrait presque parler de "déracinement"¹⁴⁶ » (voir de déculturation). Signalons qu'à travers l'histoire, des échanges culturels se sont fait dans les deux sens : la période de la Renaissance en Europe doit son éclosion à l'influence de plusieurs inventions chinoises, notamment la fabrication du papier et l'imprimerie. Plus tard, la pensée chinoise et plus spécialement le confucianisme inspireront le siècle des Lumières où domine la raison.

Erik Izraelewicz, dans son article *De Mao à Deng Xiaoping, comment la Chine a retrouvé son rang*, publié par le journal *Le Monde* du 25 octobre 2012 affirme que : « L'anomalie de l'Histoire ne réside pas dans le retour actuel de la Chine parmi les grandes puissances, mais plutôt dans la longue éclipse qu'elle a connue, entre 1830 et 1980¹⁴⁷. »

Avant cette « éclipse », la Chine impériale était prospère au niveau économique, mais aussi au niveau des idées et des innovations. La guerre de l'opium (1839-1860) va déstabiliser ce grand territoire qui représentait la première puissance économique mondiale. La Chine possédait un tiers des ressources planétaires au début du 19^e siècle, contre 1% au milieu du 20^e siècle, d'après l'historien spécialisé en économie Angus Maddison. Comment explique-t-on ce brusque déclin de l'empire du Milieu ? Les nations étrangères, essentiellement l'Europe, l'Amérique et ensuite le Japon, vont avoir la main mise sur ses richesses. À cela s'ajoute les problèmes politiques internes comme l'ingérence de l'Occident dans la direction du gouvernement ou, par la suite, les erreurs d'un système communiste dogmatique mis en place par Mao et ses suivants qui ont contribué au démantèlement du pays :

« Mao laisse à ses successeurs, à la fin des années 1970, un pays fermé au reste du monde, isolé de tout et de tous, souffrant de terribles famines et dont l'intelligentsia a été décimée par la Révolution culturelle¹⁴⁸. »

Sous la présidence de Deng Xiaoping, on constate peu de changement sur le plan politique. Le régime communiste maintient son aspect totalitaire, le parti centralise et domine l'ensemble du pays. Mais Deng va libéraliser l'économie de la Chine en assurant l'ouverture vers les nations étrangères.

¹⁴⁵ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 17-18. Ce passage tiré de l'introduction a été écrit par Michel Masson qui est aussi le traducteur de ce livre. Ce petit texte est fidèle à la pensée de L. Shuming.

¹⁴⁶ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 32.

¹⁴⁷ IZRAELEWICZ Erik, *De Mao à Deng Xiaoping, comment la Chine a retrouvé son rang*, article tiré du journal *Le Monde*, en ligne : http://www.lemonde.fr/asiе-pacifique/article/2012/10/25/de-mao-a-deng-xiaoping-comment-la-chine-a-retrouve-son-rang_1780984_3216.html (consulté le 28 décembre 2016).

¹⁴⁸ IZRAELEWICZ Erik, *De Mao à Deng Xiaoping*.

La Chine va enfin réaliser sa révolution industrielle. Par rapport à l'Europe et à l'Occident, elle a environ 150 ans de retard, mais cette révolution industrielle s'est faite très rapidement. Il faut également signaler que jamais l'histoire économique d'un pays aussi gigantesque que la Chine n'a connu une croissance aussi forte pendant un laps de temps aussi long. Au début du 21^e siècle la Chine est un pays riche peuplé de quelques familles milliardaires, mais une bonne partie de la population reste pauvre.

Terminons cette réflexion en soulignant cet enchevêtrement complexe dans les relations entre la Chine et l'Occident à travers l'histoire. Comme nous avons déjà pu nous en apercevoir, la communauté catholique chinoise a été influencée par le pouvoir en place et le jeu diplomatique particulièrement tumultueux dans l'histoire de la Chine ce qui explique les variantes dans les représentations iconographiques de Marie en Chine. Certaines représentations de Marie sont vraiment occidentalisées, d'autres sont complètement sinisées, d'autres encore se situent à mi-chemin entre les deux cultures.

Terminons par une réflexion du Père Charbonnier des Missions étrangères de Paris qui nous livre une réponse judicieuse par rapport à la question de la diversité des représentations de Marie en Chine, celles-ci étant liées aux autorités religieuses et au pouvoir politique :

« Il faut faire une enquête sur l'identité de chacun des artistes, dans quel contexte et à quelle époque les œuvres ont été réalisées, qui furent leurs commanditaires, quelles étaient leurs demandes et leurs exigences. La communauté religieuse qui a commandé ces œuvres à son mot à dire. Ce n'est pas l'artiste qui décide mais peut être le supérieur ou l'évêque pour « chinoiser » son église. Cela peut être aussi le contexte politique. A présent, le président Xi Jinping insiste sur la politique du parti communiste et désire que les religions étrangères deviennent davantage chinoises. Mais les catholiques peuvent répondre que cela fait des décennies qu'on s'efforce d'inculturer l'Eglise catholique en Chine et que l'on fournit des peintures et des architectures de style chinois. Les catholiques ont la possibilité d'inculturer sur une base complètement chinoise si l'inspiration est vraiment chrétienne, enracinée dans l'Évangile¹⁴⁹. »

3.2.3. L'aspect religieux en Chine

Bertrand Russel, au siècle dernier, avait observé que la Chine vivait selon l'éthique de Confucius, mais n'était pas guidée par la religion et, paradoxalement, les penseurs qui disent que la Chine possède toute une panoplie de religions affirment le même constat : cette multiplicité de religions signifie bien qu'il n'y a pas d'unification sur le plan de la religion. Pour le peuple chinois, la religion a peu d'importance, c'est la morale qui importe :

« La Chine a exceptionnellement peu connu ces conflits tragiques et meurtriers (dus aux religions) qui ont ravagé si souvent l'Europe et toutes les régions du monde. Chez nous, les religions peuvent coexister paisiblement, jusque sous le même toit ou chez la même personne. Tout cela n'indique-t-il pas une anémie certaine de l'âme religieuse¹⁵⁰ ? »

Signalons quand même que chrétiens et bouddhistes ont connu la persécution en Chine. Non seulement par les siècles passés, mais encore récemment. Toutefois, il s'agit de minorités. On ne peut parler en Chine de guerres de religion.

Les différentes religions que l'on rencontre aujourd'hui en Chine sont les religions populaires (la déesse Mazu, Chang'e,...), le culte des ancêtres, le confucianisme, le taoïsme et le

¹⁴⁹ Extrait de l'interview du Père J. CHARBONNIER, voir annexe 4, p. 4-7.

¹⁵⁰ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 38.

bouddhisme qui fondent la pensée chinoise. Le christianisme et l'islam s'implantent progressivement en Chine, mais restent encore très minoritaires.

Nous avons déjà aperçu dans le chapitre II que cette pluralité religieuse a influencé les représentations iconographiques de Marie et explique bien cette diversité d'images mariales.

3.3. Quelles sont les théologies sous-jacentes à ces images ? Quels sont les concepts qu'elles incarnent au niveau de l'inculturation ?

3.3.1. *Sculpture chinoise de la Vierge à l'Enfant* inspirée de l'iconographie de *Guanyin-Kannon*, 18^e siècle

- Analyse de l'œuvre en fonction du **concept de « Nouvelle Synthèse » du pape François, créant un « espace tiers »**.

Comme nous l'avons découvert avec l'opinion de Meiling Peng, cette œuvre mariale du 18^e siècle (annexe 2, figure 7), « est une belle synthèse entre le style chinois et le style occidental¹⁵¹. » Cette œuvre très originale exprime le caractère serein et souriant d'une femme aux traits asiatiques qui correspond bien à l'aspect « zen » de la culture orientale et au caractère joyeux de la psychologie de Marie (en se rappelant du Magnificat, la Mère de Jésus exulte de joie dans le Seigneur). Les vêtements de la Madone reprennent le style et la technique chinoise du « cloisonné ». La Vierge est sculptée en s'inspirant de près de certaines postures de *Guanyin*¹⁵². Toutefois, cette silhouette de femme à l'enfant est également familière aux chrétiens, car elle a servi de prototype pour la réalisation de certaines statues de la Vierge à l'Enfant de nos régions. Malgré la simplicité de la tenue vestimentaire très sinisée de Marie, elle porte une couronne de style occidental qui relève de l'inattendu et donne une impression de nouveauté à cette œuvre. Le tout petit garçon chinois que Marie tient dans ses bras a un beau sourire décontracté qui montre qu'il est heureux et en sécurité dans les bras de cette maman que Jésus donne à chaque être humain.

3.3.2. *Notre-Dame de Chine* à Dong Lü, LIU Bizhen, 1924

- Analyse de l'œuvre en fonction du **schéma domination-résistance**

En reprenant l'observation du tableau de Notre-Dame de Chine peint à Dong Lü en 1924 (annexe 2, figure 11), nous pouvons constater qu'il fonctionne selon le schéma binaire domination-résistance.

Le point de vue (a) qui reprend l'image « d'un bloc central sous l'attaque de plus petites forces » peut sans doute être illustré par l'idée d'un essai de sinisation de l'image : le trône, les costumes, dont celui de la Vierge emprunté aux vêtements d'apparat de l'impératrice Cixi,

¹⁵¹ Interview de Madame M. PENG réalisé le 22 novembre 2015, voir annexe 4, p. 1-2.

¹⁵² « [...] Cela rejoint la question des figures de Guanyin qui sont des représentations de bodhisattvas que l'on retrouve au Japon et en Chine. [...] Cependant, il convient de relever que les Guanyin avec un bébé sont très rares car il existe une autre divinité spécialisée pour les enfants ; elle s'appelle Zhusheng Niangniang, « *niangniang* » étant le nom commun du Bouddha. Cette divinité aide à enfanter ». Extrait de l'interview du Père J. CHARBONNIER, voir annexe 4, p. 4-7.

et le paysage sont chinois. Comme nous l'avons vu, la communauté catholique chinoise va bientôt être dirigée par un évêque local au lieu d'un responsable étranger, ce qui représente un tournant très important dans l'histoire du catholicisme en Chine. L'Église de Chine réclame son identité chinoise. Le bloc central que représente le pouvoir des autorités missionnaires étrangères va progressivement être mis en brèche par la revendication d'une Église chinoise dirigée par des Chinois. Le père Vincent Lebbe va soutenir le clergé local dans ce tournant de l'histoire de l'Église de Chine :

« À cette époque, l'Église se rend compte qu'elle doit être plus centrée sur le développement d'Églises locales. Vincent Lebbe, originaire de Gand et devenu missionnaire en Chine, va le premier proposer à Pie XI d'ordonner des évêques chinois. Arrivé en Chine comme lazariste, il avait vu le lien exagéré des missionnaires avec le gouvernement français. Il avait, en particulier, appris que l'évêque de Shanghai, lazariste comme lui, voulait construire une nouvelle cathédrale à quelques centaines de mètres de la concession française. C'était une manière indirecte d'élargir une concession sur des territoires qui ne relevaient pas d'elle, puisque la cathédrale allait automatiquement être reconnue comme française. Irrité contre son confrère, Vincent Lebbe lui reprochait de faire le jeu de l'impérialisme français et de susciter la méfiance des Chinois. Il écrit alors à Pie XI qui lui répond qu'il se propose de nommer des évêques chinois et lui demande une liste de noms possibles. Après la nomination de ces premiers évêques, Vincent Lebbe renonce à être lazariste et fonde sa propre congrégation religieuse : la SAM ou Société auxiliaire des missions¹⁵³. »

Le Père Lebbe a bien compris l'enjeu de la nomination des évêques chinois. Dans le contexte de la colonisation, il va anticiper le mouvement de l'inculturation dans l'Église universelle. Pour cela, il prend distance avec la mentalité missionnaire de l'époque et n'hésite pas à adopter la nationalité et les coutumes chinoises¹⁵⁴. Vincent porte un jugement élogieux sur les différentes cultures et montre beaucoup d'intérêt à la religion naturelle confucianiste. En fondant la SAM, Vincent crée une communauté qui se met au service des évêques chinois. Le mouvement est inversé ; le Père Lebbe enclenche un véritable basculement théologique: ce ne sont plus les missionnaires qui, d'une manière paternaliste, gouvernent l'Église chinoise, mais, les communautés catholiques chinoises sont reconnues dans leur singularité et les missionnaires étrangers se mettent au service de l'Église locale. Il se crée un lien d'égalité, d'échange et de réciprocité entre les chrétiens chinois et occidentaux. « L'universalité ne peut se réaliser que par l'intermédiaire des particularités¹⁵⁵. »

Voici un extrait de l'interview du Père Charbonnier¹⁵⁶ des MEP par rapport à ce schéma :

¹⁵³ J.-P. DELVILLE, *Marie apparue à Banneux (1933)*, p. 94-95.

¹⁵⁴ Voici l'extrait d'un dialogue entre Vincent Thoreau et le père Lebbe qui illustre bien le désir d'inculturation de ce dernier :

« **V. Thoreau** : Ta tâche était facilitée par le fait que tu t'efforçais d'être chinois avec les chinois.

V. Lebbe : C'est évident, mais pas seulement chinois par la langue, ni par l'habit que beaucoup de missionnaires portaient, ni par la tresse. J'étais réellement chinois de cœur. J'aimais les Chinois avec passion. Je vivais au milieu d'eux et je m'appuyais sur eux, prêtres et laïcs, pour convertir les païens et développer nos communautés. Je veillais aussi à apprendre leur coutume [...] Il ne suffisait pas d'être chinois de cœur, il fallait l'être dans son comportement. Il fallait que dans toute la mesure du possible, les Chinois te sentent chinois avec eux ».

Vincent THOREAU, *Le tonnerre qui chante au loin. Vie et mort du père Lebbe, apôtre des Chinois, 1877-1940*, Bruxelles, Didier Hatier, 1990, p. 39.

¹⁵⁵ DERROITTE Henri, *Vincent Lebbe : une conception de la mission*, (conférence prononcée le 10 décembre 2015 à Louvain-la-Neuve, dans le cadre du colloque organisé par le Fond Vincent Lebbe ASBL et le département de français de l'Université catholique Fu Jen (Taïwan), *Le Père Vincent Lebbe et son héritage : intuition, élaboration, transmission, valorisation*), texte non publié.

¹⁵⁶ Interview du Père J. CHARBONNIER, voir annexe 4, p.4-7.

« A propos de la réflexion des schémas binaires décrivant la domination-résistance, il faut libérer les missions de l'emprise européenne en faveur de la montée des peuples des pays de mission. Une montée vers l'indépendance et la créativité était souhaitable. Sur le plan artistique, Monseigneur Costantini a joué un rôle-clé. Au niveau du patriotisme politique, Vincent Lebbe a participé à la formation d'un clergé chinois. L'encyclique *Maximum Illud* de 1919 insiste sur la nécessité de faire évoluer le travail des missionnaires en ce sens. »

Le point de vue (b) qui illustre la notion d'enchevêtrement inextricable des relations entre catholiques chinois et occidentaux, avec l'image de la boule de laine, peut aussi se retrouver dans ce tableau où l'on observe un mélange très complexe entre des éléments de culture occidentale : les visages, la tunique de l'Enfant Jésus décorée de trois médaillons contenant le monogramme IHS, la colombe, symbolisant l'Esprit Saint, peinte dans un cercle jaune très lumineux à l'endroit du cœur de Jésus, les couronnes et le sceptre de Marie qui rappellent les attributs de la royauté d'Espagne et du Portugal, avec des éléments repris de la culture chinoise comme nous l'avons indiqué plus haut.

3.3.3. *Le couronnement de Marie*, Sœur Paola YUE, Pékin, 2009

- Analyse de l'œuvre en fonction du **concept de déculturation**

Si nous comparons l'œuvre de Sœur Paola Yue (annexe 2, figure 16) avec la peinture de *Notre-Dame de Dong Lü* (annexe 2, figure 11), nous pouvons constater que *Le couronnement de Marie* de Sœur Paola porte des traces évidentes et majoritaires de notre culture au détriment de la culture chinoise. Ce qui correspond au concept de **déculturation**.

En tentant de répondre à la question soulevée dans l'analyse « Pourquoi les vêtements et les visages du Christ et de la Vierge Marie sont représentés à l'occidentale ? », Olivier Roy, dans son livre *La saine ignorance, le temps de la religion sans culture*, peut nous guider dans notre réflexion avec sa théorie de l'**acculturation** qui est très proche du concept de déculturation, mais qui l'approfondit davantage :

« La théorie de l'acculturation suppose qu'il y ait une culture dominante et que la culture dominée fasse retour sur un mode "mineur", soit par des substrats, soit par une fusion, soit par le maintien d'une religiosité qui se transpose en prenant les paradigmes de la religion dominante¹⁵⁷. »

L'artiste, Sœur Paola Yue, a été influencée par le mode de pensée européen ; elle a en effet travaillé pour les Missions étrangères de Paris¹⁵⁸ et a suivi le cursus d'un master en théologie avec la Faculté de Paris.

- **Bref commentaire de Sœur Paola Yue**

J'ai pu avoir un échange de courrier avec Sœur Paola. Par rapport à son triptyque, je lui ai posé quelques questions auxquelles elle a bien voulu répondre¹⁵⁹ de manière succincte. Cette conversation écrite est retranscrite dans l'annexe 4, p3.

¹⁵⁷ Olivier ROY, *La sainte ignorance, le temps de la religion sans culture*, Paris, Seuil, 2008, p. 195.

¹⁵⁸ Lors de mon interview avec le P. CHARBONNIER des MEP, je lui ai posé la question suivante : Ricci propose l'inculturation mais aujourd'hui, Paola YUE peint de manière acculturée, à l'occidentale. Pourquoi ? « Que ce soit tout à la chinoise, à demi-sinisée ou à l'européenne, il faut toujours se poser la question de savoir si une icône ou une représentation est suffisamment parlante pour ne pas tromper les dévots qui la regardent, et pour au contraire inspirer davantage leur foi. », voir annexe 4, p. 4-7.

¹⁵⁹ Paola YUE, courrier datant du 26 février 2015, (voir annexe 4, p.3)

Cet échange peut sembler assez frustrant, car il est très bref et contient peu d'idées personnelles de l'artiste, mais il est caractéristique de deux éléments : premièrement, ce style de peinture correspond à la peinture de l'icône traditionnelle. Une des conditions imposée à l'iconographe est de respecter scrupuleusement le modèle, du moins au niveau de la composition et des formes. Il peut y avoir une légère variante au niveau du choix des couleurs, mais les teintes choisies doivent être bien adaptées au sujet. Le triptyque de Sœur Paola entre bien dans le cadre de l'icône traditionnelle. Deuxièmement, Sœur Paola étant de nationalité et de culture chinoise n'est pas du tout embarrassée de copier un tableau, car la tradition picturale chinoise insiste sur la reproduction répétitive de modèles anciens pour mieux les pénétrer et les comprendre et enfin y mettre sa touche personnelle.

En conclusion, il est toujours intéressant d'avoir un commentaire de l'artiste sur sa propre production pour poser un regard critique sur l'analyse que l'on a réalisée de son œuvre. Non seulement, Sœur Paola s'est inspirée du polyptyque Baroncelli de Giotto, mais aussi de la mosaïque du couronnement de Marie de Jacopo Torriti (annexe 2, figure 1) qui a été réalisée entre 1291 et 1296 à Rome dans la basilique Sainte-Marie-Majeure. Signalons toutefois que le vêtement de la Vierge chez Torriti n'est pas rouge, mais bleu. Sœur Paola choisit de peindre les vêtements du Christ en jaune, non pas par rapport à la référence des habits de cérémonie des empereurs chinois, mais pour rester fidèle au modèle occidental choisi. En ce sens, la peinture de Sœur Paola entre bien dans le modèle d'acculturation qu'a décrit Olivier Roy ci-dessus : la culture dominante que Sœur Paola véhicule dans son tableau est la représentation occidentale du couronnement de Marie avec de petites références à sa culture chinoise, tels quelques anges asiatiques et certains personnages de la cour céleste.

3.3.4. *Sainte Marie Impératrice de Chine*, CHU Kar Kui, Pékin, 1997

3.3.4.1. Analyse de l'œuvre en fonction du **concept d'inculturation**

Il faut reconnaître que cette image mariale créée par Chu Kar Kui (annexe 2, figure 24) est un modèle d'inculturation très poussé de l'iconographie de Marie allant jusqu'à une sinisation complète du tableau. Toutefois, d'après le père Jos Simons des Missions étrangères de Paris, exerçant son ministère à Pékin, Marie Impératrice est très mal perçue par les jeunes Chinois, car ils ont un mauvais souvenir du système impérialiste.

3.3.4.2. D'où vient la notion de pouvoir religieux lié à l'aspect politique ? La notion d'obéissance liée au thème de Marie Reine

Le lien entre la religion et l'état existe depuis la nuit des temps. Déjà dans l'Ancien Testament, les rois d'Israël étaient considérés comme les lieutenants de Dieu.

- **Le lien entre religion et État en Occident**

Les premiers siècles du christianisme : passage d'un mouvement sectaire à une religion d'État

C'est au 2^e siècle que les premières communautés chrétiennes¹⁶⁰ se développent dans l'empire romain. A ses débuts, ce mouvement religieux est considéré comme une secte. Les apôtres Pierre et Paul sont à l'origine du christianisme à Rome. D'après la tradition, ils seraient morts

¹⁶⁰ *Le christianisme à Rome*, en ligne : <http://www.cndp.fr/archive-musagora/religion/religionfr/christ.htm> (consulté le 13 juillet 2017).

entre 64 et 67 lors des premières persécutions contre les adeptes du Christ, sous le règne de Néron.

Au 4^e siècle, la liberté religieuse s'installe progressivement avec Constantin 1^{er}, celui-ci en 324, réunit sous sa seule autorité les empires romains d'Orient et d'Occident. L'empereur décide de s'installer en Orient et fonde la nouvelle capitale appelée Constantinople à partir de la ville de Byzance¹⁶¹. Constantin se convertit au christianisme et reçoit le baptême en fin de vie. Quelques décennies plus tard, en 380, l'empereur Théodose promulgue l'édit de Thessalonique qui fait du christianisme la religion d'état¹⁶².

La réplique religieuse de cette reconnaissance du christianisme comme religion d'état se reflète dans l'architecture de la basilique romaine Sainte-Marie-Majeure :

« La basilique chrétienne garde donc le plan des basiliques romaines [...]. Les allées aboutissent à des absides semi-circulaires. L'allée centrale est rattachée architecturalement à l'ensemble par une haute arcade : *l'arcus maior* que l'on appellera arc triomphal au Moyen Âge. Autrement dit : la basilique chrétienne a les allures de réception impériale. Génie de l'art, puisqu'il s'agit en fait d'une réception au degré le plus noble¹⁶³ ».

Cette basilique offre la première image de Marie, la *Theotokos*. Ce bâtiment fut construit juste après le concile d'Ephèse qui désigne Marie comme Mère de Dieu. Si l'on observe l'arc triomphal de cette basilique qui est aussi appelé l'arc d'Ephèse¹⁶⁴, on constate, dans le registre supérieur, une Annonciation très originale (annexe 2, figure 34) où Marie est vêtue très richement, avec des habits et des ornements comparables aux impératrices byzantines.

À la basilique Saint-Vital à Ravenne (6^e siècle), on reconnaît l'opulence de la cour byzantine en observant la mosaïque de l'impératrice Théodora (annexe 2, figure 35), épouse de Justinien. Théodora est entourée de prélats et de dames de cour. Elle porte une longue tunique de couleur pourpre foncée et un diadème impérial. De longs pendentifs formés de perles précieuses sont accrochés à sa coiffe. Son vêtement est décoré de diamants, bordé d'étoffes dorées. Elle tient dans ses mains un vase d'or, sans doute un récipient contenant des offrandes. Les mosaïques de l'empereur Justinien et de Théodora illustrent le mémorial de la scène de dédicace de cette basilique¹⁶⁵.

Observons de plus près la scène de l'Annonciation de Sainte-Marie-Majeure : quatre anges, tels des gardes du corps, entourent Marie assise sur un trône. L'archange Gabriel se positionne au dessus de la scène comme « une *Nikè*, au dessus des scènes de bataille sur les arcs de triomphe. [...] Ce motif, issu de l'iconographie impériale signe la royauté de Marie et augure celle de son Fils¹⁶⁶ ». Le costume de la Vierge reçoit une valeur symbolique, il représente le faste de la cour byzantine. Les détails du vêtement nous l'indiquent clairement : le collier de pierres précieuses, la tunique rehaussée de perles fines, la dalmatique serrée à la taille par une ceinture parée de riches diamants, fait de Marie une princesse de haute lignée¹⁶⁷.

¹⁶¹ Jean COMBY, *Pour lire l'histoire de l'Église*, 2 t., Paris, Cerf, 1984, t. 1, p. 74.

¹⁶² J. COMBY, *Pour lire l'histoire de l'Église*, t. 1, p. 79.

¹⁶³ Chantal LEROY, *Théologie de l'art. Marie dans l'art*, Université catholique de Lyon, Faculté de théologie, cours en ligne, 2011, notes de cours.

¹⁶⁴ C. LEROY, *Théologie de l'art. Marie dans l'art*, notes de cours.

¹⁶⁵ *Mosaïques de L'Église Saint-Vital de Ravenne*, dans *Revue Archéologique*, 7 (1850), Presses Universitaires de France, p.352, URL: <http://www.jstor.org/stable/41745936>.

¹⁶⁶ C. LEROY, *Théologie de l'art. Marie dans l'art*, notes de cours.

¹⁶⁷ C. LEROY, *Théologie de l'art. Marie dans l'art*, notes de cours.

Cette somptueuse image de Marie contraste fort avec le récit évangélique de l'Annonciation (Lc 1,26-38) qui se termine par la réponse de la modeste jeune fille de Nazareth à l'envoyé de Dieu : « Je suis la servante du Seigneur ; qu'il m'advienne selon ta parole ». **Comment Marie passe-t-elle du statut d'humble servante au rang de reine ?**

Marie n'est-elle pas l'excellente disciple de son Fils, le serviteur des serviteurs, qu'elle va suivre fidèlement jusqu'au bout de son chemin sur terre en participant à l'ultime souffrance de la croix ? C'est peut-être pour cette raison que le peuple des chrétiens, très tôt, l'a choisie comme reine car il a fait l'expérience de sa sollicitude pour les plus faibles, les plus démunis, les agonisants qu'elle a servis sans réserve. « Mais que celui qui est plus le grand entre vous soit votre serviteur » (Mt 23,11). On touche au grand mystère de la kénose ; l'infiniment petit, l'infiniment fragile, l'infiniment humble se conjugue à l'infiniment grand, l'infiniment glorieux, l'infiniment haut qui se fait tout petit et s'incarne en Marie pour épouser notre condition humaine.

Une autre réponse à cette question est évidemment d'ordre politique étant donné que le christianisme est devenu une religion d'État. Si l'on revient à l'analyse de l'*arcus maior* de la basilique Sainte-Marie-Majeure, on peut faire un parallèle avec la base de l'obélisque de Théodose I^{er} et la colonne d'Arcadius dont il ne reste plus aujourd'hui qu'un dessin du 16^e siècle¹⁶⁸. « Le registre le plus élevé était occupé par les signes abstraits du pouvoir suprême (de l'empereur romain) : couronne tenue par les Victoires, et Putti qui tiennent des torches¹⁶⁹... ». Il y a une analogie avec l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure. Le registre supérieur (annexe 2, figure 36) reprend la symbolique de Victoire : on peut observer la Croix décorée d'une couronne déposée sur un trône impérial. La croix représente le Christ entouré des apôtres Pierre et Paul ainsi que des quatre Vivants. Les commanditaires de cette œuvre considèrent Jésus comme le souverain divin de l'empire qui est devenu chrétien et Marie, sa mère, participe à sa souveraineté en étant reconnue comme la *Theotokos*.

Rappelons cependant que par rapport au pouvoir politique, Jésus a été bien clair de son vivant ; vu ses charismes, les foules ont voulu le faire roi des juifs, mais il a résisté catégoriquement. Il a répondu : « Mon royaume n'est pas de ce monde » (Jn 18,36). Était-il conscient des dangers qu'encourt l'alliance du pouvoir religieux avec le pouvoir temporel ?

L'époque moderne

Arrêtons-nous maintenant à l'époque moderne et penchons-nous sur une réflexion du jésuite italien Giovanni Botero. Il est devenu un grand diplomate des cours européennes au 16-17^{ème} siècle et il a beaucoup écrit sur la façon de gouverner les peuples dans son traité *De la raison d'État*. Dans cet écrit, il nous montre un mécanisme fort en vigueur à l'époque qui fait de Dieu un souverain omnipotent devant être impérativement obéi :

« Le Prince donc se doit humilier, de tout son cœur, devant la Majesté divine et reconnaître d'elle le Royaume et l'obéissance de ses sujets ; et plus il est élevé par-dessus les autres, plus il se doit rabaisser devant Dieu ; et n'entreprendre aucune chose qu'il ne soit assuré être conforme à la loi de Dieu¹⁷⁰. »

¹⁶⁸ C. LEROY, *Théologie de l'art. Marie dans l'art*, notes de cours.

¹⁶⁹ C. LEROY, *Théologie de l'art. Marie dans l'art*, notes de cours.

¹⁷⁰ Giovanni BOTERO, *De la raison d'État (1589-1598)*, (Bibliothèque de Philosophie, 66), Paris, Gallimard, 2014, traduit de l'italien par P. Benedittini et R. Descendre, p. 304. Voici le texte original en italien : « Deve dunque il Principe, di tutto cuore, humiliarsi innanzi la Divina Maestà, e da lei riconoscere il Regno, e l'obediencia de' popoli ; e quanto egli è collocato

À cette époque, les chrétiens se devaient impérativement d'obéir à Dieu et d'obéir au roi. Cela représentait parfois un véritable dilemme, car la politique des rois ne coïncidait pas toujours à la doctrine chrétienne. Giovanni Botero émet la pensée suivante reformulée brièvement : pour qu'un royaume reste stable, il faut que les sujets soient obéissants, la religion chrétienne peut soutenir cette visée, car elle soumet non seulement les mains des sujets, mais leurs âmes¹⁷¹.

Cette façon d'utiliser la religion catholique à des fins politiques sera nécessairement très critiquée à l'époque contemporaine par beaucoup de penseurs et de théologiens. Jacques Leclercq¹⁷², John Courtney Murray et bien d'autres, revendiquent une séparation entre l'Église et l'État. Toutefois, ils invitent les catholiques à s'engager dans la société et aussi dans la politique en étant inspiré par leur religion qu'ils transposeront dans l'action. Tout ce mouvement de pensées va fortement influencer les Pères du Concile Vatican II¹⁷³.

• Le lien entre religion et État en Chine

En Occident, on assiste bien à une séparation entre l'Église et l'État, mais le cas de la Chine est différent. En Chine, la royauté était intrinsèquement liée à la religion. Une comparaison a été établie par Hans Kung dans son livre *Christianisme et religion chinoise*. Voici un passage qui résume bien sa pensée :

« Qu'il suffise, par exemple, de comparer la fonction de la royauté : ni l'empereur chinois, le "Fils du Ciel", ni le roi d'Israël, appelé parfois "Fils de Dieu", ne sont de nature divine. Cependant, dès la Chine ancienne, royauté et sacerdoce se confondent ; le roi fait en même temps office de grand prêtre, de grand devin et de grand chaman : son pouvoir englobe tout. Il n'y a donc pas de séparation entre État et "Église". Et quand, dans l'Europe du 13^e siècle, l'empereur et le pape se disputent encore le pouvoir, l'absolutisation du pouvoir impérial est pratiquement chose faite en Chine¹⁷⁴. »

Même pendant la période communiste, le président Mao n'a-t-il pas reçu une vénération quasi cultuelle¹⁷⁵ ? Toutefois, il faut nuancer ces affirmations : tout d'abord, il n'y a pas qu'en Chine que des chefs d'État ont été voués au culte de la personnalité. Mussolini et Hitler sont des exemples évidents de cette déviation en Occident. Soulignons aussi que dans la pensée chinoise, déjà dès l'antiquité, l'esprit égalitaire et démocratique était bien présent avec des penseurs comme Mencius (380-289 av. J.-C.), adepte du confucianisme. Voici comment Mencius envisage le pouvoir :

« Le peuple est le plus important ; ensuite viennent les génies du sol et des céréales ; le souverain vient en dernier.
Si le souverain considère les ministres comme de la poussière et de l'herbe, les ministres regarderont le souverain comme un brigand et un ennemi.

in più sublime grado sopra gli altri, tanto deve abbassarsi maggiormente nel cospetto di Dio : non metter mano à negotio, non tentar impresa, non cosa nissuna, ch'egli non sia sicuro esser conforme alla legge di Dio » (cf. G. BOTTERO, *Della ragione di Stato*, livre II, chap. 15, p. 103-104).

¹⁷¹ Silvia MOSTACCIO, *Questions d'histoire du christianisme. Époque moderne. L'obéissance dans l'espace européen à la première modernité, chapitre 2, les nouveaux ordres religieux au 16^{ème} siècle : les jésuites*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2016, notes de cours.

¹⁷² Jacques LECLERCQ, *État chrétien et liberté de l'Église*, dans *La Vie Intellectuelle*, 17, (1949), Paris, Cerf, p. 99-111.

¹⁷³ Silvia SCATENA, *Questions d'histoire du christianisme : histoire contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2015, notes de cours.

¹⁷⁴ J. CHING et H. KÜNG, *Christianisme et religion chinoise*, p. 52-53.

¹⁷⁵ J. CHING et H. KÜNG, *Christianisme et religion chinoise*, p. 53.

J'ai entendu parler de l'exécution d'un certain Zhou, je n'ai pas entendu parler d'un régicide¹⁷⁶. »

Huang Zongxi, écrivain et penseur de l'époque moderne dans son livre *Plan pour le prince*, va encore plus loin dans cette démarche pour une politique égalitaire. Cet ouvrage deviendra le ferment idéologique de la révolution. Cependant, Mencius et Huang Zongxi affirment déjà que :

« Le pouvoir a sa source dans le peuple et doit s'exercer au profit du peuple : personne n'a jamais suggéré un système politique où ce serait le peuple lui-même qui exercerait le pouvoir. [...] Il n'a jamais été envisagé que des élections et un régime représentatif permettent au peuple de régler lui-même l'exercice de ce pouvoir¹⁷⁷. »

Il y a une dizaine d'années, Lin Liru disait à Liang Shuming :

« La société chinoise ou la politique chinoise n'ont jamais été antidémocratique ou non démocratique : il s'agit en fait d'une autre forme de démocratie. Il y a une démocratie occidentale et une démocratie orientale¹⁷⁸. »

Henri Wallace, le vice-président des États Unis, lors de son voyage en Chine en 1944, met en relief le rôle de la Chine dans la politique de l'Amérique et affirme qu'elle a beaucoup inspiré la démocratie en Occident :

« Les dirigeants de la révolution américaine et les auteurs de la Constitution en 1776 étaient les héritiers de la pensée politique occidentale, elle-même fortement stimulée par la Chine. Malheureusement, ce chapitre de l'histoire est généralement ignoré, et Wallace ne fut pas compris¹⁷⁹. »

Il est bien connu qu'aux 17^e et 18^e siècles, l'Europe éprouva un vif intérêt pour la culture chinoise. L'auteur Zhu Qianzhi (1899-1972), déjà cité, rédigea un ouvrage qui décrit bien ce phénomène. Ce livre s'intitule *Influence de la pensée chinoise sur la culture européenne*¹⁸⁰.

Qu'est-ce qui fascinait l'Europe dans la culture chinoise ? L'engouement de l'Europe pour la Chine fut très diversifié, mais c'est le domaine sociopolitique qui retenait surtout l'attention des Occidentaux :

« L'unité indissociable des normes fondamentales du politique avec l'éthique et la morale : le savoir éthique et le savoir politique constituent ensemble un seul et même savoir¹⁸¹ (trait qu'on ne trouve pas ailleurs qu'en Chine). Cette fondation commune du politique et de l'éthique est exprimée dans la formule : "la nature morale en l'homme et le rythme constant des choses", dont furent déduits des résultats inconcevables concernant l'autorité du souverain. Aux yeux

¹⁷⁶ Ces trois citations se trouvent dans Mencius : 7B,14 ; 4B,3 ; 1B,8. Elles sont reprises dans le livre de L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p.47.

¹⁷⁷ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 47-48.

¹⁷⁸ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 48.

¹⁷⁹ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 48.

¹⁸⁰ Qianzhe ZHU, *Les influences de la pensée chinoise sur la culture européenne*, Shanghai, Presses commerciales, 1940. Trois des chapitres de cet ouvrage sont particulièrement recommandés par Liang Shuming pour comprendre les interactions entre la Chine et l'Occident sur le plan culturel et politique : *Le siècle des Lumières et la culture chinoise*, *La philosophie chinoise et la Révolution française*, *La philosophie chinoise et la Révolution allemande*. L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 48-49.

¹⁸¹ Cette conception de l'éthique liée à la politique prend sa source dans le confucianisme.

de l'Europe, "la nature morale en l'homme et le rythme constant des choses" de la Chine étaient précisément la "loi universelle" de la philosophie occidentale¹⁸². »

En Chine, l'État est intrinsèquement lié à la société qui est elle-même régie par la morale. On retrouve l'aspect politique à travers les rites et les coutumes, le tout formant la matrice de cette civilisation.

3.3.5. *Vierge à l'Enfant invoquée pour la protection des marins* de Monica LIU, vers 1960

- Analyse de l'œuvre (annexe 2, figure 26) en fonction du **concept de « Nouvelle Synthèse » du pape François, créant un espace tiers**

Comme signalé dans le chapitre I, Meiling Peng et son mari Jean Chou, lors de l'entretien de janvier 2015¹⁸³, ont directement exprimé le lien entre la Madone peinte par M. Liu et la déesse Mazu protectrice des marins. Voici quelques renseignements de Meiling, tirés de l'entretien du 22 novembre 2015 à propos des visages peints par Monica :

« Monica Liu a obtenu une licence canonique en science des religions. Elle a beaucoup comparé les visages de Bouddha avec des sculptures occidentales. Elle a aussi étudié l'évolution de la manière de peindre les Bouddhas. Pour les visages de la Vierge Marie, Monica se laisse largement inspirer de la Bodhisattva féminine, déesse de la compassion (appelée *Guanyin* par les Chinois). Monica a consacré toute sa vie à chercher des représentations de Marie à travers la peinture chinoise classique. »

Comme déjà signalé, Monseigneur Costantini, très favorable à l'inculturation, a encouragé Monica Liu à peindre des scènes d'Évangile à la chinoise. Mais Monica ira plus loin dans la conception de l'inculturation et créera une œuvre novatrice qui fait la synthèse des deux cultures orientale et occidentale. Les jésuites de Taipei auront une influence déterminante sur son travail d'artiste.

À Taipei, ville du nord de Taïwan, Monica rencontre les pères jésuites du centre Aurore qui s'intéressent à la culture chinoise. Les jésuites sont présents sur l'île de 1951 à 1975. Remettons-nous dans le contexte de l'époque¹⁸⁴. Après la 2^e guerre mondiale, la scène internationale se divise en deux blocs. Les États-Unis d'Amérique s'opposent à l'URSS de par leurs idéologies différentes. La Chine vient d'être libérée de l'emprise japonaise en sortant d'une guerre qui a duré huit ans (1937-1945). Le Kuomintang, de tendance libérale, qui se traduit littéralement par le *Parti national chinois*, est au pouvoir depuis 1928. Mais il entre en opposition avec le parti communiste de Mao Tse Tung. En 1949, le Kuomintang se replie sur l'île de Taïwan, face à la Chine et met en place la loi martiale pour diriger l'île. Chiang Kai Chek qui est à la tête du gouvernement nationaliste suit une politique favorable au christianisme. La quatrième épouse de Chiang est protestante et le président recevra le baptême chrétien. Chiang met en place la politique du Triple Démisme¹⁸⁵ : démocratie libérale, nationalisme et justice sociale. Mais il insiste sur le fait que cette doctrine doit être associée à une pratique sincère de la religion. Pour lui, la religion chrétienne est une force

¹⁸² L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 49.

¹⁸³ Interview de M. PENG et J. CHOU réalisé en janvier 2015, voir annexe 4, p. 1-2.

¹⁸⁴ TSUNG-MING CHEN, *Les Jésuites à Taïwan de 1951 à 1975*, dans SCHEUER Jacques et SERVAIS Paul (éd.), *Passeurs de religions, entre Orient et Occident*, p. 373 à 401.

¹⁸⁵ T.-M. CHEN, *Les Jésuites à Taïwan de 1951 à 1975*, p. 374.

révolutionnaire positive¹⁸⁶. Le président Chiang va se servir des missionnaires étrangers pour réaliser les objectifs de sa politique :

« Quoiqu'il en soit à l'intérieur de l'île ou sur la scène internationale, plus le gouvernement nationaliste gagne un appui éventuel, plus sa position nationale et internationale sera reconnue. L'Église catholique est réputée pour son image de justice et le gouvernement Chiang veut en profiter pour attaquer le communisme¹⁸⁷. »

C'est dans ce contexte politique et social que Monica rencontre la mission jésuite qui peut déployer ses activités, notamment dans le domaine de l'enseignement et de la culture (les médias). Monica rencontrera des pères jésuites comme Claude Larre et Yves Raguin qui se sont spécialisés dans l'étude de la sinologie. Monica sera très encouragée par ces missionnaires et invitée à mettre en pratique dans sa peinture leur conception de l'annonce de l'Évangile en terre chinoise :

« Ils (les jésuites) essaient de développer une théologie chinoise, qui se confond avec la pensée traditionnelle chinoise, culturellement riche. Cette nouvelle permettra aux croyants d'approfondir leur foi et en même temps, enrichira le contenu de la Bonne Nouvelle, qui ne distingue ni race ni culture. Les jésuites à Taïwan s'acheminent dans la voie traditionnelle (ils étudient le bouddhisme, le taoïsme, le confucianisme et s'intéressent à toutes les philosophies asiatiques) selon l'esprit missionnaire de la mission de la Compagnie de Jésus : pont culturel entre l'Orient et l'Occident¹⁸⁸. »

Cette façon de voir les choses correspond bien au processus de *nouvelle synthèse* ; ce processus crée un *espace tiers*, un espace créatif accueillant la nouveauté, tant sur le plan théologique et littéraire, mais aussi sur le plan artistique comme l'illustre bien cette Vierge à l'Enfant de Monica Liu. En effet, Monica puise dans les archétypes de la culture chinoise (déesse *Mazu*) pour représenter cette image mariale. Le visage de la Vierge reprend les traits du bodhisattva *Guanyin*. Elle n'hésite pas à intégrer un paysage typiquement chinois et la technique utilisée appartient à la tradition picturale de son pays. D'autre part, la représentation de Marie vêtue de blanc avec une ceinture bleue fait référence à des images mariales occidentales bien connues (Notre-Dame de Banneux, Lourdes,...). Ce tableau a beaucoup d'intérêt, car il fait entrer la culture chinoise et la culture occidentale en dialogue en créant une image de Marie tout à fait nouvelle et originale. L'attitude de Monica Liu correspond bien à la recommandation du pape François ; dans sa lettre d'exhortation apostolique, il demande que la prédication de l'Évangile s'adapte « aux catégories propres à la culture où il est annoncé, provoque une nouvelle synthèse avec cette culture¹⁸⁹. » Il nous invite, en tant que chrétiens, à être créatifs, sinon « nous serons simplement spectateurs d'une stagnation stérile de l'Église¹⁹⁰. »

Monica, dans son article intitulé *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, tiré du livre *Passeurs de religions, entre Orient et Occident*¹⁹¹, étaye une réflexion intéressante sur le phénomène

¹⁸⁶ « Ce qui se croit sera sûrement réalisé, c'est une foi. Tout commence par une persévérance inébranlable et une foi constante, et devient par la suite sa force. Quelle que soit une doctrine, elle se forge à partir de cette force produite par la foi ». CHIANG Kai Chek, *Stigmatiser l'extravagance du communisme du point de vue de la foi religieuse*, Academia Historica à Taïwan (AHT), Archives spéciales du président Chiang Kai Chek, Fiche spéciale, Vol. 16, Religion, 51694, Années 1940-1945, p.1. Cette référence est citée dans l'article de T.-M. CHEN, *Les Jésuites à Taïwan de 1951 à 1975*, p.375.

¹⁸⁷ T.-M. CHEN, *Les Jésuites à Taïwan de 1951 à 1975*, p. 378.

¹⁸⁸ T.-M. CHEN, *Les Jésuites à Taïwan de 1951 à 1975*, p. 401.

¹⁸⁹ Pape François, *Evangelii Gaudium*, § 129.

¹⁹⁰ Pape François, *Evangelii Gaudium*, § 129.

¹⁹¹ M. LIU, *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, p. 415-418.

d'inculturation. Elle explique que ce mouvement est promu essentiellement par les missionnaires chrétiens. Ceux-ci ont une vue nouvelle sur la culture chinoise : « Ils (les missionnaires) sont eux-mêmes émus par l'étincelle esthétique allumée par leur rencontre avec l'Est¹⁹². »

Elle poursuit sa réflexion en citant l'exemple des images au style saint sulpicien qui circulent dans l'Église chrétienne de Chine et qui sont accueillies par les fidèles sans jugement négatif. Mais elle critique vigoureusement l'art religieux soi-disant inculturé qui se limite à copier telle quelle une image de *Guanyin* pour en faire une Vierge Marie. Les chrétiens chinois n'apprécient pas du tout cette démarche. L'inculturation, selon Monica Liu, est une œuvre qui exige l'approfondissement :

« Quant à l'art, le travail des artistes médiocres ne peut pas parler éloquemment aux chinois. Nous avons besoin de maîtres. Malheureusement, les maîtres ont accès aux grands profits. Ils n'ont plus le sens du don gratuit. En outre, le clergé chinois n'a pas de formation artistique. L'histoire de l'art n'est jamais enseignée dans nos séminaires. Pourtant, tout le monde reconnaît l'urgence de l'évangélisation à travers la culture¹⁹³. »

Monica Liu fait remarquer que les temps que nous vivons sont marqués par la globalisation ; le monde des affaires comme l'Église sont influencés par ce mouvement. Il y a donc une possibilité d'ouverture pour une acceptation et une compréhension profonde entre Orient et Occident. Les Chinois acquièrent toujours une meilleure connaissance de leur identité et, en parallèle, ils reçoivent la disposition de mieux apprécier la culture occidentale. Le dialogue entre les deux cultures peut trouver un enrichissement, notamment par le biais des œuvres d'art religieux :

« Aujourd'hui, il y a un terrain fécond de dialogue. C'est la prière et l'art contemplatif. Déjà au 11^e siècle en Chine et au 17^e siècle en Flandre, le bouddhisme Zen et Rembrandt ont découvert la même voie vers Dieu. C'est une attitude d'adoration silencieuse, comme ce que saint Ignace appelait "vaquer dans les choses de Dieu". Le silence des pensées et des idées crée un espace immense d'où la première lueur de vie apparaît. Cet espace est représenté en Chine par le vide du papier blanc et chez Rembrandt par l'ombre noire. La vie qui apparaît est représentée par une toute petite fleur chez nous et par le visage phosphorescent du Christ chez Rembrandt. L'espace, nous l'appelons 'rien', le commencement de vie, nous l'appelons 'avoir', comme ce que les chrétiens occidentaux appellent la 'nuit' et 'l'illumination', 'l'instant ou l'avoir' sort du 'rien', c'est l'épiphanie¹⁹⁴. »

3.3.6. *Vierge à l'Enfant* de LU Hong Nian, vers 1940

3.3.6.1. Le thème de la maternité en Chine liée à l'importance de la cellule familiale

L'aspect anthropologique de la maternité de Marie se retrouve assurément dans le tableau de la Vierge à l'Enfant (annexe 2, figure 28) de Lu Hong Nian ; une impression de douceur et de quiétude se dégage de cette image. Le thème de la maternité humaine est très bien représenté. Marie a la tête inclinée vers son enfant qu'elle protège par son étreinte. En observant les mains de l'Enfant Jésus et de Marie qui se rencontrent, on pressent une belle complicité entre elle et son Fils.

¹⁹² M. LIU, *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, p. 417.

¹⁹³ M. LIU, *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, p. 417.

¹⁹⁴ M. LIU, *L'art chrétien de l'Est et de l'Ouest*, p. 417-418.

Une des caractéristiques de la culture chinoise depuis des millénaires est justement l'importance de la piété filiale, de la vie familiale. Les relations de voisinage ou les liens amicaux représentent un élément secondaire dans la société chinoise. La famille et l'organisation clanique sont deux structures qui déterminent l'activité des personnes, qui fondent les impératifs moraux de la société et qui définissent la politique de ce vaste pays.

« La famille vous fournissait tout ce dont vous aviez besoin pour vivre. [...] Il n'y avait qu'elle pour vous soigner, pour vous élever, prendre soin de vos vieux jours et, finalement vous enterrer. [...] Tous vos efforts étaient requis pour la cohésion et la prospérité familiale ; c'est à sa fortune, à son prestige, que vous deviez travailler. Telle était l'emprise familiale, il n'y avait pas moyen de s'y soustraire. [...] Cette dépendance mutuelle était si puissante qu'il lui arrivait souvent d'étouffer les autres relations sociales ou, du moins, d'y faire obstacle¹⁹⁵. »

L'idéal de la famille chinoise a été édicté par Confucius qui recommande aux parents d'avoir cinq garçons, riches, vigoureux, lettrés et mandarins. Le modèle de la famille chinoise est patriarcal. C'est le fils qui garantit la continuité de la lignée familiale, c'est encore lui qui assure la transmission des biens matériels et la continuité du culte des ancêtres. Élever un fils en Chine a aussi l'avantage d'assurer ses vieux jours car c'est lui qui pourvoira aux besoins de ses vieux parents. Il n'y a donc aucun intérêt à élever une fille car, après son mariage, celle-ci a pour devoir de servir sa belle-famille¹⁹⁶.

Le philosophe chinois Feng Youlan (1895-1990) insiste sur le fait qu'en Chine, la méthode de production s'appuie sur la cellule familiale et l'organisation sociale se structure autour de la famille. Il fait aussi remarquer que l'on peut établir un parallèle entre les relations sociales et les relations familiales :

« Des cinq relations d'autrefois (prince-sujet, père-fils, mari-femme, aîné-cadet, amis), trois sont des relations familiales ; quant aux deux autres, elles étaient conçues sur le modèle des relations familiales : le souverain était un père, et les amis, des "frères"¹⁹⁷. »

Malgré que le système soit patriarcal, le thème anthropologique de la maternité de Marie a été très bien accueilli en Chine, la mère étant avec le père l'origine et le pilier de la famille. Comme dans nos pays, il y a beaucoup plus de représentations de la Vierge Marie avec son Fils que d'images représentant Joseph avec l'Enfant Jésus.

3.3.6.2. Marie Mère et Marie Reine, deux thèmes qui s'entrecroisent en christianisme, mais aussi dans la culture chinoise

Les thèmes de Marie Reine et de Marie mère ont aussi bénéficié d'une réception favorable car ils reprennent des schèmes culturels chinois très anciens. Laissons-nous inspirer par cette conception chinoise du souverain de qui l'on attendait qu'il soit un père pour la nation et établissons le parallèle avec Marie. Comme nous l'avons vu dans le chapitre II, Marie est considérée comme Mère de tous les hommes ; elle est aussi souveraine dans le sens chrétien du terme. Comme le Fils de Dieu, elle a vécu en son cœur et en sa chair de Mère du Christ la kénose, particulièrement lors de la passion de son Fils. Mais la mort n'a pas le dernier mot et

¹⁹⁵ Zuofu LU, *Le problème de la construction de la Chine et la formation humaine*, Ed. Shenghuo, cité par L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p.43.

¹⁹⁶ Annie SAN, *Rites et cultures des femmes d'origine chinoise en périnatalité. Les difficultés rencontrées. Gynécologie et obstétrique*, 2013, <dumas-00921592>, p.6-7, en ligne, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00921592/document> (consulté le 15 janvier 2017).

¹⁹⁷ Youlan FENG, *Nouvel essai sur la culture*, Kunming, 1940. Cité par L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p.60.

lors de la résurrection de Jésus, Marie entre dans la gloire du Seigneur et, aussitôt après son Assomption, la tradition nous dit qu'elle sera couronnée Reine, comme nous l'avons mis en évidence au chapitre II. Ce concept de partage des souffrances avec le Christ et de glorification se retrouve aussi dans la deuxième lettre de Paul à Timothée et s'étend à tous les disciples de Jésus (2 Tim 2, v. 8, 11 et 12).

En christianisme, comme dans la culture chinoise, il y a un lien à établir entre la souveraineté bien assumée et la paternité ou la maternité. Royauté et parenté, si elles veulent porter de bons fruits, passent par des épreuves, des souffrances et des tribulations pour assurer une belle croissance, la prospérité et la concorde pour le peuple, la famille ; le passage des épreuves à la gloire est illustré dans toutes les cultures, dans les micro-organisations comme la famille et dans les macro-organisations comme les pays. À l'échelle individuelle, on peut observer que les pires échecs ont un pouvoir extraordinaire de transformation et de croissance chez l'être humain s'il ne tombe pas dans le piège de la désespérance.

Cependant, les souverains ou les chefs d'État, tout comme le père et la mère, doivent rester vigilants et ne pas tomber dans l'ornière du paternalisme, car le but de toute action civilisatrice et éducative, que ce soit au niveau de la nation ou au niveau de l'individu, doit être de rendre la personne libre, autonome et responsable.

Soulignons le lien entre la maternité de Marie et sa royauté à travers l'œuvre de Lu Hong Nian. Dans ce tableau, le côté maternel a été très bien rendu par l'artiste comme souligné précédemment. Dans l'analyse de cette œuvre au chapitre II, nous avons observé que la jupe de Marie était ornée d'un pendentif aux motifs décoratifs composé entre autres de pierres de jade. Nous savons aussi qu'en Chine et dans toute l'Asie, une symbolique très riche est attachée à cette pierre. Dans l'antiquité, on pensait que les pierres précieuses, les gemmes étaient des parcelles divines. Dans la Chine très ancienne, « le jade était vu comme l'intégration des essences vivantes du Ciel et de la Terre ; il était donc sacré¹⁹⁸. » L'empereur de Chine qui est considéré comme le fils du ciel utilisait la pierre de jade pour intercéder auprès de la cour céleste afin d'obtenir des bénédictions en faveur de tout son peuple. Depuis des milliers d'années, le jade symbolise les dynasties impériales chinoises et un rituel particulier intégrant la pierre de jade est attaché à l'intronisation de l'empereur¹⁹⁹. Le choix d'utiliser la pierre de jade dans la décoration du vêtement de Marie n'est donc pas innocent quand il s'agit d'un peintre chinois. Lu Hong Nian qui s'est converti au christianisme, montre bien à travers sa peinture que Marie Mère est aussi Marie Reine. Une autre interprétation symbolique de la pierre de jade est tirée du *Tao Te King*, le livre de *la Voie et de sa Vertu* où l'on trouve la phrase « Les Saints vêtus de grosse toile cachaient en eux un jade²⁰⁰. » D'après les investigations du Père jésuite Benoît Vermander qui séjourne depuis de longues années en Chine, « le jade, pour la pensée chinoise, c'est le symbole de ce qui est inaltéré, parfait, configuré à l'origine²⁰¹. » L'artiste Lu Hong Nian dédie cette pierre à Marie qui est bien, dès son origine l'Immaculée, inaltérée par le mal. Pour tous les chrétiens, elle représente un beau modèle de perfection, de réalisation humaine.

¹⁹⁸ *La pierre de jade*, en ligne : <http://www.gemmerles.com/jade> (consulté le 16 janvier 2017).

¹⁹⁹ *La pierre de jade*.

²⁰⁰ LAO TSEU, *Tao Te King. Les carnets*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994, traduit du chinois en français par C. Larre. Cette phrase est citée par Benoît VERMANDER (S.J.), *Sagesse chinoise et méditation chrétienne*, (Intériorité), Lyon, Ars, p.26.

²⁰¹ B. VERMANDER (S.J.), *Sagesse chinoise et méditation chrétienne*, p.26.

3.3.6.3. La réception favorable de la royauté et de la maternité de Marie expliquée par des éléments tirés de la sociologie

Dans *Projet pour une science de la culture [Culturalogy]*, HUANG Wenshan cite trois phrases de WU Jingchao dont nous retiendrons la dernière : « Des modes de pensée et des institutions identiques se trouvent dans des sociétés qui ont des modes de production différents²⁰². » Cette phrase se vérifie bien dans le cas de notre étude : le thème de Marie Reine et Marie Mère passe aisément les frontières de la Chine. Royauté et maternité se retrouvent en Occident comme en Orient malgré des systèmes différents tels le capitalisme ou le communisme en notant que « le mode de production asiatique correspond à de grands investissements et à la subordination à l'État », selon la conception idéologique établie par Karl Marx²⁰³.

Au niveau de la maternité, le passage de la Chine traditionnelle où la famille a une importance capitale, à la Chine communiste avec son système de collectivisation, a posé problème pour beaucoup de mères chinoises. Ce malaise se faisait aussi ressentir chez les femmes en Union soviétique. Voici un commentaire significatif de madame Wang Shiyin, rédigé après l'interview d'Olga Misikowa, membre du Comité central de son pays. Ce commentaire est tiré d'un journal de New York, *le Vanguard Tribune*, daté du 5 mars 1944 :

« En 1932, je rentrais d'Allemagne avec les sentiments d'une mère de famille désireuse de retrouver les siens, et voilà qu'à Moscou, je découvrais la nouvelle femme russe et tous les services sociaux qui remplacent la famille (crèche, cantine, etc.). Ce fut vraiment un choc : je me sentais vaguement déprimée. Si l'humain hésite entre les excès du socialisme et ceux de l'individualisme, le système soviétique incarne à l'excès la collectivisation et la mécanisation de la vie humaine. Éliminer l'institution familiale, c'est tuer l'affection inscrite dans la nature humaine, ainsi que l'amour conjugal ou parental. La froideur de cette existence grégaire est difficilement imaginable²⁰⁴ [...]. »

Sous Deng Xiao Ping, en 1979, à cause de la surpopulation en Chine, la politique de l'enfant unique est imposée aux familles. Elle représente une mesure très sévère pour les couples. Ceux-ci espèrent avoir un garçon pour la prise en charge de leurs vieux jours. Cette décision gouvernementale entraîne des infanticides de filles²⁰⁵. Beaucoup de femmes sont en souffrances par rapport à leur maternité qui se limite à un seul enfant. Depuis deux ans, les mesures s'assouplissent et chaque famille peut accueillir deux enfants au lieu d'un.

En interrogeant des jeunes femmes chinoises au sujet de la politique de l'enfant unique, celles-ci, dans la plupart des cas, se plaignaient de cette situation. L'image remplie de compassions de Marie Mère les interpelle et les rejoint dans leur maternité blessée, mutilée.

²⁰² Cité par L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p.66.

²⁰³ *Mode de production*, en ligne : http://www.toupie.org/Dictionnaire/Mode_production.htm, (consulté le 13 janvier 2017).

²⁰⁴ Cette interview fut traduite en chinois par madame Wang Shiyin, l'épouse de Zhang Junmai, dans le périodique *La Constitution du peuple*, un bimensuel publié entre mai 1944 et août 1945 à Chongqing (volume I, n°2) avec le commentaire ci-dessus. Zhang Zhunmai est un intellectuel proche de Liang Shuming par ses vues philosophiques et politiques, dirigeant du Parti national socialiste. Cité dans le livre de L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p.64.

²⁰⁵ A. SAN, *Rites et cultures des femmes d'origine chinoise en périnatalité. Les difficultés rencontrées. Gynécologie et obstétrique*, 2013, <dumas-00921592>, voir site <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00921592/document>, (consulté le 15 janvier 2017).

3.3.6.4. Analyse de l'œuvre en fonction du **concept d'inculturation**

Cette œuvre a été complètement sinisée par Lu Hong Nian. Elle a perdu toute trace des modèles occidentaux. Elle reprend l'**archétype** de la légende de Chang'e selon les différentes définitions du terme :

1. « Modèle original ou idéal sur lequel est fait un ouvrage, une œuvre.
2. Chez C. G. Jung, structure universelle issue de l'inconscient collectif qui apparaît dans les mythes, les contes et toutes les productions imaginaires du sujet sain, névrosé ou psychotique²⁰⁶. »
« L'archétype est une image originelle qui existe dans l'inconscient, mais qui n'est pas issue de l'expérience personnelle. L'archétype en lui-même est une énergie probablement indépendante de l'esprit humain, de nature transcendante, et qui possède la particularité d'être un élément de transformation²⁰⁷. »

Premièrement, on peut constater que cette Vierge à l'Enfant est très proche du modèle pictural de Chang'e de Chen Yuan Du, de par la représentation des visages typiquement chinois et le choix des vêtements du style de la dynastie des Tang. Au niveau de la technique, cette image mariale reprend le savoir-faire de la peinture traditionnelle chinoise.

Deuxièmement, si l'on reprend le concept de l'archétype de Carl Gustave Yung, Chang'e qui est la source d'inspiration de cette image mariale est bien un personnage d'une légende, d'un conte qui a imprégné l'inconscient collectif chinois. Dans le tableau de Lu Hong Nian, Marie est représentée avec une immense auréole qui fait penser à l'astre lunaire car Chang'e est aussi associée à la lune. Marie comme Chang'e traverse les temps ; elles sont commémorées à travers les âges jusqu'à aujourd'hui avec des rites bien spécifiques. Après avoir bu la potion d'immortalité, Chang'e s'envole dans le ciel pour atteindre la lune ; on peut établir un parallèle avec l'Assomption de Marie. Ces deux personnages sont représentés en plein ciel et le mouvement de leur voile est très aérien. Signalons que Marie est un personnage historique alors que Chang'e est une figure légendaire. Chang'e entre bien dans la norme de l'archétype de C.G. Yung, étant « une énergie probablement indépendante de l'esprit humain, de nature transcendante, et qui possède la particularité d'être un élément de transformation ». Lu Hong Nian s'est servi de l'archétype de Chang'e qu'il a transformé en une figure mariale. L'a-t-il fait consciemment ou cette image est-elle le produit de son inconscient ? Une chose est sûre, lorsque j'ai interrogé Ying Hua, religieuse de la communauté de l'Emmanuel en Chine, elle a immédiatement fait le lien entre cette image et le personnage de Chang'e.

3.3.7. *Notre-Dame de la Paix*, MON VAN GENECHTEN, vers 1946

3.3.7.1. Analyse de l'œuvre en fonction du **concept d'inculturation et de « nouvelle synthèse »**

Comme nous l'avons vu dans les analyses iconographiques et iconologiques au chapitre II, ce tableau (annexe 2, figure 32) est en grosse partie sinisé. Si l'on enlève les auréoles des personnages, on reconnaît une jeune mère chinoise portant son enfant sur les genoux. Elle est

²⁰⁶ D'après le dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/arch%C3%A9type/5034> (consulté le 14 janvier 2017).

²⁰⁷ D'après le dictionnaire de psychologie en ligne : <http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Archetype> (consulté le 14 janvier 2017).

vêtue d'habits portés en Chine avant la période de déculturation qui a eu lieu vers la moitié du 19^e siècle. Son trône est représenté dans le style chinois. Toutefois, son voile, typique des madones occidentales, se distingue par la simplicité des coiffes chinoises qui sont généralement plus sophistiquées. Sa cape rouge fait aussi partie de l'iconographie chrétienne occidentale.

Mon Van Genechten, à la suite du Père Lebbe et de Monseigneur Costantini et bien d'autres, réagit en tant qu'Européen admiratif de la culture chinoise. Ces missionnaires ressentent probablement une certaine culpabilité par rapport à l'attitude peu loyale et respectueuse des nations occidentales dans leurs jeux diplomatiques tumultueux avec la Chine. Ces hérauts de l'Évangile, bonne nouvelle pour tous les hommes, sont en opposition avec la conception de la mission de leur époque qui est trop autoritaire et paternaliste et qui veut à tout prix imposer un christianisme à l'occidentale. Ils désirent rendre à la Chine ce qui lui appartient, c'est-à-dire sa propre culture, sa propre identité. Mon Van Genechten partage les humiliations du peuple chinois. Avec son œuvre maîtresse « *Suffering China* » (annexe 2, figure 33), il représente le Christ portant sa croix au milieu d'un groupement de personnes chinoises extrêmement pauvres, vêtues de haillons et qui courbent l'échine sous le fardeau de la souffrance. Le but de ce tableau était de dénoncer les pratiques de certains missionnaires qui pensaient avoir le monopole du bien, ayant la ferme conviction que seules leurs actions et leurs méthodes étaient justes²⁰⁸ et qui, consciemment ou non, participaient à l'humiliation et l'oppression du peuple chinois en se rangeant du côté des puissances occidentales. Comme nous l'avons déjà mentionné, pendant les années 1920-1930, grâce à des personnalités comme le Père Lebbe, un tournant s'opère dans la façon de concevoir la mission. Voici ce que témoigne Koen De Ridder dans son livre qui traite de l'œuvre de Mon Van Genechten :

« La période du renouveau missionnaire (1920-1930) marque un temps fort durant lequel les efforts des missionnaires catholiques apportent progressivement une position plus tolérante envers la culture et les coutumes chinoises. Le travail de Mon Van Genechten est représentatif de cette période²⁰⁹. »

Cette Madone à l'Enfant réalisée par l'artiste à la technique de la peinture sur soie, qui est une des techniques qui reproduit le mieux les nuances fines des couleurs et qui permet le rendu de teintes délicates, exprime bien le caractère très doux de Marie et la **grâce** qui émane de la Vierge et de l'Enfant. Dans le chapitre II, l'examen de l'aspect théologique de ce tableau nous a montré la grâce que Dieu a donnée à Marie. Cette grâce, comparée à un cadeau est la présence apaisante de Dieu en elle. Nous savons par les Écritures que Marie, même dans les moments les plus inquiétants de sa vie, comme la perte et le recouvrement de Jésus au Temple à douze ans (Lc 2,48), recevait du Seigneur la grâce de rester calme et paisible, de ne pas se mettre en colère. Mon Van Genechten appelle cette Madone à l'Enfant très justement Notre-Dame de la Paix. Par sa sérénité intérieure, elle sème la paix autour d'elle.

²⁰⁸ K. DE RIDDER et L. SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter. Inculturation of Chinese Christian Art*, p. 22.

²⁰⁹ « [...] the era of the missionary renewal (1920s and 1930s) is highlighted, during which the Catholic missionary efforts gradually took a more tolerant stance towards Chinese culture and customs. The work of Mon Van Genechten is an exponent of this era [...] ». K. DE RIDDER et L. SWERTS, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter : Inculturation of Chinese Christian Art*, p. 16.

3.4. Vue panoramique : une véritable mosaïque d'images recouvrant les différents concepts et schémas d'inculturation

3.4.1. Réflexions sur l'inculturation des représentations mariales à partir de différents concepts et schémas

Les différentes images de Marie analysées dans ce travail sont mises en correspondance avec leur concept qui est représenté par un graphique (annexe 5).

3.4.1.1. Le caractère universel du christianisme

L'aspect universel du christianisme est bien présent à travers toutes ces représentations. Si l'on observe les différentes images mariales, on relève un large éventail de styles de peintures (peinture à l'eau, peinture sur soie et peinture à l'huile). Cet ensemble témoigne d'une grande variété de Vierges évoquant diverses conditions sociales et des rôles et des titres multiples. Marie est tantôt représentée en impératrice, elle reçoit le titre de Notre-Dame de Chine et porte également le vocable de Notre-Dame de la Paix. Elle est aussi reproduite dans sa maternité. La plupart des tableaux la présente avec l'Enfant Jésus. L'œuvre de Monica Liu lui confère la protection des marins. Avec Lu Hong Nian, elle peut être confondue avec une maman chinoise de condition modeste. En fonction de la sinisation ou en gardant le style occidental de l'œuvre, elle apparaît sous la figure d'une dame chinoise ou européenne. Marie figure ainsi sous différentes apparences sociales et raciales.

3.4.1.2. Analyse des schémas recouvrant les différents concepts d'inculturation

Si l'on analyse les graphiques des images étudiées, certains représentent une forte tentative de sinisation (Marie Impératrice et La Madone à l'Enfant de Lu Hong Nian). L'œuvre de Mon Van Genechten est presque entièrement sinisée mais retient des éléments occidentaux, le voile et la cape de Marie, le schéma qui la représente recouvre presque essentiellement la Chine. Par contre, le graphique correspondant à la sculpture du 18^e siècle et la Vierge à l'Enfant de Monica Liu nous montre que l'on est à mi-chemin entre la Chine et l'Europe, de nouvelles formes artistiques sont créées. La peinture de Notre-Dame de Dong Lü, représentée par le schéma binaire domination/résistance, reprend également des éléments des deux cultures. Par contre, le schéma qui illustre la peinture de Sœur Paola illustre le processus de déculturation. Sœur Paola, qui est une artiste chinoise, puise pratiquement tous les éléments de son tableau dans la culture occidentale. Elle reprend de très près l'image et la composition du *triptyque du couronnement de Marie* réalisé par Giotto. Analysons de plus près chaque schéma, chaque concept :

- **le schéma binaire domination/résistance**

L'image classée dans le schéma binaire domination/résistance, intitulée Notre-Dame de Chine réalisée à Dong Lü, est une figure très riche. Elle est esthétiquement belle et elle passe énormément d'informations tant sur le plan théologique qu'historique et sociologique. Comme nous l'avons analysé et comme nous le montre les deux graphiques, elle est le fruit de beaucoup de tensions externes et internes de la communauté catholique chinoise. L'Église de Chine vit des relations difficiles avec certains responsables des institutions missionnaires et tend de toutes ses forces à se libérer de leur tutelle écrasante pour retrouver son identité propre, mais elle conserve des éléments du christianisme et des influences de la culture occidentale. Dans l'introduction du livre de L. Shuming *Les idées maîtresses de la culture*

chinoise, Michel Masson explique que lorsqu'une société vit peu de tensions et de conflits, comme cela a été le cas de la société féodale chinoise avant le milieu du 19^e siècle, elle génère peu de progrès, notamment sur le plan scientifique ; par contre, une société qui vit des tensions et des confrontations, produit des innovations :

« Ces particularités historiques (l'absence d'organisations non familiales et l'absence de classes sociales) de la fin du féodalisme en Chine et les valeurs confucéennes ont été à l'origine d'une société où les confrontations étaient réduites au minimum, alors que l'histoire a appris à Liang que ce sont les confrontations qui ont été le moteur du progrès en Occident²¹⁰. »

Cette remarque est valable sur le plan artistique. Notre-Dame de Dong Lü en est un bel exemple.

- **Le concept de nouvelle synthèse qui crée un espace tiers**

Les deux images correspondant au concept de « nouvelle synthèse », telles que *La Vierge Marie à l'Enfant avec des habits chinois* d'un artiste inconnu et *La Vierge à l'Enfant invoquée pour la protection des marins* de M. Liu, sont très créatives et innovantes. Elles respectent d'une part le caractère de l'imagerie mariale : elles sont riches de sens sur le plan théologique ; ces œuvres invitent aussi à l'intériorité et à la prière. D'autre part, elles s'adaptent bien à la Chine en puisant dans les archétypes de la culture chinoise (Guanyin et Mazu), mais aussi dans des éléments naturels ou décoratifs comme le paysage et les vêtements qui sont typiquement chinois. De ces œuvres qui annoncent la foi par l'image, malgré qu'elles aient été créées avant *Evangelii Gaudium* (2013) on peut dire qu'elles expriment « des catégories propres à la culture où l'Évangile est annoncé et provoquent une nouvelle synthèse avec cette culture²¹¹. » La figure du Père Pedro Arrupe²¹² est étroitement liée à la naissance du concept d'inculturation, apparaissant dans les années soixante. Voici ce qu'il en dit :

« Ce processus (d'inculturation) ne signifie pas seulement que le message chrétien emprunte des éléments à ce contexte (culturel) en vue de se propager ou qu'il s'y adapte de façon superficielle. Au contraire, l'inculturation signifie que le message chrétien devient véritablement un principe qui oriente cette culture particulière de l'intérieur tout en la transformant en vue d'une *création nouvelle*. Ce passage radical de la stratégie missionnaire de l'adaptation vers l'inculturation, comme nouvelle vision de la mission, repose largement sur le principe de mobilité apostolique que les jésuites avaient adopté dès leur fondation, plutôt que d'opter pour le principe de la stabilité monastique²¹³. »

Dans ces œuvres reflétant le concept de « nouvelle synthèse », la mobilité apostolique apparaît dans tous les éléments faisant référence à la culture chinoise qui s'imbriquent étroitement dans la thématique de la Vierge Marie. Celle-ci est représentée dans de nouvelles figures très créatives et bien inculturées.

Ces deux œuvres d'art chrétien peuvent être mises en parallèle avec le concept d'hybridité et d'espace tiers de H. K. Bhabha. Ces représentations culturelles « hybrides » montrent qu'une nouvelle forme d'art apparaît. Cette forme artistique traduit une identité inédite, à mi-chemin entre les cultures. En parlant d'identité, l'ethnologue, Roger Bastide, en s'inspirant des

²¹⁰ L. SHUMING, *Les idées maîtresses de la culture chinoise*, p. 17-18. Ce passage tiré de l'introduction a été écrit par Michel Masson qui est aussi le traducteur de ce livre.

²¹¹ Pape FRANÇOIS, *Evangelii Gaudium*, § 129.

²¹² Pedro Arrupe fut supérieur de la Compagnie Jésuite de 1965 à 1981 et ancien missionnaire au Japon.

²¹³ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, Bruxelles, Novalis-Lumen Vitae, 2006, p. 11.

travaux de Marcel Mauss et de Claude Lévi-Strauss, affirme que toute identité, même singulière, est le résultat d'une construction qui combine plusieurs éléments : historiques, sociaux, généalogiques, visuels, matériels, psychologiques... et parle ainsi « d'identité bricolée » ou de bricolage²¹⁴. « Un terme que l'anthropologue André Mary (via Michel de Certeau), parlant du syncrétisme religieux postmoderne, fera glisser sur le jeu de mots plus provoquant et signifiant de "bris-collage" », en reconnaissant que dans la rencontre de deux cultures se créent des « brisures et des émergences identitaires ». Si nous revenons à ces deux peintures, elles sont le reflet de l'identité de la communauté catholique chinoise à deux moments historiques bien précis. La constante de cette communauté, à travers ces deux œuvres est qu'elle possède bien une identité « bris-collée²¹⁵ » ou « métissée », qui est la résultante des relations complexes qui se sont établies sur le plan historique, politique et missiologique entre l'Orient et l'Occident.

- **Le concept d'inculturation qui mène à la sinisation**

Les œuvres qui suivent un schéma d'inculturation très développé et qui sont très sinisées correspondent aux œuvres suivantes : Notre Dame de la Paix de Mon Van Genechten, Marie Impératrice de Chine de Chu Kar Kui et La Madone à l'Enfant de Lu Hong Nian. Elles puisent presque exclusivement dans le registre de la culture chinoise. Cependant, elles sont très différentes l'une de l'autre car les expressions artistiques de la Chine sont très variées, à l'image de ce pays aux mille visages, composé d'un grand nombre d'ethnies et qui possède une histoire et une culture très ancienne et complexe. Par rapport aux deux peintures, Marie Impératrice de Chine et La Madone à l'Enfant de Lu Hong Nian, Meiling Peng²¹⁶ qui est une artiste chrétienne d'origine chinoise, formule la critique suivante : ces peintures représentent Marie comme une femme coquette, jolie, mais elles négligent l'aspect spirituel que requiert une œuvre mariale. Par contre, les membres de la communauté catholique francophone de Pékin qui connaissent bien l'image de Marie Impératrice de Chine lui font généralement une critique très positive et l'apprécient en tant que support pour la prière. Il faut reconnaître que cette œuvre est techniquement très réussie et aux yeux des chrétiens européens et africains qui composent cette communauté, l'attrait pour le style oriental est bien marqué. Nous pouvons constater que la réception de cette représentation mariale est très partagée.

- **Le concept de déculturation**

Par contre, le principe de la stabilité monastique décrit ci-dessus, dans la réflexion du Père Arrupe, est bien illustré par l'œuvre de Sœur Paola Yue, *Le couronnement de Marie*. Cette peinture reprend de manière presque immuable la façon de représenter le couronnement de

²¹⁴ Roger BASTIDE, *Mémoire collective et sociologique du bricolage*, dans *L'année sociologique*, 3^e série, 21, p.65-108. Cité dans le livre de Philippe CHANSON et Olivier SERVAIS, *Identités autochtones et missions chrétiennes. Brisures et émergences*, (Mémoire d'Églises), Paris, Karthala, 2006, p.7.

²¹⁵ « Il n'empêche que pour l'une comme pour l'autre (les identités séculières, qu'elles soient nationales, ethniques, sociales, groupales ou individuelles et les identités religieuses, théologiques ou confessionnelles), les bris-collages offrent plutôt à nos regards, et désormais, le tableau d'un paysage identitaire résolument métis [...], il nous faudra bien avant demain réexaminer ces identités sur le grand « métier à tisser » d'un monde en voie d'entremêlement tous azimuts. Le phénomène, certes, n'est pas nouveau. Il a toujours existé. Mais jamais sans doute, à la vitesse, la proportion et l'accentuation que nous lui connaissons aujourd'hui ». P. CHANSON et O. SERVAIS, *Identités autochtones et missions chrétiennes*, p. 9.

²¹⁶ Interview de M. PENG réalisé le 22 novembre 2015, voir annexe 4, p. 1-2.

Marie en Europe, les modèles dont elle s'inspire sont de Giotto et de Jacopo Torriti. Ces deux tableaux représentent le couronnement de Marie et datent du Moyen Âge.

L'œuvre de Sœur Paola suit le schéma de déculturation. L'artiste reprend beaucoup d'éléments de la culture occidentale, telles que la composition et la symbolique des couleurs. La majorité des personnages représentés sont européens. Paola Yue ne garde que quelques détails issus de l'horizon culturel chinois, notamment certains anges et personnages de la cour céleste sont asiatiques.

3.4.1.3. Questionnements sur la nécessité d'inculturer ou non l'image de Marie

Ici se pose le problème de l'inculturation d'une image religieuse. Certains penseurs, comme Olivier Roy, constatent le retour d'une iconographie religieuse sans culture (ou plutôt non inculturée : l'œuvre de Paola Yue illustre bien ce phénomène) ; certains pensent aussi que l'inculturation des œuvres d'art chrétien correspond à un complexe de culpabilité de certains croyants qui éprouvent des ressentiments face à l'oppression que l'Occident a fait subir aux jeunes églises autochtones. Certains missionnaires comme M. Van Genechten sont séduits par l'Orient et désirent siniser l'image de Marie. Par contre, des artistes chinois, comme Sœur Yue et Chu Kar Kui au début de sa carrière de peintre, aiment présenter la Vierge Marie à l'Occidentale. Certains artistes, comme Monica Liu, travaillent au dialogue entre les deux cultures et leurs œuvres « hybrides » forment une « nouvelle synthèse » entre le christianisme et la Chine.

Beaucoup de missionnaires et de théologiens pensent que l'inculturation du message chrétien est une nécessité car « le christianisme a cessé d'être une religion "occidentale". Il est devenu vraiment une religion mondiale²¹⁷. » Comme le Christ s'est incarné dans une culture bien définie, le message de la Bonne Nouvelle doit faire de même. Monseigneur Amato, dans son article *Marie dans la perspective de l'inculturation*, écrit :

« L'incarnation n'est pas un contact superficiel avec le temps et l'histoire : le Fils éternel devient véritablement temps, histoire, culture. C'est pour cela que l'inculturation est un mouvement vital de naissance, de croissance et de développement²¹⁸ [...]. »

L'image *ἀχειροποίητα* de Notre-Dame de Guadalupe (annexe 2, figure 37), dont la tradition dit qu'elle fut miraculeusement imprimée sur le manteau de l'indien Juan Diego à qui elle est apparue en 1531, va également dans le sens de l'inculturation. Cette image emprunte les éléments de la culture latino-américaine de l'époque ; les vêtements et le visage de la Vierge sont indigènes. « Marie est justement le protagoniste de cette médiation culturelle, comme si elle confiait le Christ au nouveau continent²¹⁹. »

Jérémy Clarke, dans son livre *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, donne des pistes intéressantes sur la question d'inculturer ou non les images mariales. Lors du traité de Nankin, en 1842, à la fin de la première guerre de l'opium, les avantages sont accordés aux colonisateurs venus d'Occident, au détriment de la Chine gouvernée à l'époque par la dynastie Qing. Le phénomène d'inculturation (qui vient surtout des missionnaires) se voit freiné pour deux raisons. Premièrement, les catholiques chinois veulent marquer leur opposition face aux missionnaires étrangers. Deuxièmement, certaines Églises chinoises marquent une nette préférence pour les images de style européen. Tout un débat se crée entre

²¹⁷ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, p. 5.

²¹⁸ A. AMATO, *Marie dans la perspective de l'inculturation*, p. 213-214.

²¹⁹ A. AMATO, *Marie dans la perspective de l'inculturation*, p. 217.

les chrétiens chinois qui réclament des images inculturées pour vénérer la Vierge Marie et ceux qui préfèrent des images européennes pour célébrer le culte marial.

Mais l'auteur fait justement remarquer que, derrière ce débat sur le thème des représentations de Marie, se cachent des questions cruciales comme « Comment est-il possible d'être chrétien et catholique en Chine ? Comment les caractéristiques de l'identité catholique chinoise pourraient-elles être le mieux représentées par des images²²⁰ ? » J. Clarke compare ce débat à la crise iconoclaste qui a eu lieu entre les 8^e et 9^e siècles en Occident.²²¹ Les iconoclastes n'apprécient guère les nouvelles images adaptées à la culture de l'époque et les brûlent.

En Chine, certains croyants, même des nouveaux baptisés, préfèrent les très vieilles icônes originaires d'Europe ou des représentations de Notre-Dame de Lourdes, plutôt que des images inculturées. Leurs arguments pour défendre ce type d'images est l'orthodoxie : le respect de la doctrine fondée sur l'exégèse et la patristique²²². Toutefois, des Chinois comme Jean Chou, Meiling Peng, Monica Liu, des artistes chrétiens chinois contemporains et bien des fidèles prônent l'inculturation des images mariales. Les avis restent partagés et c'est sans doute une chance car ils respectent la notion de pluralisme et de diversité au sein même du christianisme.

Achiel Peelman, dans son livre *Les nouveaux défis de l'inculturation*²²³, pense que « l'inculturation doit être maintenue comme concept clé pour rendre compte des transformations internes de l'Église et des nouveaux défis de la mission²²⁴ », dans un contexte de mondialisation, où une grande partie des sociétés sont devenues multiculturelles. A. Peelman cite le théologien Joseph Masson qui décrit la situation nouvelle de l'Église dans le monde moderne en six points dont nous reprendrons les points 1 et 4 :

« 1. Une catholicité spatiale ou géographique qui tient compte de l'internationalisation de l'Église – un trait que Karl Rahner considère, quelques années seulement après le concile, comme l'unique chance pour l'Église de devenir vraiment une Église mondiale.

4. Une catholicité basée sur la prise de conscience des différences culturelles – "un catholicisme inculturé d'une façon polymorphe²²⁵". »

L'auteur pense néanmoins que l'on doit se méfier du syncrétisme²²⁶. Mais si la rencontre du christianisme avec les peuples se centre trop « sur le pouvoir souverain de l'Évangile face au

²²⁰ J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p. 6.

²²¹ J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p.7.

²²² J. CLARKE, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, p. 8-9.

²²³ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, Bruxelles, Novalis-Lumen Vitae, 2006.

²²⁴ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, p. 5.

²²⁵ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, p. 17-18.

²²⁶ A la question : Quand une image mariale est fort inculturée, n'y a-t-il pas de risque de syncrétisme religieux ?, le Père CHARBONNIER répond : « Cela vaut aussi pour l'architecture. Si on construit des églises de style confucéen ou bouddhiste, comme par exemple l'église de Dali dans le Yunnan, cela ressemble tout à fait aux temples de ces confessions mais il y a une croix sur le toit. Le problème de l'inculturation vient des étrangers alors que les chinois préfèrent s'inspirer de l'original occidental. En Thaïlande, par exemple, les missionnaires américains ont fait construire des églises-pagodes de style bouddhiste thaï. Les gens du lieu n'aiment pas cela car ils ne savent plus si c'est une église ou une pagode, ce qui pose problème. Mais une image ou une architecture de style asiatique peut être christianisée en utilisant les signes et les symboles de notre religion comme la croix ». Extrait de l'interview qui a eu lieu aux MEP à Paris le vendredi 24 février 2017, voir annexe 4, p. 4-7.

cultures²²⁷ », une nouvelle forme de colonialisme culturel, ayant pour tête le magistère de l'Église catholique, peut apparaître.

Certains théologiens, tel Joseph Ratzinger, pensent que le terme inculturation pourrait être avantageusement remplacé par le mot « interculturation » qui respecterait davantage la notion de partenariat et de réciprocité, mais cette thèse a été contestée par les chrétiens des pays en développement qui se sentent divisés car l'interculturation leur propose « une double identité culturelle²²⁸ ». On pressent ici le danger du phénomène d'hybridation. La question de l'inculturation provoque beaucoup de débats et de positions opposées parmi les théologiens et, comme nous l'avons vu dans notre étude, il y a un parallèle à faire avec les artistes chrétiens représentant la figure de Marie de manière très diversifiée.

Terminons par une double pensée de Karl Rahner reformulée par A. Peelman : « La dimension mystique du christianisme et l'expérience universelle de l'Esprit sont comme deux pierres précieuses dans la grande mosaïque de la spiritualité planétaire²²⁹ ». Retenons le rôle capital de l'Esprit dans le processus d'inculturation mais aussi dans l'acte créateur, tant chez les artistes occidentaux que chez les peintres chinois.

²²⁷ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, p. 44.

²²⁸ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, p. 48.

²²⁹ A. PEELMAN, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, p. 185.

CONCLUSIONS

La problématique de départ était de se poser la question de la grande diversité de représentations de Marie en Chine aujourd'hui. Quelles sont les théologies sous-jacentes à ces images ? Quel regard sur la question de l'inculturation ou de la « nouvelle synthèse » (pape François, *Evangelii Gaudium*, 129) entre la culture chinoise et le christianisme, l'iconographie mariale nous permet-elle d'avoir ? Comment les peintres chinois perçoivent-ils la Vierge Marie en comparant leurs œuvres avec les grands maîtres de la peinture occidentale ?

Les images de Marie en Chine offrent une grande diversité de représentations, tant au point de vue des styles que des thèmes. Cette variété reflète bien le caractère universaliste de l'Église. Ce phénomène peut s'expliquer aussi par la vaste étendue géographique de ce pays et par l'organisation sociale traditionnelle qui était basée sur le clan et la famille. Les méandres complexes de l'histoire de la Chine qui se reflètent dans sa politique intérieure et dans ses relations avec les nations étrangères justifient aussi les variantes de ces images. Nous constatons que l'iconographie mariale se modifie en fonction de l'évolution du statut de l'Église catholique chinoise qui fut sous la tutelle des autorités missionnaires étrangères jusqu'en 1926. Celles-ci faisaient bien souvent le jeu des puissances occidentales en écrasant les revendications identitaires de la communauté catholique chinoise.

Dans cette étude, nous avons choisi de nous limiter aux thèmes de Marie Mère et de Marie Reine. Nous avons pu constater que ces deux thèmes s'entrecroisent, non seulement en christianisme, mais aussi dans la tradition chinoise. **Ces deux types de représentations mariales font allusion à différentes théologies.** Le thème de la maternité de Marie, que tous les artistes chinois peignent en illustrant bien sa grâce de bonté et de beauté, nous renvoie à la théologie de la grâce, véritable cadeau de la présence de Dieu déposé dans le cœur de la Vierge Mère du Christ. Cette grâce est aussi offerte à chacun, chacune et en particulier aux plus pauvres et aux plus démunis. Il suffit de penser au message de Notre-Dame de Banxue : « Je suis la Vierge des pauvres ». Le cadeau de la présence de Dieu nous invite à entrer en relation avec lui et tous nos proches. Il rejoint le double commandement d'amour enseigné par le Christ. Cette théologie de la grâce nous renvoie à la théologie de l'Alliance où Marie joue un rôle déterminant. Marie est celle qui rapproche le mieux les humains de son Fils Jésus qui nous conduit par l'Esprit vers le Père.

Le tableau de *Notre-Dame de la Paix* de Mon Van Genechten nous rappelle que Marie est Mère de tous les hommes et qu'elle œuvre spécialement pour la paix entre les nations. La *Vierge à l'Enfant* de Monica Liu protège non seulement les marins, mais aussi l'Église persécutée en Chine. L'artiste nous rappelle ici le rôle de Marie Mère de l'Église. Les représentations artistiques de Notre-Dame de Dong Lü ainsi que la sculpture de la Vierge à l'Enfant du 18^e siècle jouent le même rôle de protection en soutenant la population locale qui, à certaines périodes de l'histoire, fut écrasée par le pouvoir politique chinois ou par le diktat des Occidentaux. Marie, à travers ces images, comme dans son « Magnificat », nous rappelle la puissance subversive de l'Évangile face aux régimes totalitaires qu'ils soient chinois ou étrangers.

Les représentations de Marie Reine sont en lien avec le dogme de l'Assomption qui reconnaît Marie comme reine du ciel et de la terre. Dans l'analyse de l'œuvre de Sœur Paola, nous avons fait référence à plusieurs points de vue théologiques qui sont en union étroite avec les analyses iconographiques et iconologiques de ce triptyque : l'universalité de l'Église ; Jésus, l'alpha et l'oméga ; le Christ Roi-Serviteur ; la théologie de l'Alliance qui va s'universaliser

en Jésus ; le couronnement de Marie qui, à l'image de son Fils, est venue pour servir les hommes et intercéder en leur faveur. Le concept du couronnement de Marie symbolise aussi Notre-Dame l'Église, c'est-à-dire nous les chrétiens qui sommes invités à recevoir la couronne de vie des mains du Christ et à entrer dans sa gloire.

Le tableau de Marie Impératrice de Chu Kar Kui pose le délicat problème de l'obéissance à Dieu. Que signifie réellement la toute puissance divine ? Quelle est la liberté de l'homme face au Dieu créateur, au Dieu de l'Alliance ? En parlant de toute puissance de Dieu, un élément de réflexion venant du théologien Eberhard Jüngel et des penseurs de la postmodernité, nous fait comprendre que le Dieu de Jésus-Christ est tout puissant en Amour. Par la kénose du Christ qui va jusqu'à l'abaissement de la Croix, l'humanité est réconciliée et sauvée. Marie aussi vit cette kénose, particulièrement lors de la Passion de son Fils. Marie est reine ou impératrice, mais servante ; elle entre dans la gloire de Dieu car elle a suivi fidèlement l'enseignement de son Fils.

La plupart des tableaux analysés dans ce travail nous montrent **un souci d'inculturer les représentations de la Vierge Marie**. Marie, par sa tenue vestimentaire, par son visage qui a souvent été sinisé en reprenant le visage serein de la bodhisattva Guanyin ou d'autres divinités du panthéon chinois, se trouve au carrefour du dialogue interreligieux et devient un point de rencontre entre Orient et Occident. Marie est aussi le véritable protagoniste du mouvement d'inculturation du christianisme en Chine. Elle désire « se faire toute à tous » dans le but d'offrir son Fils Jésus aux Chinois. Les représentations artistiques de Marie en Chine sont polymorphes et puisent dans les archétypes locaux tels la déesse Mazu, Guanyin et Chang'e. Les œuvres telles Notre-Dame de Chine de Dong Lü, classée dans le schéma binaire domination/résistance, ainsi que les Vierges à l'Enfant (Vierge du 18^e siècle, Vierge de Monica Liu et de Mon Van Genechten), ont parfaitement intégré **le concept de nouvelle synthèse formulé par le pape François**. Ces œuvres très créatives ouvrent un espace tiers de par leur hybridation avec la culture chinoise et la culture occidentale. Au sujet des œuvres qui sont totalement sinisées (la Vierge de Lu Hong Nian et Marie Impératrice de Chu Kar Kui) ou qui sont déculturées en gardant le prototype occidental (l'œuvre de Paola Yue), on peut penser qu'elles correspondent à **deux tendances différentes et opposées en christianisme**. La tendance du conservatisme qui pense qu'il est préférable de garder fidèlement l'image de Marie telle que représentée tout au début de l'Église en faisant référence à l'orthodoxie de la doctrine chrétienne. Ce mouvement s'oppose à la tendance plus progressiste qui prend conscience que l'on vit à l'époque de la mondialisation, dans des sociétés multiculturelles et que le message chrétien doit s'adapter à chaque culture. Cette étude nous montre que la plupart des peintres chinois travaillent avec leurs propres archétypes culturels et n'hésitent pas à s'éloigner des modèles occidentaux.

Plusieurs théologies sont sous-jacentes aux images mariales en Chine ; elles relayent l'aspect universaliste du message chrétien. La Vierge Marie s'y est frayé différents chemins ; elle a été représentée de multiples façons suivant les changements de situations de l'Église catholique chinoise. Celle-ci a eu des relations très complexes avec les missionnaires occidentaux, le pouvoir politique et le jeu diplomatique particulièrement tumultueux dans l'histoire de la Chine. Les peintres chinois posent un regard différent des artistes européens sur la mère du Christ en fonction de leur archétype culturel, mais le thème anthropologique de la maternité de Marie et de Marie Reine passe aisément les frontières.

Bibliographie du mémoire et des annexes

AMATO Angelo, *Marie dans la perspective de l'inculturation*, dans DE BOISSIEU Béatrice, BARDEYNE Phillippe et MAGGIANI Sylvano (éd.), *Marie, l'Église et la théologie*, Paris, Desclée, 2007, p. 213-240.

BACCHESCHI Edi, CHASTEL André et LECALDANO Paolo, *Tout l'œuvre peint de Giotto*, Paris, Flammarion, 1982.

Barnay Sylvie, *Les manches de la Vierge : les apparitions mariales entre histoire et théologie*, dans DELVILLE Jean-Pierre, FAMERÉE Joseph, HENNEAU Marie-Elisabeth (éd.), *Marie, figures et réceptions. Enjeux historiques et théologiques*, (Théologie), Paris, Mame-Desclée, 2012, p.45-57.

BARNHART Richard M., CAHILL James, CHONGZHENG Nie, HUNG Wu, SHAOJUN Lang et XIN yang, *Trois mille ans de peinture chinoise*, Arles, Philippe Picquier, 1997.

BECKETT Wendy, *Histoire de la peinture, découvrir et comprendre les peintres et leurs œuvres de Giotto à nos jours*, Paris, Solar, 2002.

BELLOSI Luciano, *Giotto*, Florence, Scala, 1986.

La Bible, notes intégrale, traduction œcuménique TOB, Paris, Cerf-Biblio, 2010.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

BINGJIE Dang, *La peinture d'inspiration chrétienne en Chine du 8^e siècle à nos jours*, (mémoire inédit de master en théologie des arts), Paris, Institut catholique de Paris, Institut supérieur de théologie des arts, 2010, (Promoteur : Christine BARBIER-KONTLER).

BOTERO Giovanni, *De la raison d'État (1589-1598)*, (Bibliothèque de Philosophie, 66), Paris, Gallimard, 2014, traduit de l'italien par P. Benedittini et R. Descendre.

BOUYER LOUIS, *Vérité des icônes, la tradition iconographique chrétienne et sa signification*, Milan, Critérim, 1990.

BURNET RÉGIS, *Le christianisme est-il un judaïsme syncrétique? Judaïsme, christianisme et paganisme dans les deux premiers siècles*, dans DERROITTE Henri, SCHEUER Jacques, WIM François, *Syncrétisme: Echec ou promesse d'inculturation?*, Leuven, Peeters, 2017, p. 75-90.

CERBELAUD Dominique (O.P.), *L'élaboration des dogmes mariaux : de l'Immaculée Conception à l'Assomption*, dans COMBY Jean (éd.), *Théologie, histoire et piété mariale, Actes du colloque de la Faculté de Théologie de Lyon, 1-3 octobre 1996*, Lyon, Profac, 1997.

CHANSON Philippe et SERVAIS Olivier, *Identités autochtones et missions chrétiennes. Brisures et émergences*, (Mémoire d'Églises), Paris, Karthala, 2006.

CHARBONNIER Jean, *Histoire des chrétiens de Chine*, Paris, Les Indes savantes, 2002.

CHARBONNIER Jean, *Christians in China : A.D. 600 to 2000*, San Francisco, Ignatius Press, 2007.

CHEN TSUNG-MING, *Les Jésuites à Taïwan de 1951 à 1975*, dans SCHEUER Jacques et SERVAIS Paul (éd.), *Passeurs de religions, entre Orient et Occident*, (Rencontres Orient-Occident, 6), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2003, p. 373 à 401.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.

CHENG FRANÇOIS, *Souffle-Esprit ; Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 2006.

CHING Julia et KÜNG Hans, *Christianisme et religion chinoise*, Paris, Seuil, 1991, traduit de l'anglais et de l'allemand par J. FEISTHAUER.

CLARKE Jeremy, *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2013.

COMBY Jean, *Pour lire l'histoire de l'Eglise*, 2 t., Paris, Cerf, t. 1 : *Des origines au 15^e siècle*, 1984.

DELVILLE Jean-Pierre, *Marie apparue à Banneux (1933) : figures et réceptions économiques, politiques et écologiques*, dans DELVILLE Jean-Pierre, FAMERÉE Joseph et HENNEAU Marie-Elisabeth (éd.), *Marie, figures et réceptions. Enjeux historiques et théologiques*, (Théologie), Paris, Mame-Desclée, 2012.

DE RIDDER Koen et SWERTS Lorry, *Mon Van Genechten (1903-1974) Flemish Missionary and Chinese Painter. Inculturation of Chinese Christian Art* (Leuven Chinese Studies, 11), Louvain, Leuven University Press, Ferdinand Verbiest Foundation, K.U. Leuven, 2002.

DERROITTE Henri, *Vincent Lebbe : une conception de la mission*, (conférence prononcée le 10 décembre 2015 à Louvain-la-Neuve, dans le cadre du colloque organisé par le Fond Vincent Lebbe ASBL et le département de français de l'Université catholique Fu Jen (Taïwan), *Le Père Vincent Lebbe et son héritage : intuition, élaboration, transmission, valorisation*, texte non publié.

DRAGUET Michel, *Gao Xingjian, le goût de l'encre*, Vanves, Hazan, 2002.

EGLIN Jean-Raphaël, *Marie, Mère de Dieu et Co-Rédemptrice*, Onet-Le-Château, Rassemblement à son Image, 2016.

ESCANDE Yolaine, *L'art en Chine, la résonance intérieure*, (Savoir. Sur l'art), Paris, Hermann, 2001.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

GU Weimin, *Les traces des missionnaires*, Taiwan, Université de Fu Jen, 1984.

ITTEN Johannes, *Art de la couleur*, Paris, Dessain et Tolra, 1978.

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, Paris, Édouard Rouveyre, 1902, traduite en français par l'Abbé J.-B. M. ROZE.

JÜNGEL Eberhard, *Dieu, mystère du monde. Fondement de la théologie du Crucifié dans le débat entre théisme et athéisme*, 2. T., (Cogitatio Fidei, 117), Paris, Cerf, t.1, 1983.

LECLERCQ Jacques, *État chrétien et liberté de l'Église*, dans *La Vie Intellectuelle*, 17, (1949), Paris, Cerf, p. 99-111.

LEROY Chantal, *Théologie de l'art. Marie dans l'art*, Université catholique de Lyon, Faculté de théologie, cours en ligne, 2011, notes de cours.

MARIUCCI Giovanna, *Assise : où trouver les maîtres primitifs, Cimabue, Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti*, Paris, Hazan, 2004, traduit de l'italien par BRUANT Anne.

MARY andré, *Le bricolage africain des héros chrétiens*, Paris, Cerf, 2000.

MIDORI Wakakuwa, *Iconography of the Virgin Mary in Japan and its Transformation : Chinese Buddhist Sculpture and Maria Kannon*, dans ÜÇERLER M. Antoni J. (éd.), *Christianity and Cultures : Japan and China in Comparison, 1543-1644* (Bibliotheca Instituti historici Societatis Iesu, 68), Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2009, p. 228-248.

Mosaïques de L'Église Saint-vital de Ravenne, dans *Revue Archéologique*, 7 (1850), Presses Universitaires de France, p.352, URL: <http://www.jstor.org/stable/41745936>.

MOSTACCIO Silvia, *Questions d'histoire du christianisme. Epoque moderne. L'obéissance dans l'espace européen à la première modernité*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2016, notes de cours.

NECKEBROUCK Valeer, *Paradoxes de l'inculturation : les nouveaux habits des Yanomami*, Leuven, Leuven University Press, 1994.

PANNET Robert, *Marie dans l'Église et dans le monde*, Chambray-lès-Tours, Ed. C.L.D., 1987.

PEELMAN Achiel, *Les nouveaux défis de l'inculturation*, Bruxelles, Novalis-Lumen Vitae, 2006.

PERRELLA Salvatore M. (O.S.M.), *Marie, la foi et la raison*, dans DE BOISSIEU Béatrice, BARDEYNE Phillippe et MAGGIANI Sylvano éd., *Marie, l'Église et la théologie*, Paris, Desclée, 2007, p. 319-348.

PIE XII, Constitution apostolique *Munificentissimus Deus*, 1950.

PINKOLA ESTÉS Clarissa, *Libérez la femme puissante. L'amour immaculé de notre mère pour l'âme sauvage*, (Le livre de poche, 33508), Paris, Grasset et Fasquelle, 2012.

PIROTTE Jean, SAPPIA Caroline et SERVAIS Olivier (éd.), *Images et diffusions du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire, 16^e-20^e siècles*, (Mémoires d'Églises), Paris, Karthala, 2012.

RAGUIN Yves, (S.J.), *Le livre de Marie*, (supplément à vie chrétienne, 259), Paris, Vie chrétienne, 1986.

REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 2 t., Paris, Presses universitaires de France, t.2 : *Iconographie de la Bible*, 1957.

ROY Olivier, *La sainte ignorance : le temps de la religion sans culture*, Paris, Seuil, 2008.

SCATENA Silvia, *Questions d'histoire du christianisme : histoire contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2015, notes de cours.

SCHEUER Jacques, *L'inculturation*, dans *Lumen Vitae*, 39 (1984), p. 251-259.

SCHEUER Jacques et SERVAIS Paul (éd.), *Passeurs de religions, entre Orient et Occident*, (Rencontres Orient-Occident, 6), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2003.

SHUMING Liang, *Les idées maîtresses de la culture chinoise* (Patrimoine Chine), Paris, Cerf, Institut Ricci, 2010, traduit du chinois par M. MASSON.

THE SOCIETY FOR THE PROPAGATION OF THE GOSPEL, *The Life of Christ by Chinese Artists*, Croydon, Roffey et Clark, 1952.

THOREAU Vincent, *Le tonnerre qui chante au loin. Vie et mort du Père Lebbe, apôtre des Chinois, 1877-1940*, Bruxelles, Didier Hatier, 1990.

VARILLON François, *Joie de croire, joie de vivre*, Paris, Bayard, 2000.

VERDON Timothy, *La Vierge dans l'art*, Bruxelles, Cerf-Racine, 2005.

VERMANDER Benoît (S.J.), *Sagesse chinoise et méditation chrétienne*, (Intériorité), Lyon, Arsis, 2007.

Principaux sites consultés

Archétypes : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/arch%C3%A9type/5034>, et <http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Archetype> (consultés le 14 janvier 2017).

Chang'e (légende populaire chinoise), <http://culture.goutsdechine.com/contents/17/129.html> (consulté le 14 novembre 2016).

CHU Kar Kui : <http://chukarkui.art-hk.com/> (consulté le 28 avril 2014).

CONCILE VATICAN II, PAUL VI, *Lumen Gentium*, Constitution dogmatique sur l'Église, 1964, § 59, en ligne, <http://arrasmedia.keeo.com/132347.pdf> (consulté le 31 juillet 2017).

Costantini Celso (cardinal): http://www.hsstudyc.org.hk/en/en_intro.html (consulté le 15 avril 2016).

Débuts du christianisme à Rome :

<http://www.cndp.fr/archive-musagora/religion/religionfr/christ.htm> (consulté le 13 juillet 2017).

Le Rosaire de saint Dominique : <http://lerosaire.com/fr/nos-guides/saint-dominique> (consulté le 12 avril 2016).

Entretien de DE VILLENEUVE Sophie avec LÉCU Anne sur le thème de la grâce, dans le journal *La Croix* en ligne : <http://croire.la-croix.com/Definitions/Lexique/Grace/Qu-est-ce-que-la-grace> (consulté le 10 novembre 2016).

Fahaizi (temple) : <http://voyage.chine-evasion.com/blog/les-plus-belles-fresques-et-mieux-conservees-de-chine-le-temple-fahaisi-pekini> (consulté le 24 novembre 2016).

Giotto et l'école Florentine : <http://www.aparences.net/periodes/le-trecento/giotto-et-lecole-florentine/> (consulté le 16 février 2015).

Han Xizai : http://treasure.chinese.cn/en/article/2009-08/26/content_16452.htm (consulté le 19 septembre 2016).

Image acheiropoïète : https://fr.wikipedia.org/wiki/Image_acheiropoïète (consulté le 24 janvier 2017).

IZRAELEWICZ Erik, *De Mao à Deng Xiaoping, comment la Chine a retrouvé son rang*, article tiré du journal *Le Monde* en ligne : http://www.lemonde.fr/asiе-pacifique/article/2012/10/25/de-mao-a-deng-xiaoping-comment-la-chine-a-retrouve-son-rang_1780984_3216.html (consulté le 28 décembre 2016).

Jade (la pierre): <http://www.gemperles.com/jade> (consulté le 7 novembre 2016).

JEAN-PAUL II, *Redemptoris Mater. Lettre encyclique*, 1987, §24, en ligne : http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/fr/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031987_redemptoris-mater.html (consulté le 14 novembre 2016).

Madones de saint Luc,
<http://www.kmska.be/fr/collectie/albums/HeiligeLucasSchildertDeMadonna.html> (consulté le 24 février 2017).

Meiling PENG : <http://weekend.levif.be/lifestyle/voyage/la-peinture-de-mei-ling-peng-jette-des-ponts-entre-l-orient-et-l-occident/article-normal-536363.html> (consulté le 27 septembre 2016).

Mode de production : http://www.toupie.org/Dictionnaire/Mode_production.htm (consulté le 13 janvier 2017).

Monica LIU : http://campus.udayton.edu/mary/gallery/MonicaLiu/MarianTheme_CCT.html (consulté le 30 mars 2016).

Notre-Dame de Banneux (site officiel) : <http://www.banneux-nd.be/fr/accueilfr.htm> (consulté le 12 avril 2016).

Notre-Dame de Dong Lü : <http://yvesdaoudal.hautetfort.com/archive/2013/05/28/les-irreductibles-chinois.html> , consulté le 2 mai 2014.

Notre-Dame de Dong Lü : <http://www.chinacath.org/article/guia/hist/2010-09-20/8637.html> (consulté le 2 mai 2014).

Notre-Dame de Dong Lü (pèlerinage) :
<http://yvesdaoudal.hautetfort.com/archive/2013/05/28/les-irreductibles-chinois.html> (consulté le 28 mai 2013).

Pape FRANÇOIS, *Lettre encyclique Laudato si ; Sur la sauvegarde de la maison commune*, 24 mai 2015, en ligne : http://w2.vatican.va/content/francesco/fr/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html (consulté le 23 novembre 2016).

PAUL VI, *Lumen Gentium. Constitution dogmatique sur l'Église*, 1964, §53, en ligne : http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_fr.html (consulté le 14 novembre 2016).

Polyptyque Baroncelli, panneau central : <http://www.aparences.net/periodes/le-trecento/giotto-et-lecole-florentine/> (consulté le 16 février 2015).

SAN Annie, *Rites et cultures des femmes d'origine chinoise en périnatalité. Les difficultés rencontrées. Gynécologie et obstétrique*, 2013, <dumas-00921592>, voir site <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00921592/document> (consulté le 15 janvier 2017).

SAVÈS Joseph, *Qianlong (1711-1799) ; La Chine rêvée*, en ligne : https://www.herodote.net/Qianlong_1711_1799_-synthese-557.php (consulté le 28 septembre 2016).

Les trois dépendances et les quatre vertus féminines dans le confucianisme : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.bui_tp&part=139896 (consulté le 6 octobre 2016).

Vêtements chinois traditionnels : les secrets des Robes de Dragon : <http://fr.clearharmony.net/articles/a41459-Vetements-chinois-traditionnels-Les-secrets-des-Robes-de-Dragon.html> (consulté le 29 mars 2014).