

Civilisation japonaise

M. Bernard FRANK, professeur

Panthéon bouddhique et société japonaise : les données iconographiques et leurs sources

Nous nous étions efforcés, l'an dernier, de suivre à travers la tradition japonaise — et, autant que possible, jusqu'en ses prolongements actuels — un certain nombre de personnages vénérés qui pouvaient être tenus pour représentatifs de ce que nous avons appelé, en fin de compte, des « types de destins ».

Après cet examen qui se voulait préliminaire et visait seulement à dégager les grandes lignes d'une typologie morale de nos personnages, nous avons souhaité consacrer le travail de la présente année à jeter les bases d'une typologie physique, liée par toutes sortes de liens à la précédente, mais très largement tributaire, il va de soi, d'une démarche iconographique.

Quoique l'approche qui est la nôtre depuis toujours en cette matière d'iconographie soit assez indépendante des méthodes en honneur au Japon, nous nous sommes imposé, pour rester fidèles au parti-pris « naïf » adopté ici dès le début, de repasser systématiquement par tous les cheminements que ces dernières proposent à l'investigateur.

La recherche ainsi effectuée nous montre que la science iconographique japonaise moderne, telle qu'elle s'est constituée au terme d'une centaine d'années de développements divers, a conçu son objet d'étude essentiellement en fonction de trois optiques, à l'origine tout à fait distinctes, mais qui ont commencé, de manière encore d'ailleurs hésitante, à se recouper :

— premièrement, une optique qu'on peut dire fondamentale, dont la raison d'être se confond avec celle de l'iconographie elle-même, qui répond à la nécessité de transmettre, à l'intention des officiants et des imagiers œuvrant pour eux, les traits formels indispensables à l'exact accomplissement des rituels. Solidaire des conceptions ésotériques, cette optique est, par définition, d'essence sectaire.

Relèvent de ce point de vue des Sommes comme le *Butsuzō shinshū* (« Nouveau recueil des images bouddhiques ») de Gonda Raifū et Ōmura Seigai (1^{re} éd. 1919) ou le *Shinsan Butsuzō zukan* publié en appendice à la série *Kokuyaku himitsu giki* (1930), dont le texte explicatif consiste essentiellement en citations d'écrits canoniques et rituels anciens, et qui sont illustrés de dessins au trait puisés dans les sources iconographiques systématiques japonaises de l'ésotérisme : suites reproduisant les figures assemblées dans les Grands Maṇḍala, corpus méthodiques de personnages établis durant les époques de Heian et de Kamakura — toutes sources qu'on désigne globalement sous le vieux vocable de *zuzō* ;

— deuxièmement, une optique qui vise, pour des besoins qui semblent autant de compréhension que de dévotion, à réunir les personnages en des répertoires explicatifs aussi complets que possible ; optique qui se veut délibérément ouverte, « transsectaire » et qui fait relativement place à la croyance populaire.

De cette seconde optique relève le *Butsuzō zui* (« Collection des images bouddhiques ») de Gizan, orné de dessins au trait du peintre Tosa Hidenobu (1^{re} éd. 1690 ; rééd. de la recension augmentée, *Zōho Shoshū...*, 1886), qui ramène l'iconographie ésotérique à ses figurations les plus importantes et fournit en revanche beaucoup d'éléments se rapportant à l'iconographie des autres sectes (principalement Jōdo et Zen), à l'iconographie syncrétique shintō-bouddhique, voire à une iconographie populaire plus ou moins libre d'attaches institutionnelles. Un ouvrage dérivé du précédent, mais agrémenté d'un texte développé où l'on trouve de vivants portraits descriptifs des personnages, est le *Nihon butsuzō zuzetsu* (« Les images bouddhiques du Japon, figures commentées ») de Kimura Shōsen (1940 ; éd. revue et augmentée, *Shinshū...*, 1955). Le *Hotoke-sama no koseki shirabe* (« Recherches sur l'état civil des buddha ») de Daigo Etan (1918), qu'on aura profit à lire dans la réédition (*Shinshaku...*) mise au point par Satō Eishichi (1961), témoigne d'une conception assez proche, marquée ici par un esprit et un humour zénistes, reconnaissables à la vue des quelques lavis insérés en tête du volume ;

— troisièmement, une optique esthétique et archéologique, vouée, comme il se doit, à l'étude d'œuvres d'intérêt artistique, historique ou technique, et qui s'attache moins aux personnages eux-mêmes qu'à leurs figurations répondant à ces critères ; qui exclut donc de ses perspectives tout personnage dont il n'existe que des représentations d'époque récente et de facture jugée médiocre.

De cette troisième optique relève, au premier chef, un ouvrage comme le *Bukkyō bijutsu kōwa* (« Cours sur l'art bouddhique ») d'Ono Genmyō (1939), entièrement illustré de photos de peintures et sculptures des hautes époques,

continentales et japonaises. C'est à cette même double source, mais presque exclusivement à la documentation sculptée, que puise Henmi Baiei dans son *Butsuzō no keishiki* (« Iconographie des images bouddhiques ») (1970), grand travail où abondent les indications techniques précises : proportions prescrites par les canons iconographiques d'origine indienne, détail des formes de chaque élément des visages, des vêtements et parures, des attributs, des auréoles, des sièges et piédestaux, etc. Le livre de Kurata Bunsaku, *Butsuzō no mikata — gihō to hyōgen —* (« Point de vue sur les images bouddhiques — technique et expression — ») (1^{re} éd. 1965, nouv. éd. 1971), qui est consacré à la seule sculpture japonaise, fournit, lui aussi, toutes sortes de précieuses indications quant à la date, la matière, la facture, le style, l'expressivité des œuvres qu'il présente en exemple, mais ne s'attarde qu'assez peu — observons-le — sur leur contenu proprement religieux.

Le *Butsuzō zuten* (« Répertoire illustré des images bouddhiques ») de Sawa Ryūken (1962) constitue un cas remarquable de publication où l'on ait, jusqu'à un certain point, tenté de concilier les trois optiques ci-dessus distinguées, tout en accordant une légère prééminence à la première, axée de façon privilégiée, comme nous l'avons vu, sur les sources de la tradition ésotérique. On peut saluer le même esprit de synthèse dans le *Bukkyō bijutsu no kihon* (« Eléments fondamentaux de l'art bouddhique ») d'Ishida Mosaku (1972), où l'accent est mis davantage sur l'optique archéologique. Une heureuse conjonction de la seconde optique et de cette dernière apparaissent dans le *Nihon no hotoke-sama — jiko-shōkai to butsuzō kanshō —* (« Les buddha du Japon — auto-présentation [des personnages] et appréciation des images — ») d'Ōta Koboku et Awaya Toshihiro (1961), ainsi que dans les deux très originales contributions de Nishimura Kōchō, *Butsuzō no saihakken* (« A la redécouverte des images bouddhiques ») (1976) et *Hotoke no sekai kan* (« Regard sur le monde des buddha ») (1979) où l'auteur exprime avec force son souhait d'avoir contribué à une reprise de conscience du sens d'un art insuffisamment envisagé dans sa relation avec l'univers religieux qu'il exprime. Nous ne pensons pas poursuivre ici un but si différent lorsque nous proposons de mettre en lumière les liens existant entre typologie morale et typologie physique des personnages.

De la typologie physique en question, on constate qu'une tradition bien établie retient un certain nombre d'éléments qui, en dépit d'une plus ou moins grande variété dans les références, restent toujours à peu près limités aux mêmes cadres conventionnels. Ces éléments, qui se présentent sous la forme de dessins au trait, ordinairement rassemblés en planches (*zuhyō*), sont souvent reproduits dans des dictionnaires généraux ou spécialisés (d'histoire — comme le *Nihonshi kenkyū jiten* (élaboré à l'université de Kyōto, 1955 —, de langue classique — comme les *Kogo jiten* de Kōdansha, de Kadokawa, etc. —), dans des guides ou des recueils de photos d'intérêt

touristique (par ex. le *Nara no butsumō*, « Images bouddhiques de Nara », d'Inoue Yasushi et Nakano Genzō, 1969), etc. Nous les retrouvons également dans plusieurs des ouvrages énumérés ci-dessus, notamment le *Butsumō zuten* de Sawa Ryūken où ils sont particulièrement abondants, tant en ce qui concerne les figures — toutes tirées de sources précises — que la terminologie indiquée. Le cadre dans lequel ils nous sont donnés est celui de la classification quadripartite (*shishu no burui*) des Vénérés en buddha-tathāgata (*nyorai-bu*), bodhisattva (*bosatsu-bu*), vidyārāja (*myōō-bu*) et deva (*ten-bu*).

Les éléments relatifs aux buddha ne sont pas faits pour nous surprendre : ce sont les plus apparents, les plus plastiquement représentables des marques principales et signes secondaires d'excellence (*sōgō*) ornant le corps de ceux-ci à la naissance, selon la tradition canonique : c'est-à-dire, entre les sourcils, l'ūrṇā (*byakugō*), toupet blanc source de lumière, communément représenté par une perle, et, sur la tête, formant bosse sous la chevelure, l'uṣṇīṣa (*nikkei*) ou protubérance crânienne. S'y ajoutent des traits extérieurs à la liste établie par cette tradition, comme le *nikkei-shu*, « perle de la protubérance », excroissance — ordinairement rougeâtre ou irisée lorsqu'elle est figurée en couleur — symétrique, à la base de la protubérance, de la perle du *byakugō* ; ou cet autre élément, déjà bien connu de l'esthétique indienne et non spécifiquement religieux, dont la fonction serait de souligner la plénitude corporelle inhérente à ceux qui connaissent la félicité : les plis du cou, normalement au nombre de trois (*sandō*) — sujet sur lequel on trouvera des détails très neufs dans Nishimura, ... *saihakken*, p. 167 s. S'ajoutent à ces éléments des indications relatives au vêtement d'ascète mendiant, dit « rapiécé » (*nōe*), dont les buddha sont couverts et, enfin, d'autres se rapportant aux diverses parties de l'auréole, du siège et du piédestal, que nous abrégeons ici. La spécification de la mudrā (*shuin*, *inzō*) permet de reconnaître que le buddha prioritairement figuré comme représentant de sa classe est Amida, en son type classique assis fixé par Jōchō.

Les indications relatives aux bodhisattva se réfèrent, elles aussi, presque toujours à un même personnage tenu pour représentatif de la classe et qui est, comme on peut s'y attendre, Kannon. Henmi Baiei (*op. cit.*, p. 69 s.) fait fort opportunément usage, à leur propos, d'une distinction qu'il emprunte, à travers le *Zōzō ryōdo kyō* (*Taishō daizōkyō* 1419, t. XXI, p. 946 a), à la tradition lamaïque : distinction entre les bodhisattva doués d'un aspect ordinaire (*jōsō*), avec une seule face et deux bras (*ichimen nihi*) et ceux doués d'un aspect extraordinaire (*hijōsō*), à « faces multiples, système de bras développé et diverses marques spéciales » (*tamen kōhi sho-isō*), tous signes extérieurs (*gesō*) à l'aide desquels s'expriment, selon la symbolique ésotérique, leurs intentions intérieures (*naigi*). De la première catégorie relève Shō Kannon, la forme « sainte et noble » par excellence d'Avalokiteśvara, tandis que relèvent de la seconde les formes « mutées » du bodhisattva (*henge Kannon*) que

sont, au premier chef, le Kannon aux Onze Faces (Jūichimen K.) et le Kannon aux Mille bras (Senju K.), dont il est fréquent que les deux figures se combinent (Senju Jūichimen K.). Les auteurs de nos planches adoptent en général le parti de présenter le Kannon aux Onze Faces de type simple qui — sa couronne de faces multiples mise à part — présente la silhouette générale d'un bodhisattva d'aspect ordinaire. C'est donc sur cette figure de Jūichimen Kannon que le lecteur apprend le plus souvent à déchiffrer les traits qui caractérisent de façon spécifique un bodhisattva : le corps, qui est celui d'un buddha virtuel, présente des caractéristiques qui ne diffèrent pas de celles mentionnées ci-dessus, mais, tandis que la perle du *byakugō* apparaît bien en évidence entre les sourcils, la protubérance crânienne est ici invisible, cachée qu'elle est par un haut chignon (*hōkei*), entouré lui-même de la couronne des faces et sommé de la onzième de celles-ci, qui est une face de buddha (*chōjō butsumen*). La base de la couronne est encerclée d'un précieux « diadème de support » (*hōkandai, tenkandai*) ; des mèches pendantes (*suihatsu*) descendent sur les deux épaules. Ce sont, comme on sait, la coiffure, les parures et les vêtements qui distinguent l'iconographie du bodhisattva de celle du buddha. Des parures, nos planches mentionnent les bandelettes flottantes (*kansō*) du diadème ou de la tiare (*hōkan*), le pectoral à pendentifs (*yōraku*) éventuellement pourvu d'un disque ornant l'abdomen (*gonshinrin*), les brassards (*hisen*) et les bracelets (*wansen*) ; des vêtements, elles mentionnent la longue jupe (*kun* ou *mo*) qui couvre le bas du corps, et, pour le haut de celui-ci, ces « vêtements de deva » (*tenne*) qui sont faits de draperies d'une légèreté impondérable ; elles ajoutent aussi le *jōhaku* (ou *jutai*), large cordon porté en sautoir de l'épaule gauche au flanc droit, à l'origine cordon sacrificial (*yajñopavīta*) revêtu par les brâhmanes et que le bodhisattva, à l'instar de certaines divinités, revêt en signe d'initiation (voir la toujours si précieuse *Introduction à l'étude d'Avalokiteśvara* de M.-Th. de Mallmann, 1948, p. 243). La main droite abaissée fait la *mudrā* du don (*sega-* ou *yogan-in*) tandis que la gauche tient comme attribut (*jimotsu*) le vase à eau (*suibyō*), prérogative des ascètes et le plus ancien des attributs d'Avalokiteśvara, si l'on en croit M.-Th. de Mallmann (*op. cit.*, 266). Le Kannon aux Mille Mains, trop complexe pour être l'objet de ce genre de figurations succinctes — même sous sa forme conventionnellement réduite à quarante mains (les deux principales restant comptées à part) chacune symboliquement chargée de la puissance salvatrice de vingt-cinq —, est éventuellement l'objet d'une présentation (ainsi, dans Sawa Ryūken, *op. cit.*) sous la forme d'images des gestes et attributs des quarante mains.

Par opposition à l'aspect défini comme apaisé, serein (*jakujō-sō*), doux et harmonieux (*nyūwa-sō*), compatissant (*jihī-sō*) des buddha et bodhisattva, les *vidyā-rāja* ou « rois de science » (*myōō*), qui sont le produit de conceptions ésotériques relatives à la buddhité des passions, sont figurés sous un aspect défini comme irrité, furieux, courroucé (*funnu-sō*), voire haineux (*shinnu-sō*)

(cas contraires : le roi — ou, plutôt, reine — de science incarnant la formule dite « de la Grande Paonne », Kujaku-myōō, et, inversement, les bodhisattva d'aspect irrité comme le Kannon à la Tête de cheval, Batō-K., les Cinq bodhisattva de Grande Puissance — Godairiki-bosatsu — du *Ninnōkyō*, etc.). Nos planches relèvent, chez les vidyārāja, la caractéristique des yeux courroucés (*shinmoku, fungen*), des cheveux flamboyants (*kaenpatsu*) ou hérissés par la fureur (*dohatsu*) qui cèdent la place chez le personnage central de la classe, Acala (Fudō-myōō), à une chevelure nouée en tresse sur le côté gauche ; sont également indiquées les deux canines saillantes (*niga*). Le corps, pourvu — sauf, normalement, dans le cas de Fudō-myōō — de faces multiples à trois ou cinq yeux, de bras multiples et, en certains cas, de pieds multiples (ainsi, six bras six pieds, *rokuhi rokusoku*) est nu jusqu'à la ceinture, exception faite du cordon brâhmanique porté en sautoir (*jōhaku*) de l'épaule gauche au flanc droit, le bas étant couvert de la jupe (*mo* ou *kun*) ornée éventuellement, sur le devant, de cet attribut d'origine sivaïte qu'est le tablier en peau de tigre (*kohi-kun*) et du *shikami*, masque grimaçant mi-léonin mi-démoniaque, à valeur prophylactique, qui rappelle à la fois le *taotie* chinois et le *kīrti-* (ou *simha-*) *mukha* indien (cf. Jeannine Auboyer, *Le trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*, 1949, p. 119, où l'on trouvera des références sur la question). Les parures sont le pectoral — pour lequel on propose aussi le terme de collier, *munakazari* —, les brassards, bracelets et les anneaux de chevilles (*sokusen*), quasiment inusités au Japon dans le cas des bodhisattva. Nous abrègerons ici les indications relatives aux mudrā, attributs, auréoles, etc.

Alors que la classe des deva — des dieux — (*ten-bu*) constitue dans le bouddhisme une catégorie, certes, extérieure au cœur de la doctrine, mais extrêmement nombreuse et variée dans ses formes, enrichie qu'elle s'est trouvée d'apports extra-indiens très divers, sériens, chinois, coréens et, en fin de compte, japonais, les indications qui sont consacrées à cette classe par les planches iconographiques que nous évoquons, se limitent ordinairement, à une illustration d'un seul type, toujours le même, qui est celui de lokapāla — ou devarāja, dieu-roi (*tennō*) — en armure. Il est connu que le Gandhāra représentait les Quatre dieux-rois (Shitennō) en divinités revêtues de la robe royale (Foucher, *Art gréco-bouddhique du G.*, fig. 210, photo d'un relief du musée de Lahore provenant du stūpa de Sikri) et que c'est en Sériende, pour des raisons complexes encore mal définies, que s'opéra leur militarisation. Leur armure, dans l'agencement général et les détails de laquelle la part des éléments chinois et « occidentaux » est loin d'être élucidée, allait devenir l'une des pièces maîtresses de l'univers iconographique du bouddhisme en Extrême-Orient. Quoique n'ayant point été sans refléter dans son aspect certains progrès techniques accomplis par l'armure chinoise au cours des âges, cette armure des dieux-rois ne semble pas avoir vraiment suivi celle-ci dans son évolution : telle est, du moins, la conclusion qu'émettait avec pru-

dence Françoise Denès dans une excellente étude posthume publiée sous la forme du catalogue *Les bois de Dunhuang au musée Guimet*, 1976, pp. 57-61. Au Japon, où l'on retrouve des répliques de plusieurs de ses variétés, cette armure des dieux-rois bouddhiques, qui n'entretient avec le costume des guerriers locaux que des rapports extrêmement lointains, va devenir une sorte de tenue extra-temporelle, sentie, en définitive, comme aussi spécifiquement « religieuse » que celle des buddha et bodhisattva. On la retrouve, il va de soi, chez d'autres divinités que les Shitennō, soit des divinités gardiennes, soit des divinités que leur conception, si différente qu'elle soit, amène à présenter comme invulnérables (voir notre résumé dans l'*Annuaire* 1979-1980, p. 646). Les indications que nos planches donnent relativement à ce costume guerrier (défini comme *katchū-zō*, « image en casque et armure ») sont les suivantes : couvre-chef : casque (*kabuto*) ou diadème (*hōkan*) ; éléments de l'armure : colletin (*kubi-ate*), épaulières (*kata-ate* ou *kenkō*), plastron (*kyōkō*), pansière (*fukukō*), jupe (*yōkō*) faite, en certains cas, de lames disposées « en écailles » (*uroko-kosane*), braies (*ko*), jambières (*sune-ate* ou *keikō*), chaussures (*kutsu*), gantelets (*kote*). Le bas des épaulières et la pansière sont ornés de masques léonins (*shikami* et, pour ce qui est de la pansière, de façon plus précise, *hara-shikami*). Les manches (*sode*) du vêtement de dessous supérieur flottent autour des bras, et les plis d'une jupe en tissu léger (*mo* ou *kun*), nouée par derrière et sortant de dessous la jupe d'armure, ondulent sur les jambes. La présence des *tenne* (« vêtements de deva ») sous forme de longues écharpes tombant des épaules ou nouées à la taille rappellent qu'on est en présence de personnages divins. L'image foule aux pieds — le fait est bien connu — une figurine démoniaque (*jaki*, *amanojaku*) qui représente, pour ce qui est de chacun des Quatre dieux-rois, la catégorie de génie qu'il tient sous sa tutelle et qu'il empêche de nuire. Nous abrégeons, ici encore, ce qui concerne les attributs, les auréoles et les sièges.

Avec cette image de dieu-roi, s'achève ordinairement, nous l'avons dit, la rubrique des deva dans les planches iconographiques annotées qui nous préoccupent. Sawa Ryūken rompt fort opportunément avec une telle habitude restrictive en donnant, dans son *Butsuzō zuten*, deux autres figurations se rapportant au sujet. La première, qu'on s'étonne de voir aussi facilement négligée, est celle du deva dans sa forme classique à l'indienne. L'auteur a pris pour exemple le Bonten (Brahmā) du maṇḍala sculpté du Grand Hall du Tōji, à quatre faces (la quatrième, celle de derrière, normalement non représentée, étant traitée en « face sommitale », *chōjō-men*, de plus petite taille) et quatre bras (nous abrégeons ce qui concerne leurs mudrā et attributs). Le front est orné d'un troisième œil, vertical, indiqué par erreur dans le livre de Sawa Ryūken comme un *byakugō*, signe qui est, comme on l'a rappelé, caractéristique des buddha et bodhisattva. La coiffure est ce haut chignon d'ascète cerclé d'un diadème à la base (*hōkei*) qui est l'un des attributs de

Brahmā. De même que les bodhisattva, dont la représentation se modèle sur la leur, les deva figurés à l'indienne — et celui-ci en particulier — ont le bas du corps couvert d'une jupe (*mo* ou *kun*) et le haut dénudé. Le cordon brâhmanique (*jōhaku*) — à tout seigneur tout honneur ! — ceint le torse en sautoir, de l'épaule gauche au flanc droit ; les parures consistent en brassards et bracelets. L'image est assise sur un lotus porté par trois oies sauvages (*ga*), oiseaux — les haṃsa de l'Inde — aux connotations à la fois aquatiques et célestes, tenus pour des symboles du voyage et de l'achèvement spirituels.

La seconde figuration est celle d'une devī — déesse (*tennyo*) — représentée en dame chinoise. Comme on le voit par le changement d'aspect des dieux-rois, dont on situe l'origine aux confins de la Chine et de la Sérinde, il est arrivé, chez certains personnages, qu'une iconographie non indienne, sinisée, ait entièrement oblitéré le souvenir de l'iconographie indienne d'origine. À côté de transformations radicales de cette sorte, il est aussi arrivé qu'une double voie s'offre aux imagiers : celle d'une transmission relativement fidèle du type indien et celle de l'élaboration d'un type nouveau, inspiré de la tradition religieuse locale. L'historien de l'art chinois Kobayashi Taiichirō nous fait bien comprendre ce fait lorsqu'il écrit : « Quand les peintres chinois des Jin ou des Tang peignaient des deva et des bodhisattva, ou bien ils suivaient des modèles originaires des pays d'Occident, ou bien ils empruntaient des figures de saints, de sages ou de femmes célèbres de la tradition chinoise : c'est ainsi qu'ils représentaient les saintes images des divinités des autres pays » (*Chūgoku kaiga-shi ronkō*, 1947, résumé dans *Nara rokudaiji taikan VI, Yakushiji*, p. 92). Cette citation est donnée à titre d'éclaircissement dans une notice où sont discutées les origines iconographiques de la fameuse peinture de Kichijōten (Śrī-mahādevī) sur étoffe de chanvre, datant des alentours de 770, conservée au Yakushiji. Cette peinture montre la déesse, vêtue de somptueux atours chinois, qui s'avance, écharpes au vent, présentant sur la paume de sa main gauche levée un mystérieux petit objet rond, d'un rouge violacé, aux contours lumineux, semblable à une perle sombre, tandis que sa main droite fait le geste du don. L'inspiration continentale de cette œuvre, traitée d'une façon qui évoque moins, au premier abord, la peinture religieuse que la peinture profane du temps (on la rapproche volontiers des « Beautés sous les arbres » conservées au Shōsōin) est évidente et l'auteur de la notice du *Rokudaiji-taikan* y voit, avec Kobayashi Taiichirō, un exemple typique d'iconographie bouddhique interprétée à la lueur de la tradition chinoise : la source paraît bien en être une anecdote du *Liexianzhuan* 24 (notamment, dans la variante conservée par le *Taiping guangji*, 59 ; cf. M. Kaltenmark, *Le Lie-sien tchouan, Biographies légendaires des immortels taoïstes de l'antiquité*, 1953, p. 96 s.) où il est rapporté comment un homme rencontra, sans connaître leur identité, deux filles superbement vêtues, portant à la ceinture en guise de breloques, des perles lumineuses grosses comme des œufs, qu'il leur demanda, qu'elles lui offrirent et qui disparurent ensuite

de son sein comme par magie ; il comprit alors qu'il s'agissait des deux nymphes divines du Fleuve Bleu et de la rivière Han. M. Kaltenmark rappelle que les « perles lumineuses » sont en rapport avec la lune à qui elles empruntent leur éclat ; ce sont donc des talismans d'immortalité. Le somptueux vêtement de style Tang que porte la Kichijōten de la peinture du Yakushiji correspond aux normes définies par le Code de Yōrō (achevé en 718, appliqué à partir de 757) pour la tenue cérémonielle (*raifuku*) des impératrices, princesses et dames de cour (analyse dans : Ema Tsutomu, *Zōtei shinshū Yūsoku kojitsu*, éd. de 1944, p. 101 s. ; utiles compléments dans le *Yūsoku kojitsu jiten* de Sekine Masanao et Katō Teijirō, *passim*). L'exquise statue en bois polychrome de Kichijōten érigée en 1212 au Jōruriji et qui y est toujours conservée dans sa châsse d'origine (dont les panneaux peints ont malheureusement été démontés et se trouvent dans les collections de l'Université Nationale des Arts de Tokyo), se présente, iconographiquement parlant, sous un aspect très voisin, mais qui ne correspond plus à la tenue de cour en vigueur à l'époque, le *raifuku* ayant beaucoup évolué entre la fin de l'ère de Nara et le commencement de celle de Kamakura. C'est un dessin de cette statue accompagné de nombreuses indications terminologiques, que nous trouvons dans le *Butsuzō zuten* de Sawa Ryūken. La déesse fardée de blanc, telle une dame de l'aristocratie, et dont le visage aux contours potelés et l'expression immobile n'étaient pas sans rappeler à Kawabata Yasunari ces fines poupées de Kyōto au teint de coquille d'œuf que sont les *Kyō-ningyō* (voir le petit essai de l'écrivain publié dans *Nihon no chōkoku V*, illustré de photos de Domon Ken, 1^{re} éd., 1952) tient dans sa main droite levée un objet piriforme que Sawa Ryūken identifie, textes à l'appui, avec le cintā-maṇi, joyau talismanique qui exauce les désirs (*nyoi-hōju*) ; la main droite s'abaisse en mudrā du don. La chevelure, qui tombe sur les épaules, est coiffée d'un diadème précieux (*hōkei* ou *hōkan*) orné d'un phénix. Le personnage est revêtu d'un *shin-i*, vêtement de dessous, sorte de sous-kimono, à manches droites ; par-dessus celui-ci, d'un *chōketsu-i*, vêtement à longues manches évasées ; d'une jupe de dessous (*shū*, *hirami* ou encore — par abréviation de *shūta-birami* ? — *shibira*) dont le bas forme des ondes autour des chaussures (*kutsu*) et que recouvre une jupe extérieure (*kun* ou *mo*), elle-même couverte, sur le devant, d'une sorte de tablier richement orné, appelé « couvre-genoux » (*hiza-kakushi*). Sur cet ensemble est passée une grande veste, dont les manches, plus courtes, ont des bordures garnies de volutes, pour laquelle nous sont donnés concurremment les deux termes de *kaitō-i* (habit de dessous, jap. *uwagi*) et de *katsuma-i* (ou *katsuma-e*, littéralement, vêtement « de service », transcription du sanskrit *karma*), ce dernier désignant, selon Sawa Ryūken lui-même (*Mikkyō jiten*, pp. 93, 120, 514), la tenue des dames indiennes pour leur office à la cour royale, puis celle attribuée aux devī entrées, comme Kichijōten, en la compagnie du Buddha à la suite de leur conversion ; il vise sans doute à rappeler ici que le vêtement dont il s'agit

doit être considéré, par delà son aspect civil, comme liturgique. Un ruban d'attache (*o*), noué par un nœud bouffant à la hauteur de l'estomac, retombe en deux longs pans qui flottent sur les jambes. Sur la poitrine, s'étale un somptueux pendentif orné (*yōraku*), semblable à ceux dont sont parés les bodhisattva. Le *Butsuzō zuten* indique encore, à la hauteur de l'épaule de la déesse, une indication *haishi*, qui n'est pas très claire. Le *haishi*, au départ, tunique courte portée par en dessous, fut ensuite utilisé comme vêtement de dessus ; son usage, d'abord privé, fut officialisé en 730, assure un spécialiste de l'histoire du costume (Aoki Ryōkichi, *Waga kuni ifuku no henshen*, 1944, p. 39). C'était un vêtement d'origine chinoise ; aussi fut-il couramment appelé du nom de *karaginu*, « vêtement chinois », qui devait lui rester et qui finit par s'appliquer à des formes très différentes, fortement japonisées. Ce vêtement, qui n'avait pas de col (*eri*), en reçut un par la suite : une sorte de grand col ouvert, largement rabattu en arrière et se terminant dans le dos par une pointe. L'indication donnée, qui paraît viser ici le col seul, ne permet pas de voir ce en quoi consiste le *haishi* lui-même ni par où il se distingue de cet autre vêtement de dessus qu'est le *kaitō*- ou *katsuma-i*.

Il faut savoir un gré très considérable à Sawa Ryūken d'avoir, par cette planche annotée de la Kichijōten du Jōruriji, traité un type iconographique en costume chinois civil sur pied d'égalité avec les figurations à l'indienne, dans un genre de présentations où l'iconographie de lignée chinoise n'avait jamais été introduite que sous les espèces guerrières de la tenue des dieux-rois. Son initiative a été reprise (par exemple, dans une série de publications, d'ailleurs remplies d'informations intéressantes, sur les images bouddhiques, éditée par la librairie Bunshindō : *Butsuzō wo tazunete*, 1970 ; *Shōsetsu Butsuzō no mochimono to sōshoku*, 1972), mais personne n'a cherché à aller plus loin dans le même sens : c'est ainsi que toute donnée précise sur les tenues des divinités civiles masculines, qu'on aimerait trouver parallèlement à celles dont on dispose désormais pour les divinités féminines, continue à demeurer introuvable, non seulement dans les planches annotées dont nous parlons, mais encore à l'intérieur même des manuels d'iconographie dans leur ensemble. C'est dans des ouvrages ou articles sur l'histoire du costume que le chercheur devra s'enquérir de telles données ; elles ne sont pas intégrées à la science iconographique. Combien de cas, pourtant, de divinités représentées en costume princier ou en tenue de haut fonctionnaire chinois, au lieu d'être figurées à l'indienne ! Voyez le Brahmā et l'Indra (Bonten Taishaku) peints sur les volets de la châsse de Kichijōten ci-dessus mentionnée (reproduction du premier dans *Hōbōgirin* 2, s.v. *Bonten*) ; voyez la peinture, datant de 1145 et classée « trésor national », conservée au Kongōbuji du Kōyasan, qui représente le roi des dragons — *nāgarāja* — Zennyō-ryūō (reproduction dans *Genshoku Nihon no bijutsu* VII, n° 108), etc. Nous nous sommes

particulièrement intéressés, quant à nous, à l'exemple du costume du roi Yama. Ce roi et juge des morts de l'antique tradition indo-iranienne adopté non sans certaines réticences par le bouddhisme indien, où son personnage a toujours été concurrencé par celui du dieu personnifiant la tentation et la mort, Māra, et qui devait finir par éclipser de très loin ce rival dans les croyances de l'Asie centrale et de l'Extrême-Orient, est entré dans le panthéon japonais sous deux formes. L'une, strictement propre à l'ésotérisme et dans laquelle paraissent survivre les traits lumineux, semi-divins, du Yama védique, répond au nom d'Enma-ten et se réfère à une conception qui fait du deva ainsi nommé l'un des Douze grands dieux (Jūniten) gardiens du cosmos (huit directions, zénith et nadir, soleil et lune) : précisément, celui qui protège le Sud, région traditionnellement assignée en Inde au monde de Yama. Enma-ten est représenté toujours à l'indienne, tenant en main un bâton (*danda-jō*, du skt. *daṇḍa*) appelé encore, en raison de l'attribut qui le couronne, « hampes à tête humaine » (*ninzu-* ou *jintō-dō*). L'autre forme, incomparablement plus populaire — diffusée, en particulier, dans les sectes Tendai, Jōdo, Zen et Nichiren —, est celle qu'on connaît sous le nom d'Enma-ō (le roi Yama) et cette puissante silhouette de magistrat, devenue proverbiale par sa mine renfrognée, qui serre dans la main droite une tablette de dignité (*shaku*). Il ne saurait être question de discuter ici des origines de cette figuration, dont la diffusion, en Chine, a été étroitement associée au développement, sous les Tang, de la croyance aux Dix rois juges des enfers (Jūō), tout en gardant, par ailleurs, des aspects indépendants. La littérature japonaise de Heian fait de fréquentes allusions au tribunal d'Enma-ō (on en trouve déjà dans le *Nihon ryōi-ki*, composé, selon les opinions, entre les deux dates extrêmes de 787 et 822), mais il ne semble pas qu'existent des représentations figurées locales du personnage antérieures à l'époque de Kamakura. De cette époque datent les belles statues conservées au Byakugōji de Nara, au Rokuharamitsuji de Kyōto, à l'Ennōji de Kamakura. Sawa Ryūken a donné pour le « Grand dictionnaire d'histoire » (*Kokushi daijiten*) de Yoshikawa-kōbunkan, t. II, 1980, p. 423, à l'article *Enma-ō*, des photographies de ces trois statues et un excellent dessin au trait de la première, malheureusement dépourvu d'indications terminologiques. Il se borne à dire, au sujet de l'iconographie du personnage, qu'il présente un aspect à la chinoise, avec bonnet officiel (*kanmuri*), « vêtements taoïstes » (*dōfuku*) et tablette de dignité en main. D'autres auteurs ne nous satisferont pas davantage en parlant, à ce propos, de « vêtements de fonctionnaire » (*kanpuku*), de « vêtements et bonnet de juge » (*hōfuku hōkan, hōi hōkan*) voire, simplement, de « vêtements chinois » (*tōfuku*). Il est certain que cette sorte d'iconographie, qui n'a pas sa source dans une tradition doctrinale et procède d'emprunts à des formes réelles, que les époques ultérieures figent, renouvellent ou déforment avec la plus grande liberté, se prête difficilement à une lecture très rigoureuse, mais nous pensons qu'on peut tenter d'amé-

liorer les indications par trop insuffisantes qui nous sont données dans des cas comme ceux-ci. Examinons d'abord ce qui se rapporte au bonnet (*kanmuri*). Il faut admettre que Yama et ses congénères du groupe des Dix rois offrent, dans leurs coiffures, un certain nombre de variantes dont les dénominations précises, si elles existent, ne sont connues que de quelques rares spécialistes de l'histoire du costume chinois. Nous pouvons relever, cependant, qu'une différence a été faite depuis l'antiquité chinoise entre bonnets de cérémonie dit *kanben* (chin. *guanmian*) surmontés d'une tablette ornée de pendants de pierreries et portés par les souverains et les hauts dignitaires, et bonnets plus modestes dits aussi *kanben* (mais le chinois est différent, *guanbian*) qui semblent faits d'un assemblage de lobes ou de pétales et dont nous nous demandons si le nom n'aurait pas été interprété — au moins dans la tradition japonaise où le mot *ben/bian* a couramment le sens de *hanabira* — comme signifiant « bonnets en corolle ». Yama apparaît assez fréquemment dans les peintures de Dunhuang vêtu d'une robe royale et coiffé d'un bonnet de cérémonie du type *guanmian* (voir, par exemple la peinture conservée au Musée Guimet, publiée dans *Mission Pelliot XIV et XV, Bannières et peintures...*, planche 114), mais nos images japonaises ne montrent que des bonnets d'un genre plus simple, dont certains, comme celui de l'Enma du Byakugōji, sont véritablement en forme de corolle et seraient peut-être, si notre supposition est recevable, des sortes de *guanbian*. Ces bonnets sont serrés autour de la tête par un ruban (*ei*) noué par derrière et dont les extrémités ressemblent à des ailerons. Sur le devant est apposée une plaque marquée du caractère « Roi ». Cette plaque est parfois — c'est le cas pour l'Enma de l'Ennōji — de forme pointue à son extrémité, et se trouve entourée de deux éléments spiralés dans lesquels nous nous sommes demandé s'il fallait voir de simples ornements ou des cornes, qui pourraient représenter sous forme dédoublée la corne, en principe unique, du *kaichi* (chin. *xiezhī*), bête fabuleuse passant pour savoir distinguer le bien du mal et dont on avait fait l'emblème des magistrats, lesquels, sous les Tang, portaient précisément un bonnet dit « à [corne de] *kai* », *kaikan*, chin. *xieguan* (on se reportera à R. des Rotours, *Traité des Fonctionnaires et Traité de l'Armée* traduits de la Nouvelle Histoire des Tang, I, 1947, p. 297). Sur une statuette moderne (XVIII^e s. ?) du dieu conservée à l'Annexe du musée Guimet et qui a été publiée autrefois dans le *Koji hōten* de Weber, I, p. 163, ces éléments spiralés sont traités comme deux petites tourelles à base cubique offrant une certaine ressemblance avec des stūpa et dominés par un joyau mañi placé au milieu d'eux. Dans toutes nos figurations, Enma-ō a le corps couvert d'une robe aux larges manches (un *hō* ?, chin. *pao*), avec une grande ceinture de cérémonie (*shintai*, chin. *shendaī*). Beaucoup d'images, chinoises et japonaises, le montrent paré d'un collier pourvu d'un pendentif rectangulaire sur lequel on ne nous donne aucune explication, mais qui est certainement un

insigne de dignité semblable à ces « carrés de mandarins » (chin. *bufu*), étudiés par S. Camman (*HJAS* VIII, 1, 1944, et *Museum Bulletin*, Univ. de Pennsylvanie, juin 1953), que portaient sur la poitrine les fonctionnaires des Qing. Sur la statuette, ci-dessus mentionnée, du musée Guimet, on voit, à l'intérieur du rectangle en question, les emblèmes du soleil et de la lune (*jitsugetsu-sō*) dont la présence peut être interprétée, soit comme un signe de souveraineté — les deux astres, brodés sur le manteau de l'Empereur symbolisent la vertu de ce dernier, aussi universelle que leur lumière —, soit comme l'indice que la vigilance du roi, juge des actes, ne s'arrête ni jour ni nuit. On voit par de tels détails combien de problèmes posent tous ces faits qui relèvent bel et bien de la science iconographique, et que nos spécialistes n'estiment pas devoir y intégrer. Des constatations semblables ont pu être tirées de l'examen d'un certain nombre d'autres cas que nous renonçons à exposer ici : personnages représentés en tenue tantôt chinoise (*tōsō*) et tantôt japonaise (*wasō*), comme les Dix *rākṣasī* gardiennes des fidèles du Lotus (*Jūrasetsu-nyo*) ; figurations mêlées d'éléments dits « populaires » dans la mesure où ceux-ci sont sentis comme toujours hétérogènes par rapport à une tradition savante où d'autres se sont déjà infiltrés et à laquelle ils ont, en contrepartie, fourni des éléments. Nous avons été heureux de constater, à ce propos, combien les conclusions auxquelles nous étions parvenus dans notre propre domaine rejoignaient celles, si éclairantes, qu'ont exposées les participants au Colloque international du C.N.R.S. sur « La notion de “ religion populaire ” en Europe occidentale, du Moyen Age à nos jours » (*Actes* publiés en 1979). Le grand intérêt que nous portons au problème de la « canonisation des motifs » nous amène à vouloir remonter aux plus anciennes sources systématiques de notre iconographie, les *zuzō* des époques de Heian et de Kamakura, pour essayer de distinguer au sein de ces modèles d'orthodoxie les éléments qui étaient appelés à stimuler l'inventivité populaire — ou qui étaient eux-mêmes déjà marqués par celle-ci.

Séminaire : *Regard sur l'œuvre de Minamoto no Shitagau* (suite)

Les premières séances ont porté sur le problème de la contribution capitale de Shitagau au travail de la lecture du *Man.yōshū* et sur celui, si âprement débattu entre les spécialistes, de sa participation à la tâche de la compilation du *Gosenshū*. La question des relations entre les deux entreprises, celle de l'origine des *Man.yō-ka* du *Gosenshū*, celle de la connaissance du *Man.yōshū* antérieurement à l'ère Tenryaku, celle de la nature et de l'ampleur de l'œuvre de déchiffrement et de ponctuation (*koten*) alors accomplie, nous ont successivement retenus, et nous avons été largement tributaires, sur tous ces points, d'importants travaux japonais comme ceux de Sasaki Nobutsuna, Ueda Hideo, Gomi Tomohide, Ōkubo Tadashi, Tajima Ikudō et autres.

Après cet effort qui nous a permis d'acquérir une idée de la rigueur d'esprit de Shitagau et des progrès qu'il a fait faire à la critique philologique japonaise — jusqu'à lui quasiment dans sa préhistoire —, nous avons voulu commencer à nous familiariser avec sa conception personnelle de l'activité poétique. Nous avons donc entrepris — et mené à terme — la lecture du texte du concours de poésie organisé par la princesse Kishi en la 3^e année de Tenroku (972) — *Tenroku sannen hachigatsu nijūhachinichi Kishi-naishinnō sensai uta-awase* — dont il fut l'arbitre et où il exprima, au sein d'une atmosphère amicale particulièrement propice, ses vues sur l'art de composer. Son immense expérience de la poésie, sa maîtrise achevée du langage, la vivacité des réparties de ses interlocuteurs font de ce texte difficile et souvent acrobatique, où fusent en feux d'artifice toutes les ressources de la rhétorique locale, la source d'un enchantement ininterrompu en même temps qu'une dure épreuve pour le traducteur. Notre collègue et amie Jacqueline Pigeot, professeur à l'université de Paris VII, a bien voulu nous faire un exposé sur une partie de l'*uta-awase* (de l'introduction au poème 5) qu'elle a étudié dans sa thèse sur la poétique de l'itinéraire qui doit être prochainement publiée.

Le professeur a été invité pour une durée de quatre mois (15 août - 14 décembre 1981) par le *Kokubungaku kenkyū shiryō-kan* (National Institute of Japanese Literature) de Tokyo et y a donné, le 14 novembre, à l'occasion du quatrième « Colloque international sur la littérature japonaise » tenu par cet Institut, une conférence intitulée *Heian-chō no « fūryū » no ichi-senkusha to shite mita Minamoto no Tōru*, « Minamoto no Tōru vu comme l'un des précurseurs de l'“ élégance absolue ” à l'époque de Heian ».

B. F.