

Civilisation japonaise

M. Bernard FRANK, membre de l'Institut
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

L'iconographie bouddhique japonaise : de la copie à l'encre à la diffusion par la gravure

Après avoir examiné les *zuzō* sous un angle qui était, avant tout, celui d'une présentation des sources de l'iconographie, nous avons repris la question du point de vue du développement même du genre, en particulier, du développement stylistique, d'ailleurs parfois bien difficile à dissocier du développement iconographique. Là encore, nous avons eu d'abord pour guide l'inestimable travail de Hamada Takashi, *Zuzō (Nihon no bijutsu)*, de Shibundō, LV, Tokyo, 1970). Les dernières séances ont été consacrées à l'histoire de cette autre forme de diffusion de l'iconographie bouddhique qu'est la gravure, si redevable, elle-même, à l'art des *zuzō*.

*

Aucun document relatif à une introduction de *zuzō* au Japon ni à une exécution de cette sorte d'ouvrages sur place n'est connu pour les périodes antérieures à celle de Heian. Les Japonais maîtrisaient pourtant déjà remarquablement la technique de l'encre monochrome à l'époque de Nara, comme le montre, entre autres, cette puissante figure de bodhisattva emportée sur une nuée dans une boucle d'écharpes flottantes, peinte sur étoffe de chanvre (*mafu bokuga bosatsu zō* 麻布墨画菩薩像), que conserve le trésor du Shōsōin, et qui rappelle, par sa manière, les tracés rapides et vigoureusement accentués mis en honneur en Chine quelques décennies plus tôt par Wu Daozi. Ainsi que le souligne Akiyama Terukazu, qui l'a reproduite dans sa *Peinture japonaise* (p. 34-35), cette image, de grande taille (138 × 133), a servi vraisemblablement de bannière lors de célébrations effectuées au Tōdaiji ; elle semble n'avoir aucun rapport avec ces modèles iconographiques que sont fondamentalement les *zuzō*.

Il existe, certes, des *zuzō* qui nous ont transmis — avec, peut-on penser, beaucoup d'exactitude — l'aspect de certaines peintures conçues pour le même Tōdaiji à la même époque (en l'occurrence, celles dites « des vantaux du tabernacle du Kaidan-in », *Kaidan-in zushi tobira-e* 戒壇院厨子扉絵, datant, sans doute, de l'inauguration de ce bâtiment d'Ordination, en 755), mais il faut bien préciser qu'il s'agit là de relevés exécutés vers la fin de Heian, probablement quelques années avant l'incendie dévastateur allumé en 1180 par l'armée des Taira, et non, de témoins remontant aux temps mêmes de Nara. (Hamada, p. 30-31 et 33 ; cf. aussi *Nara rokudaiji taikan* XI, p. 55-56 ; *Taishō-d.*, *Zuzō-bu* VII, n° 3126-3127).

Même si de tels témoins devaient être découverts, il n'en demeurerait pas moins évident que l'apparition d'un intérêt systématique pour les *zuzō* a été étroitement lié, au Japon, à la propagation de l'« Esotérisme pur » et de ses liturgies, à l'égard desquelles ils ont joué un rôle d'instruments de référence essentiels. Si les *zuzō* s'avèrent aussi importants pour ces liturgies, c'est que les images elles-mêmes n'ont pas, au regard de celles-ci, la fonction d'un simple élément illustratif ; elles servent à exprimer des vérités que le langage discursif ne peut permettre de saisir. Dans les explications jointes au Catalogue, qu'il adresse à la Cour, des objets par lui rapportés de la Chine en 806 (*Go shōrai mokuroku* 御請來目錄, cf. *Annuaire* 1982-1983, p. 616), Kūkai, fondateur de la secte Shingon, expose ce point de vue en se fondant sur l'autorité de son maître chinois Huiguo (j. Keika) : « Ce magasin secret des Formules (= l'Enseignement ésotérique) est, dans ses sūtra et ses commentaires, plein de choses cachées, et si l'on ne recourt au dessin (~ à la peinture, *zuga* 図画), on ne peut en assurer la transmission » (*Taishō-d.* LV, n° 2161, p. 1065 b ; *Kōbō-daishi Kūkai zenshū* II, p. 558). Un peu plus haut (*ibid.*, p. 1064 b ; p. 553), il avait dit approximativement la même chose : « Le magasin des mystères est profond et obscur. Il est difficile de le faire tenir en des écrits... Dans ses sūtra et ses commentaires, les choses sont cachées et abrégées. Aussi les confie-t-on aux images (*zuzō* — le terme paraît avoir ici ce sens général, signalé dans l'*Ann.* précité, p. 606) ».

Selon le décompte effectué par Sawa Ryūken (*Bukk. geijutsu*, VI ; réimpr. dans *Hakubyō-zuzō no kenkyū*, Kyōto, 1982, p. 66 s.), le nombre des images bouddhiques consistant en maṇḍala, icônes peintes et sculptées et *zuzō* (au sens strict de modèles iconographiques dessinés au trait d'encre) rapportées par les « Huit maîtres [éminents des écoles Shingon et Tendai] entrés chez les Tang » au IX^e siècle (*Nittō hakke*, *Ann.* 1985-1986, p. 670) s'élevait à un peu plus de 140 objets, parmi lesquels il en est, à tout le moins, 44 que leurs titres désignent comme des *zuzō*. Ce décompte est fait d'après les Catalogues officiels ou officieux rédigés par les maîtres eux-mêmes (à commencer par celui de Kūkai, cité ci-dessus), et diverses indications contenues dans des rapports complémentaires. Le sort qu'ont eu ultérieurement ces ouvrages rapportés ne nous est connu que pour partie. En revanche, il en est d'autres,

dont les Catalogues ne font pas mention et que nous connaissons grâce à des manuscrits qui sont (ou sont dits avoir été) conservés dans des lieux précis, et qui comportent des colophons ou des inscriptions indiquant leur origine. Pour ces manuscrits aussi — et il faut souligner qu'ici, il s'agit strictement de *zuzō* —, Sawa Ryūken a effectué un recensement systématique qui l'a conduit à en répertorier 73, se répartissant ainsi entre les *Nittō hakke* : ouvrages procédant de Saichō (Tendai ; séjour en Chine, 804-805) : 1 — de Kūkai (Shingon ; séjour, 804-806) : 12 — de Jōgyō (Shingon ; séjour, 838-839) : 4 — d'Engyō (Shingon ; mêmes dates) : 2 — d'Ennin (Tendai ; séjour, 838-847) : 16 — d'Eun (Shingon ; séjour, 842-847) : 6 — d'Enchin (Tendai ; séjour, 853-858) : 22 — de Shūei (Shingon ; séjour, 862-865) : 10 (*Nihon no mikk. bijutsu*, réimpr. dans *Hakubyō zuzō no kenkyū*, p. 100 s.).

Mais, de tous ces *zuzō* rapportés de la Chine par les Huit maîtres (*Nittō hakke shōraibun* 入唐八家請來本), il ne subsiste, apparemment, sous leur forme chinoise d'origine, que trois manuscrits : un provenant d'Enchin et deux, de Shūei. Le premier nous est familier, c'est le *Ritasōgyara Gobushinkan* 裡多僧藥囉五部心觀, plus ancien prototype du « maṇḍala du Plan adamantin », qui se présente sous la forme d'un rouleau à l'encre monochrome dessiné en traits fins, sans accentuation, selon le principe du tracé dit « en lignes de fer » (*tessen-byō* 鉄線描). Cet ouvrage, qui représentait la tradition d'enseignement de Śubhakarasiṃha, avait été remis à Enchin par son maître chinois Hossen (ch. Faquan) 法全. Enchin le fit copier à Chang'an en 855, et la copie qu'il fit ainsi exécuter, et qu'il rapporta au Japon en 858, est encore conservée dans une dépendance de son monastère de l'Onjōji, l'Enman-in. Aux éditions du *Gobushinkan* que nous avons précédemment signalées (*Ann.* 1983-1984, p. 687), il faut ajouter celle qu'a donnée Lokesh Chandra, *A Ninth Century Scroll of the Vajradhātu maṇḍala*, New-Delhi, *Śata-piṭaka Series*, vol. 343, 1986. Lokesh Chandra est, à notre connaissance, le premier à avoir donné une explication de l'énigmatique *Ritasōgyara* qui constitue la partie initiale du titre de l'ouvrage : il l'explique (p. 13) comme une transcription du sanskrit **Ṛta-saṃhāra*, où il voit un équivalent de la dénomination du sūtra sur lequel est fondé le maṇḍala, *Tattva-saṃgraha* (rendu en chinois par 眞実招, jap. *shinjitsu-shō*, « saisie de la réalité par... » ou « par la réalité de... » ?, même *Ann.*, p. 661). Si la mise équivalence du vieux terme indien *ṛta* (loi naturelle, règle religieuse, vérité divine, etc.) avec *tattva* ne paraît pas soulever d'objection fondamentale du point de vue sémantique, en revanche, *saṃhāra*, qui peut assez bien se substituer à *saṃgraha* dans l'acception de « compendium », semble difficilement pouvoir être entendu au sens de « saisie, captation », qu'indique, pour ce dernier, la traduction chinoise : il y a là un problème dont nous laissons la résolution à la sagacité des indianistes. Quant à *Gobu-shinkan*, que nous avons compris comme signifiant « L'Inspection de l'Esprit à travers les Cinq Lignées [du Plan adamantin] », l'éminent savant indien l'interprète en donnant à *shin* 心 la valeur de *hr̥daya*-[mantra]

(= formule essentielle) et donne, en conséquence, à l'ensemble du titre le sens de « Méditation sur les formules essentielles des Cinq Lignées du Vajradhātu-maṇḍala, telle qu'elle est exposée dans le *Rta-samhāra*, c'est-à-dire le *Tattva-saṃgraha* ».

Nous insisterons moins, en dépit de leur intérêt, sur les deux manuscrits qui subsistent des objets rapportés par Shūei, et qui comportent l'un et l'autre un colophon précisant qu'ils ont été copiés la 5^e année de l'ère Xiantong des Grands Tang (864). Le premier, (*Taishō-d.*, *Zuzō-bu* VIII, n° 3164), conservé au Kanchiin du Tōji, est intitulé *Soshicchi-giki keiin-zu* 蘇悉地儀軌契印圖, « Tableau des mudrā du rituel de la Bonne Réalisation » (*Susiddhi kara*, voir *Ann.* 1986-1987, p. 591), et présente, conformément à ce titre, les images des 91 positions de mains qui s'accordent aux phases de la liturgie de ce grand sūtra rituel, traduit par Śubhakarasiṃha et auquel il est connu que le Tendai accorde particulièrement de l'importance (voir la notice de Manabe Shunshō dans *Mikk. bijutsu taikan*, I, p. 243). Le second (*T.*, *Zuzō-bu*, XII, n° 3239), qui ne comprend qu'un petit nombre d'éléments figurés (mudrā et « formes de convention »), est un recueil des plans des maṇḍala qui correspondent aux dix-sept sections du « Sūtra de la Conduite de la Sapience » (*Rishukyō-mandara* 理趣經曼荼羅, cf. *Ann.* 1983-1984, p. 687 s.) selon la traduction et le commentaire d'Amoghavajra (*T.*, n° 243 et 1003). Il est conservé à l'Ishiyamadera.

Disparus quant aux originaux, tous les autres *zuzō* conservés qui procèdent de la tradition des Huit maîtres, sont connus par des copies. Comme on l'a rappelé précédemment (*Ann.* 1982-1983, p. 610), un long intervalle de temps sépare la période des *Nittō-hakke* de celle où commencèrent à être exécutées les copies en question, dont la plus ancienne qui soit précisément datée, est de 1019.

Hamada Takashi (*loc. cit.*, p. 44) observe que les *zuzō* qui avaient été ainsi rapportés de Chine au IX^e siècle, dans une optique qu'on peut dire essentiellement documentaire, n'exercèrent aucune influence d'ordre stylistique perceptible sur ces premières copies, qui n'apparurent qu'au XI^e siècle, à un rythme d'ailleurs, au début, tout à fait sporadique.

L'exemple initial de 1019 est, remarque le savant spécialiste, de caractère très particulier, en ce sens qu'il s'agit d'une œuvre tracée sans façons, de manière qu'on peut dire naïve, par un auteur qui n'était vraisemblablement qu'un simple maître d'Esotérisme dépourvu de prétention artistique. Peinte au dos d'un rouleau orné d'un calendrier annoté, elle consiste, comme l'indique son titre, *Daihi-taizō sanmaya mandara zu* 大慈胎藏三昧耶曼荼羅圖後, « Images du maṇḍala de convention de la Matrice de la Grande Compassion », en une mise en alignement des figurations symboliques (ou « formes de convention », cf. *Ann.* 1983-1984, p. 685) des Vénérés du maṇḍala de Matrice. Ono Genmyō, qui l'a examinée en détail, conclut que cette version en « formes de

convention » du maṇḍala (*T.*, *Zuzō-bu*, II, n° 2980 ; *Mikk. bij. taikan*, I, n° 37), qui procède d'un original rapporté par Ennin, et qui est conservée au Daigoji, appartient à la tradition dite de l'« Iconographie de la Matrice » (*Taizō-zuzō*) issue directement de Śubhakarasiṃha (*Ann.* 1985-1986, p. 668), et diffère donc de celle, amendée par Amoghavajra et Huiguo, qui a abouti au *Genzu*, ou « maṇḍala actuel » (*Tōdai shoden no mikk. bijutsu*, dans *Ono G. bukkyō geijutsu chosaku-shū*, IX, p. 295 s.).

Plus de soixante ans séparent cette première copie de *zuzō* faite au Japon, de celle qui la suit en date (1083), et que l'on connaît sous l'appellation de *Kyū Shōren-in-bon Kongōkai sanjūshichison mandara zuzō* 旧青蓮院本金剛界三十七尊曼荼羅圖像 « Images du maṇḍala des Trente-sept Vénérés du Plan adamantin, manuscrit anciennement conservé au Shōren-in » (il est, à l'heure actuelle, conservé dans une collection américaine). Rappelons que ce « maṇḍala aux Trente-sept Vénérés » n'est autre que l'élément central du maṇḍala du Plan adamantin (*Ann.* 1983-1984, p. 680 s.). La copie dont il s'agit, qui procède, elle aussi, d'un manuscrit rapporté par Ennin, est d'une facture radicalement différente de celle de l'ouvrage précédent. On admirera, dit Hamada, qui en a publié deux remarquables détails (n° 59, le cercle du Buddha du Nord ; n° 129, les deux divinités aux bras étendus qui représentent le Feu et l'Eau ; même *Ann.*, *ibid.*, p. 680-681), l'aisance qu'y révèle le maniement du pinceau — selon toute vraisemblance, celle d'un peintre professionnel. Les visages et les corps, tracés en arrondis généreux, ne sont pas sans évoquer, par leurs lignes légères et gracieuses, les figures du célèbre « Pavillon aux phénix », du Byōdōin d'Uji, achevé en 1053 pour le Grand chancelier Yorimichi. On peut dire que leur art s'inscrit dans cette tradition tout à fait originale de la peinture bouddhique locale qui s'était développée au x^e siècle, dans l'atmosphère générale de japonisation de la culture alors régnante, et dont l'un des rares et magnifiques vestiges est la décoration intérieure du premier niveau du stūpa du Daigoji, qui fut terminé en 951. S'il y a toutes raisons de présumer que ce *zuzō* est, iconographiquement parlant, très fidèle à l'original disparu rapporté par Ennin, il est en revanche, à peu près certain qu'il peut être considéré comme ayant, sur le plan stylistique, la plus grande autonomie à son égard. Hamada voit, dans cette œuvre de haute qualité, le véritable point de départ de l'histoire des *zuzō* au Japon.

Durant les trois premières décennies du XII^e siècle, les témoins du genre demeurent encore clairsemés. La situation va se modifier à partir de la quatrième, avec l'accomplissement, en 1134, du grand travail de copie des maṇḍala de Takao par Kenni, et la composition, à une date vraisemblablement peu éloignée, d'un recueil d'images de « Vénérés particuliers » — le *Jōrenshō* — par le même (*Ann.* 1985-1986, p. 673-674, et 1986-1987, p. 568-569), puis, en 1139-1140, avec celle du *Zuzōshō*, entreprise, comme on se le rappelle, sur ordre même de l'empereur retiré Toba (même *Ann.* 1986-1987, p. 556 s.).

Le plus ancien exemple de *zuzō* de ce début du XII^e siècle qui ait été conservé, porte la date de 1113 ; il est donc postérieur de trente ans à l'ancien *zuzō* du Shōren-in dont on vient de parler. D'un contenu tout à fait différent, il appartient à la catégorie des *kara-zu* 火羅圖, ou tableaux astrologiques (littéralement : « horologiques ») fondés sur les indications d'un important ouvrage qui avait été composé sous les Tang (683) par le fameux maître d'Esotérisme Yihing (j. Ichigyō) 一行, le *Bonten kara kuyō* 梵天火羅九曜, ou « Neuf luminaires selon l'horologie de Brahmā » (*T.*, XXI, n^o 1311). *Kara* est dit être une transcription du sanskrit *horā*, qui passe pour venir lui-même du grec ὥρα et qui désignerait, au sens large, les périodes, les divisions du temps, en tant, notamment, qu'elles correspondent à la durée de la domination d'un signe. Ces tableaux ne prennent pas seulement en considération les « Neuf luminaires » eux-mêmes (autrement dit, les « Neuf saisisseurs », ou navagraha (jap. *kushū* 九執) : soleil, lune et cinq planètes, qui sont les régents de la semaine, plus les deux astres fauteurs de troubles, dont les manifestations sont les éclipses et comètes) ; ils traitent aussi des Vingt-huit mansions lunaires et des Douze palais solaires (= zodiacaux) marquant les divisions respectives du mois et de l'année, et, enfin, des Sept Etoiles du Boisseau du Nord — c'est-à-dire de la Grande Ourse —, qui tournent autour de l'étoile Polaire et constituent l'horloge astronomique centrale. Ils sont normalement organisés en maṇḍala, comme en témoigne un exemplaire rehaussé de couleurs, conservé au Tōji, qui comporte une indication de date de 1166, mais dont le style dénote, manifestement, un travail de copie postérieur (*T.*, *Zuzō-bu* VII, n^o 3155 ; reprod. en couleurs de la partie centrale dans Hamada, *loc. cit.*, hors-texte n^o 11 ; notice dans le vol. *Tōji*, Asahi-shinbunsha, 1968, n^o 237, p. 56). Leur but est de fournir la base iconographique nécessaire aux rituels d'offrande aux divinités stellaires (*hoshi-ku* 星供), effectués en vue d'éloigner les calamités et, à l'inverse, de mettre à profit les bienfaits procédant des positions et conjonctions des astres. Le *Kara-zu* daté de 1113, qui nous intéresse ici et qui est, lui aussi, conservé au Tōji (*Tōji, ibid.*, n^o 271-272 ; Hamada, p. 44, n^o 60) est connu sous les deux dénominations de *Hoshimandara zanketsu* 星曼荼羅殘欠, « Fragment de maṇḍala des étoiles », et de *Hokuto-hō zanketsu* 北斗法殘欠, « Fragment de rituel du Boisseau du Nord ». Il ne contient que les parties relatives aux « Neuf luminaires », et à 9 des « Douze palais » (du 4^e au 12^e). Son excellente qualité artistique l'a fait classer « Bien culturel important ». On ne peut dire, concède Hamada, que ses lignes soient précises, mais, exécutées d'un pinceau fin, elles sont à la fois nettes et pleines d'aisance ; elles sont dénuées de toute emphase ou artifice. Cette liberté dans le coup de pinceau qu'on y décèle ne serait-elle pas, s'interroge-t-il, la plus importante caractéristique de la peinture japonaise dans son ensemble, telle qu'elle s'était développée depuis le siècle précédent, le XI^e ?

Mais, se hâte-t-il d'ajouter, une telle attitude de liberté dans la copie va,

dans le cours du XII^e s., céder graduellement la place à une autre, de fidélité plus étroite aux originaux provenant de Chine, que l'on se met alors à reproduire dans une sorte de fièvre : fidélité non plus seulement à la forme, mais au détail du tracé lui-même. Dès 1114, les copies des prototypes du maṇḍala de Matrice (*Taizō zuzō*, *Taizō kyūzuyō* — *Ann.* 1982-1983, p. 606-607 ; 1985-1986, p. 668) rapportés par Enchin, dues à un maître peintre du nom d'Ōgen 心源, perdues aujourd'hui, mais que nous connaissons par de nouvelles copies de 1193-1194, montrent qu'une telle tendance à la plus grande minutie dans les répliques, est à l'œuvre. Elle se manifesterait également, comme on peut s'y attendre, dans la copie des *zuzō* que, par des voies moins officielles que jadis, on introduit d'une Chine où règne désormais la dynastie des Song.

Hamada cite ici, à titre d'exemple, un ouvrage postérieur d'un demi-siècle (1164) au cahier plus haut mentionné et qui présente, lui aussi, les images des « Neuf lumineuses », précédées de celle d'un buddha — ou, plutôt, d'une « protubérance de buddha » (*Ann.* 1986-1987, p. 560) — dit(e) « Lumière ardente », *Shijōkō-butsu* 熾盛光仏, crédit(e), en particulier dans l'Esotérisme Tendai, du pouvoir de maîtriser les puissances astrales et les désordres qui leur sont associés, éclipses, typhons, tremblements de terre et autres (on pourra se reporter, à ce sujet, à : Shimizudani Kyōjun, *Tendai no mikkyō*, 1929, p. 50, et *Tendai mikk. no seiritsu ni kansuru kenkyū*, 1972, p. 118). L'ouvrage dont il s'agit (*T.*, *Zuzō-bu* VII, n° 3157, *Kuyō-tō zuzō* 九曜等圖像, et *Mikk. bijutsu taikan* IV, n° 65, ancien exemplaire du Tōji, aujourd'hui au MOA bijutsu-kan d'Atami ; voir aussi n° 66, exempl. du XIII^e s. conservé au Daigoji) a, stylistiquement, toute l'apparence d'avoir été copié sur un manuscrit Song récemment introduit. On y constate un effort pour reproduire sans le moindre écart les lignes de l'original.

Ce ne sont pas seulement les originaux chinois des *zuzō*, ce sont aussi les œuvres de la tradition picturale japonaise qu'on travaille désormais à reproduire avec la plus grande exactitude possible. Il nous faut rappeler encore ici l'exemple de la copie des maṇḍala de Takao par Kenni, exécutée de façon très précise, en « lignes de fer » où règne une aisance alliée à la plus extrême rigueur (Hamada, p. 47).

Mais, à côté de ces productions caractérisées par la sévérité de leurs lignes, on en distingue, dès cette époque, quelques-unes qui témoignent d'une technique de pinceau plus variée. Un exemple qu'on peut en citer, est celui du *Tōhon Hokuto-mandara*, « maṇḍala du Boisseau du Nord en manuscrit Tang » (terme anachronique en l'occurrence : il faut entendre : « Song »), conservé à l'université des Arts de Tokyo, qui date de 1148 (*T.*, *Zuzō-bu* VII, n° 3154 ; *Mikk. bij. taikan* IV, n° 64). Présidé par la protubérance de buddha « Lumière ardente », ce maṇḍala présente, lui aussi, l'ensemble des divinités astrales, réparties ici dans une composition en hauteur, de caractère mouve-

menté, où les personnages apparaissent de trois-quarts, et qu'on peut dire typiquement Song. Tout en demeurant très fines, les lignes ont beaucoup de souplesse, certaines figures de l'arrière-plan sont traitées de manière abrégée, mais le style n'a pas encore ces audaces de pinceau qui apparaîtront dans les œuvres de l'époque ultérieure. Un autre exemple intéressant est celui des « Images des religieux éminents », *Kōsō-zō*, exécutées en 1163 par Kan-yū 観祐 du monastère d'Ishiyama (1 rouleau au Ninnaji, 1 au Daitōkyū kinenbunko, *Mikk. bij. taikan* IV, n° 247-248), qui sont celles des patriarches indiens, chinois et japonais et des maîtres successifs de l'école Tendai. Exécuté en lignes généreuses, avec une encre qui tend à plus d'épaisseur, ce *zuzō* témoigne, pour un ouvrage de ce temps, d'une technique assez avancée.

Les deux « maîtres en *zuzō* » dont la personnalité domine la seconde partie du XII^e siècle — en d'autres termes, la dernière phase de l'ère de Heian — sont Shinkaku (1117-1180 ou -82) et Genshō 玄証 (1146 - après 1208). Shinkaku est l'auteur du *Besson-zakki* et du *Shoson-zuzō*, ces importants recueils dont nous avons parlé en détail l'année dernière. On a longtemps pensé (*Ann.* 1986-1987, p. 573) que le beau manuscrit du Ninnaji du *Besson-zakki* classé « Bien culturel important », était un autographe de Shinkaku ; on considère désormais qu'il est de l'extrême fin du siècle, c'est-à-dire postérieur d'une vingtaine d'années à la mort du religieux. Hamada Takashi est d'avis qu'à défaut de ce manuscrit du Ninnaji, on a, au moins, avec le *Shoson-zuzō*, un témoignage direct de l'art de Shinkaku, mais l'opinion n'est pas jugée comme suffisamment fondée par cet autre spécialiste de la question qu'est Nishigori Ryōsuke (même *Ann.*, *loc. cit.*, p. 572). Quoi qu'il en soit, on ne peut récuser cette évidence que le *Shoson-zuzō*, avec ses lignes sans apprêt et son équilibre tranquille, représente une sorte de perfection, qui rappelle celle de la bonne tradition antérieure de la peinture de Heian.

Genshō fut, lui aussi, un maître célèbre, qui cumula, comme dit l'expression consacrée, les savoirs des deux écoles d'Ono et de Hirosawa (voir, à ce propos, *Ann.* 1985-1986, p. 668-669) et qui recueillit, en particulier, celui de la branche dite du Denpōin de la seconde de ces écoles, inaugurée par Kakuban 覚鑊 (1095-1143), fameux fondateur de la tradition dite des « Interprétations nouvelles » (*Shingi*) du Shingon. On connaît un certain nombre de *zuzō* associé au nom de Genshō (*Genshō-bon*), mais il convient de faire la distinction entre ceux dont on sait seulement, qu'ils ont été « en la possession de Genshō » (*Genshō shoji-hon* 所持本) et ceux dont on peut raisonnablement considérer qu'ils ont été copiés par lui (*Genshō shosha-hon* 書写本) (voir *Mikk. jiten*, p. 171). Dans une excellente étude qu'il avait consacrée à celui-ci et qui fut publiée comme œuvre posthume (*Genshō ajari no kenkyū*, Kyōto, 1943), Doki Sei'yū 土宣成雄 a remarqué que, parmi les œuvres effectivement attribuables à Genshō, il en est certaines qui sont d'une facture appliquée, en lignes fines, d'un style proche de celui du *Besson-zakki* — et ce n'est pas sans

intérêt de noter qu'il s'agit là de figurations de personnages supérieurs, tels que bodhisattva ou « rois de science » (ainsi, celle du bodhisattva Kokūzō de la bibliothèque Hisahara de l'université de Kyōto, *T.*, *Zuzō-bu* VI, n° 3067) — et d'autres, qui sont des compositions d'un style beaucoup plus libre, caractérisées par une certaine vivacité du trait, assez largement abrégé, et où s'exprime, visiblement, bien davantage la personnalité de l'auteur. Or celles-ci sont toutes, relève Doki Seiyū (p. 82 s., en particulier, p. 84, n. 10), des figurations de divinités, notamment de déités astrales, à l'égard desquelles l'auteur éprouvait sans doute un sentiment de révérence moins contraint (exemple : les images, qui ne sont pas dénuées d'humour, des « Neuf lumineuses selon l'horologie de Brahmā », conservées au Kōzanji, qui datent de 1189, *T.*, *Zuzō-bu* VII, n° 3156).

Il y a ainsi chez Genshō, souligne Hamada, un ensemble de traits qui peuvent être considérés comme typiques d'un style de transition. La période qui suit la mort de Shinkaku, au début des années 1180, et qui correspond, en gros, à la dernière phase de l'activité du même Genshō — rappelons qu'il est mort en 1208 ou peu après — constitue, sans aucun doute, dans l'histoire des *zuzō*, un tournant. On doit d'ailleurs observer qu'il s'agit là, pour la copie de ceux-ci en général, d'une ère de production particulièrement intense.

C'est à cette période que nous sommes redevables de la plupart des exemplaires qui nous sont parvenus des rouleaux les plus importants rapportés par les anciens « Huit maîtres ». Rappelons quelques faits :

— C'est de 1181 et 1183 que datent les copies, conservées au Tōji, des « Images des Vénérés des Cinq régions selon la liturgie du Sūtra du roi bienveillant », *Ninnōgyō gohō-shoson zu* 仁王經五方諸尊圖像, qui est l'un des *zuzō* rapportés par Kūkai (à propos de ce sūtra, utilisé pour la protection de l'Etat, et, en particulier, de sa version par Amoghavajra, *T.* n° 246, qui sert de fondement à la présente iconographie, on pourra se reporter à nos *Histoires qui sont maintenant du passé*, p. 243-245 ; et, pour ce qui est de cette iconographie elle-même, à la notice de Nakano Genzō dans *Mikk. bij. taikan* III, p. 192 s.). Ce *zuzō*, qui est constitué de cinq rouleaux verticaux correspondant au centre et aux régions cardinales, présente, dans chacun, un groupe protecteur formé, au registre supérieur, de deux bodhisattva, l'un d'aspect apaisé et l'autre, irrité, à figure de yakṣa, et, au registre inférieur, d'un « roi de science » et d'un dieu royal gardien (au centre, respectivement, Fudō-myōō et Taishaku-ten = Indra). La même année 1183 vit l'exécution par Kakuzen d'une copie rehaussée de couleurs du même *zuzō* : nous avons vu (*Ann.* 1986-1987, p. 583) qu'elle constitue le seul manuscrit autographe qui ait été conservé de celui-ci. Entre ces copies et l'original de Kūkai (ou « modèle du Grand Maître », *Daishi yō* 大師樣, *Ann.* 1982-1983, p. 607-608), avait pris place une reproduction sur soie due à Jōchi, qui avait été, comme nous le rappellerons plus loin, l'un des peintres remarquables de ce milieu du XII^e siècle.

— C'est en 1193 et 1194 que furent exécutées, comme on l'a rappelé à l'instant (*supra*, p. 609), les copies qui ont été conservées des prototypes du maṇḍala de Matrice rapportées par Enchin, d'après des copies antérieures, de 1114, dues à Ōgen. En 1194, encore, était effectuée une copie de cet autre important prototype provenant également d'Enchin, le *Gobu shinkan*, un des rares *zuzō* dont — cela a été rappelé aussi —, subsiste le manuscrit d'origine (*T.*, *Zuzō-bu* II, n° 2975, collection Mutō).

— C'est également de 1193 que date le plus ancien manuscrit connu du *Zuzōshō*, qui se trouve au Daigoji (*Ann.* 1986-1987, pp. 556 et 562).

— C'est encore au même Daigoji, dont le rôle dans l'histoire du développement et la conservation des *zuzō* ne saurait être assez souligné (Hamada, p. 72 s.), que furent exécutées, en 1195, deux remarquables images à l'encre de Fudō-myōō par Enjin et Ryōshū, dont il sera reparlé plus loin, et que fut, en 1199, copiée une autre, de grande taille — plus de 1 m de hauteur — par Jinken 深賢. Cette œuvre grandiose et forte, tracée d'une main sûre, qui est iconographiquement proche du fameux « Fudō rouge », du Myōōin du Kōyasan, peint dans le cours du siècle suivant, pourrait avoir été, étant donné sa dimension, conçue, quant à elle, comme dessin préparatoire à une peinture. On observe, sur sa partie droite, la répétition du motif de la tête du personnage, qui évoque un masque. Une inscription, à gauche, indique que l'image procède d'un document original qui se trouvait à la bibliothèque du Hōrin-in, cette dépendance de l'Onjōji dont le mémorable « recteur monacal de Toba » (*Ann.* 1986-1987, p. 558-560) avait fait un centre très actif de rassemblement et de copie des *zuzō*. (Voir, pour ce qui est de Fudō de Jinken, Hamada, *loc.cit.*, hors-texte n° 14, et *Mikk. bij. taikan* III, n° 112.)

Citons encore, pour l'année 1213, les copies de deux très importants *zuzō* qui étaient des « modèles du Grand Maître », et qui sont conservées, elles aussi, au Daigoji :

— Celle du *Jitten gyōzō* 十天形像, ou « Images des Dix divinités gardiennes des régions de l'espace » — c'est-à-dire des directions cardinales et intermédiaires, du zénith et du nadir —, ici précédées d'une figuration de Fudō-myōō à quatre bras, *Shihi Fudō-myōō* (*T.*, *Zuzō-bu* VII, n° 3137). L'iconographie de ce *zuzō* est fondée, pour l'essentiel, sur le *Kongōchō yuga goma giki* 金剛頂瑜伽護摩儀軌, « Exposé des rites d'ignition selon le yoga du Summum du Diamant » (*T.*, n° 908), qui serait l'un des éléments de ce grand cycle ayant fait l'objet d'une traduction indépendante par Amoghavajra (*Ann.* 1983-1984, p. 661). Les silhouettes massives des personnages, ici présentés assis en position frontale, évoquent, par leur style Tang, le souffle puissant qui avait marqué l'art ésotérique au ix^e siècle. On rappellera que c'est ce même type frontal qui a été retenu par les auteurs du *Zuzōshō* (*Ann.* 1986-1987, p. 565) et du *Besson-zakki* pour illustrer les divinités en question (et les deux figures complémentaires, du soleil et de la lune, qui forment avec elles les « Douze

divinités », *Jūniten*) de préférence à la figuration de trois-quarts qu'offre le maṇḍala de Matrice.

— Celle du *Shishu goma honzon narabi-ni kenzoku zuzō* 四種護摩本尊並眷屬圖像, « Images des Vénérés fondamentaux des rites d'ignition des Quatre catégories, et de diverses figures dépendantes » (sur les catégories en question, voir *Ann.* 1984-1985, p. 710). Ce rouleau très curieux, qui témoigne d'une tradition iconographique connue du temps de Kūkai, et tombée en désuétude par la suite (Hamada, *loc. cit.*, légende du hors-texte n° 1), comprend, dans sa partie initiale, des figurations non attestées par ailleurs dans l'iconographie japonaise — en particulier, certaines de personnages dansants —, et, dans la suivante, des images de bodhisattva et de divinités du maṇḍala de Matrice comportant d'importantes variantes par rapport au « maṇḍala actuel ». Cette copie de 1213 (*T.*, *Zuzō-bu* I, n° 2957) a été faite sur une précédente, qui datait de 1145 et qui était due à Ejū dont on a vu (*Ann.* 1986-1987, p. 557 s.) qu'il était le vraisemblable auteur du *Zuzōshō*. La toute première remontait à 821. Traditionnellement désigné sous le nom de « modèle de Chisen » (*Chisen yō*), l'ouvrage pourrait être, en fait, une compilation élaborée, à partir de divers éléments de *zuzō*, par ce même Chisen (789-825) qui fut le neveu et disciple particulièrement aimé de Kūkai (*Mikk. jiten*, p. 496). On notera que le *Besson-zakki* et le *Kakuzenshō* ont, l'un et l'autre, largement puisé dans cette précieuse source iconographique. (A propos des deux « modèles » qui précèdent, on pourra se reporter aux notices détaillées de Sawa Ryūken dans la revue *Mikk. zuzō*, n° inaugural, p. 22 s.)

L'année 1213 est une date importante à un autre égard : c'est celle du dernier témoignage que l'on ait de l'activité de Kakuzen, qui disparaît alors, ou peu après ; c'est celle, en tout cas, de l'achèvement du *Kakuzenshō*, son grand recueil dont il avait, semble-t-il, commencé la rédaction une trentaine d'années plus tôt (*Ann.* 1986-1987, p. 582). On rappellera ce en quoi avait consisté l'originalité du travail de Kakuzen : alors que son prédécesseur, Shinkaku, l'auteur du *Besson-zakki* s'était efforcé de rassembler dans une sorte d'encyclopédie iconographique parfaite toutes les figurations des Vénérés, des plus classiques à d'autres moins connues ou plus récentes, Kakuzen, lui, avait essentiellement concentré son attention sur les dernières — formes rares, formes nouvellement introduites — dont il avait rassemblé un nombre de beaucoup supérieur. Il est intéressant de remarquer, observe Hamada (p. 53-54), que la même attitude d'indépendance à l'égard des normes se reflète dans son style d'illustration, qui reproduit les figures de façon assez libre et abrégée. La tendance, on l'a vu, était déjà apparue chez Genshō, mais — le fait a été souligné par Doki Seiyū (ci-dessus, p. 611) —, chez lui, cette sorte de « traitement libre » n'avait été appliqué qu'aux catégories considérées comme « inférieures » ou, plutôt « externes », du panthéon, et non, aux bodhisattva et autres êtres supérieurs qui incarnent le monde de l'Eveil. Ici, une même manière rapide, non dépourvue d'un humour

familier, parfois à la limite de l'irrévérence affectueuse, s'étend jusqu'aux figurations de ces êtres entre tous éminents que sont les buddha. On peut juger de la chose en comparant un maṇḍala de Bhaiṣajyaguru entouré de huit grands bodhisattva (*Yakushi hachi-daibosatsu*) tel qu'il est traité dans le *Besson-zakki* (ms. du Ninnaji, de la fin du XII^e s., IV, 16, T., *Zuzō-bu* III, p. 89) avec un soin raffiné du détail, et le même maṇḍala tel qu'il est donné dans le *Kakuzenshō* (III, 7 — voir aussi, 6 —, *Zuzō-bu* IV, p. 416-417).

Certes, les reproductions du *Kakuzenshō* auxquelles nous renvoyons, proviennent du manuscrit du Kajūji, qui est un manuscrit composite, contenant des éléments d'époques diverses (*Ann.* 1986-1987, p. 583) ; il ne fournit donc que des indications approximatives sur la manière de Kakuzen. Mais on rappellera qu'il existe un manuscrit autographe de ce dernier datant de 1183, relatif à l'iconographie du rituel du *Ninnōgyō* (même *Ann.*, *ibid.*, et ci-dessus, p. 611), qui permet d'apprécier en sa forme authentique un style véritablement très libre, évoquant davantage la nature de l'esquisse que celle du modèle achevé. Instructive encore, à cet égard, est la comparaison qui peut être faite avec la façon dont a été traitée la même représentation iconographique du *Ninnōgyō* dans le manuscrit du Tōji, fidèle, sans doute, de près au tracé rigoureux de l'original Tang.

A la source de cette tendance apparue chez Genshō et développée par Kakuzen, on ne pourra manquer de reconnaître une influence du graphisme de la peinture Song, qui poursuit alors sa pénétration au Japon. On décèle cette influence, en particulier, dans les procédés qui visent à accentuer l'impression de force par la variation d'épaisseur du trait, et par ceux d'abréviation qui « rompent la forme ». Du point de vue de la technique de reproduction des *zuzō* elle-même, on peut voir là à bon droit, admet Hamada Takashi, une « voie perverse », mais il se hâte d'ajouter qu'ainsi s'affirme un mode de copie plus libre, à travers lequel le genre accède à une dimension proprement artistique ; le début du XIII^e siècle mérite vraiment d'être tenu, en ce qui concerne celui-ci, pour une époque d'accomplissement.

Nous mentionnerons encore, pour ce qui est de cette époque, deux ouvrages importants, quoique de caractère très différent :

— L'un est celui des « Images des Huit grands bodhisattva » (*Hachidaibosatsu zuzō*), conservées au Daigoji. Ces images, qui comportent quelques rehauts de couleurs, se présentent sous la forme de rouleaux verticaux. Les boîtes où ils sont rangés ont une inscription « *Tō tobirae* », « Peintures des vantaux du stūpa », qui pourrait donner à penser qu'il s'agit de copies d'œuvres qui décoraient le stūpa à cinq étages du monastère, dont on a rappelé plus haut (p. 607) qu'il est effectivement orné, à l'intérieur de son premier niveau, d'une magnifique et très complexe iconographie peinte datant de 951. Mais les figurations de ses vantaux sont celles des divinités qui protègent les huit régions, cardinales et intermédiaires, de l'espace (ci-dessus,

p. 612) et non, celles du groupe des Huits grands bodhisattva (Avalokiteśvara, Maitreya, Ākaśagarbha, Samantabhadra, Vajrapāṇi, Mañjuśrī, Sarvanivāraṇa-*viṣkambhin*, Kṣitigarbha ; jap. Kannon, Miroku, Kokūzō, Fugen, Kongōshu, Monju, Jogaishō, Jizō) régents, à des niveaux divers, de l'organisation du maṇḍala de Matrice, et qui ont aussi pour rôle de veiller sur la Loi bouddhique dans les Huits régions (*Mikk. jiten*, p. 565) ainsi que ce fut probablement le cas pour ceux dont ces *zuzō* nous ont transmis les silhouettes — vestiges, soit de la décoration de quelque autre stūpa, soit d'un premier projet, non retenu, relatif à ce même stūpa du Daigoji. Si, dans leur élégante plénitude qu'imprègne une grâce profonde, les visages et les corps de ces bodhisattva portent en effet la marque de l'art du milieu du x^e siècle, le tracé vigoureusement accentué des lignes, qui témoigne d'une manière restée longtemps inconnue des copistes de *zuzō*, s'affirme, lui, comme bien caractéristique de la pratique du début de l'époque de Kamakura (voir *T.*, *Zuzō-bu* VI, n° 3057 ; catalogue de l'exposition *Mikkyō zuzō*, Musée national de Kyōto, 1979, n° 11. On relèvera que Hamada a illustré la couverture de son volume auquel nous sommes si profondément redevables, *Zuzō*, d'une reproduction en couleurs, partielle, du très beau *Kokūzō-bosatsu* de cette série ; voir aussi son hors-texte n° 3, qui donne une reproduction d'ensemble du même).

— Le second exemple nous conduit au point de rencontre entre ces deux modes d'expression que sont la copie des figures bouddhiques à l'encre et leur reproduction par la gravure. Réservant pour la suite de l'exposé l'histoire du développement de cette dernière, nous nous contenterons, pour l'instant, de décrire et d'expliquer l'ouvrage qui nous intéresse directement, connu sous le nom de *Bishamonten zuzō* 毘沙門天圖像, ou « Image de Vaiśravaṇa ». Il s'agit de ce qu'on appelle un *tainai nōnyūhin* 胎内納入品, « objet placé à l'intérieur (littéralement : dans la matrice) d'une statue de buddha » (voir, à propos de ce terme *tainai*, les remarques de R. A. Stein dans *Grottes-matrices et lieux saints de la déesse en Asie orientale*, Publications de l'Ecole française d'Extrême-Orient, CLI, Paris, 1988, p. 57). Elle a été trouvée dans la statue colossale du Kannon « aux Mille mains » (*Senju K.*) actuellement conservé au trésor du Kōfukuji de Nara et qui se trouvait autrefois dans le réfectoire de ce monastère, détruit par le feu en 1930. Edifiée elle-même vers 877, victime, déjà, du grand incendie allumé par les Taira en 1180, réparée dans la première partie du xiii^e siècle, elle fut l'objet, en 1907, d'une restauration au cours de laquelle on découvrit, à l'intérieur, une grande quantité d'objets insérés (voir *Nara rokudaiji taikan*, VIII, pl. coul. n° 52, pl. noir n° 202-205, notice, p. 53-57). Parmi ceux-ci figurait un paquet comprenant une trentaine de liasses de feuilles de papier de broussonetie, de tailles diverses, ornées de figurines bouddhiques estampées par tamponnage (*inbutsu* 印仏) à l'effigie de Bishamon, figuré debout, de trois-quarts, portant, selon son iconographie habituelle, un stūpa du Buddha dans la main gauche et, dans la droite, une massue sommée d'un joyau. Le nombre des images, imprimées de façon assez

irrégulière et, parfois, se chevauchant, varie de 10 sur 8 colonnes à 6 sur 6 colonnes. La plus ancienne porte la mention de l'année 1220, la plus récente, celle de 1228, mais il y a sur chacune, une indication régulière, celle du jour : le 3^e du mois, qui est le jour spécifiquement consacré aux liens avec le dieu. Offertes au Kōfukuji à l'époque de reconstruction qui suivit le désastre de 1180, ces petites effigies, estampées une à une, d'un Vénééré tenu à la fois pour donneur de victoire et dispensateur de fortune constituent d'indubitables témoignages de la dévotion des fidèles qui contribuèrent à cette reconstruction (voir *Nihon kodai hanga shūsei* de Kikuchi Jun-ichi, Kabutogi Shōkō et *alii*, Tokyo, 1984, n^o 176-177 et notice, p. 129-130).

Or, au milieu de ces feuilles dont on a dénombré, après restauration, plus de 800, il en est une qui se distingue des autres en ce qu'elle a, en son centre, un cadre rectangulaire à double bordure, laissé libre et où a été figurée une image de Bishamon de même aspect, mais de plus grande taille, peinte à l'encre rehaussée de couleurs. La feuille comporte l'indication de date du 3 du 3^e mois de Jōō II (1223) et précise que l'auteur a confectionné en tout 1066 représentations du dieu. Le *zuzō*, ici, n'est plus un objet documentaire, mais un objet d'offrande. Hamada (*op. cit.*, p. 53), qui voit dans cette composition, une sorte de « maṇḍala de Bishamonten », se dit frappé par le dynamisme des lignes de la figure centrale, d'où se dégage bien l'impression de force qui caractérise les œuvres de l'époque. L'œuvre, ajoutait-il, est d'autant plus précieuse qu'elle est un témoin de la tradition de Nara en matière d'art des *zuzō*.

Après avoir ainsi atteint dans la première partie du XIII^e siècle une sorte d'apogée, cet art des *zuzō* va connaître, au cours de la seconde, peu de développements nouveaux. Le besoin de rassembler et de copier ceux-ci n'a, certes, pas disparu, ainsi que le montre la compilation de l'énorme somme liturgique et iconographique du Tendai qu'est l'*Asabashō* de Shōchō, commencé dès avant 1242 et parachevé par des disciples de l'auteur après sa mort, survenue en 1281 (*Ann.* 1986-1987, p. 594). Mais ce besoin a perdu, dans la société du temps, où se développent les courants du nouveau bouddhisme, le caractère de ce que nous appelons aujourd'hui une « activité de pointe ».

Il importe cependant de rappeler que les années 1270-1280 ont vu l'épanouissement d'un talent extrêmement original en la personne de Shinkai 信海. Une certaine tradition (reprise, par ex., dans *Mikk. jiten*, p. 403 b, 3) identifie ce Shinkai à un religieux du même nom, petit-fils du fameux peintre de cour prisé pour ses portraits dits « réalistes » (*nise-e*), Fujiwara no Takanobu (1142-1205), et fils du non moins célèbre fils de celui-ci, Nobuzane (1176- ?), mais il semble que cette tradition n'ait pas de fondement sûr (Sawa Ryūken, *Bukk. geijutsu XII*, réimpr. dans *Hakubyō-zuzō no kenkyū*, p. 182 s.) et que l'on ne connaisse le Shinkai qui nous préoccupe ici, que par trois *zuzō* remarquables

qui sont conservés au Daigoji : un de Bishamon, en date de 1278 ; un de Kongō-dōji, en date de 1280 ; un de Fudō-myōō, en date de 1282, c'est-à-dire, respectivement, des 1^{re}, 3^e et 5^e année de Kōan (reproduction des deux premiers dans Hamada, *loc. cit.*, n° 72 et 73, et du second, en plus grand, dans le catalogue de l'exposition du Musée National de Kyōto, mentionnée, *Mikk. zuzō*, 1979, n° 21).

Kongō-dōji 金剛童子 (Vajra-kumāra), l'« Adolescent adamantin », est un personnage d'aspect irrité, rattaché à la catégorie des « rois de science », dans lequel on voit une personnification de la force du vajra. Figuré dans une attitude de mouvement, jambe droite tendue, gauche fléchie, il est, selon les traditions, représenté avec deux ou six bras (*Mikk. jiten*, p. 243). La représentation de Shinkai, qui est du type à six bras et tient la jambe droite plongée jusqu'au mollet dans les vagues tandis que la gauche s'arc-boute sur une éminence rocheuse, exprime de toute part une formidable énergie, à l'aide d'une technique qui s'avère désormais capable de jouer de toutes les virtualités de l'encre.

Mais la plus connue des œuvres de Shinkai est indubitablement son *Fudō-myōō zuzō*, qui fut exécuté, comme on l'a dit, en 1282 (Kōan V), c'est-à-dire l'année qui suivit l'échec de la deuxième tentative d'attaque du Japon par la flotte mongole, brisée, de même que la première (Bun-ei XI, 1274), par le « vent divin ». Lors de l'une comme de l'autre, le pays s'était mobilisé, non seulement en un grand mouvement de défense par les armes, mais aussi dans un effort pour faire appel aux secours que promettaient d'apporter les rites protecteurs des deux traditions, shintoïque et bouddhique. Sans doute est-ce dans une telle atmosphère, alors qu'on craignait un troisième assaut, qui en fin de compte n'eut pas lieu, que fut peint ce Fudō-myōō singulier, se dressant comme une vigie au-dessus des flots et qui, au lieu de tenir son épée pointée en l'air, se tient appuyé sur elle comme sur une canne, le coude gauche posé sur le pommeau de la poignée, tandis que la main droite tient le lacet prêt. Tout indique la concentration et l'attente, dans les instants qui préludent à une action fulgurante — et, d'abord, le regard lui-même, qui sonde l'horizon avec intensité. Le type du visage est celui inauguré par Genchō (voir ci-dessous) : chevelure, rides du front, forme des yeux, canines en sens inversé (*Mikk. bij. taikan* III, n° 113 ; Sawa Ryūken, *loc. cit.*, p. 185).

Hamada (p. 54) fait remarquer qu'une iconographie au caractère si profondément original traduit chez l'auteur une attitude de beaucoup moindre attachement à la vieille fonction des *zuzō* de transmettre les modèles, qu'à celle d'exprimer une intention qui répond à une exigence personnelle profonde. Il observe aussi — et, là encore, décèle un apport Song —, que là où les maîtres antérieurs de *zuzō* avaient utilisé une encre le plus souvent épaisse, Shinkai utilise, selon les emplacements, une encre d'épaisseur ou de légèreté variable — ce qui a déjà été souligné plus haut à propos de sa

représentation de Kongō-dōji ; il voit dans ce *Fudō* le chef-d'œuvre ultime par lequel se clôt l'histoire des *zuzō* au Japon.

Au XIV^e siècle, l'activité de confection de ceux-ci se raréfie, et tend à se limiter à une tâche de reproduction qui n'est plus particulièrement accompagnée d'innovations stylistiques. La maîtrise du pinceau à laquelle ils avaient permis d'atteindre, et dont on a vu qu'elle avait déjà largement bénéficié des innovations de la technique picturale des Song, va, dans un intervalle de temps très rapide, se mettre au service de la peinture au lavis, que les moines de l'école du Zen introduisent, dans une perspective entièrement nouvelle, d'abord, de la même Chine des Song finissante, puis de celle des Yuan.

Hamada considère (p. 57-58) que l'on peut reconnaître une influence de cette maîtrise héritée des *zuzō* dans des œuvres qui figurent parmi les plus anciens témoignages de la peinture Zen au Japon et qui présentent, peut-on dire, un caractère intermédiaire entre les deux traditions.

C'est dans une telle optique qu'il conviendrait de regarder le portrait, étrangement réaliste, de Bodhidharma (*Daruma zu* 達磨圖) assis en méditation, exécuté à l'encre rehaussée de couleurs, qui est conservé au Kōgakuji 向ヶ丘寺 de Shioyama (dép. de Yamanashi) ; portrait accompagné d'un texte de panégyrique dû à Rankei Dōryū (chin. Lanxi Daoliu) 蘭溪道隆 (1213-1278), arrivé au Japon en 1246 et qui instaura un *Chan* de stricte tradition chinoise à Kamakura, où il fonda le Kenchōji. Cette peinture, qu'on ne peut dater précisément, mais qui est de la seconde moitié du XIII^e siècle, présente, dans sa frontalité, un certain caractère archaïque, appelé à disparaître dans les œuvres ultérieures. Il se dégage de ses lignes d'encre au trait épais une remarquable impression de relief. L'auteur de la notice qui lui est consacrée dans le grand volume publié par le Musée National de Kyōto, *Zen no bijutsu* (Benridō, 1983, n^o 60 et p. 275), voit, dans le traitement du rocher selon la technique dites des « rides » 皺 (chin. *cun*, jap. *shun*, à propos de laquelle voir : P. Ryckmans, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris, 1984, p. 78 s.), une marque de la manière des ateliers du Zhejiang sous les Song, connus, notamment par leur production de peintures d'arhant et de rois des enfers.

Postérieure d'une cinquantaine d'années (elle fut composée avant 1317) est cette autre image du même Bodhidharma (*Daruma zu*) assis légèrement de trois-quarts, entièrement monochrome, conservée au Musée National de Tokyo, qui est accompagnée d'un panégyrique dû à Issan Ichinei (chin. Yishan Yining) 一山一寧 (1248-1317), venu au Japon en 1299 comme envoyé des Yuan et qui fut, après un temps de suspicion, autorisé à s'installer à Kamakura. L'œuvre, où sont introduits toutes sortes d'éléments de paysage — arbre, nuages bouillonnants, etc. — s'éloigne d'une représentation à usage culturel (*honzon-tekina raihai wo mokuteki-to suru zu*) pour se rapprocher d'une figuration de caractère plus scénique (*keikan-tekina zu*), souligne la

notice de *Zen no bijutsu* (*ibid.*, n° 61 et p. 275), mais, à la différence des rédacteurs de cet ouvrage, que l'idée d'un rapprochement n'effleure pas, Hamada estime, en présence de ces œuvres Zen de la première époque, qu'en dépit de toutes les singularités et les divergences constatables, ne peut être méconnu le problème d'une relation entre elles et l'art de la peinture linéaire à l'encre, antérieurement développé, qui avait été celui des *zuzō*.

*

Un autre des points qui justifient, selon Hamada, l'intérêt porté aux *zuzō*, est l'information qu'ils fournissent sur la peinture bouddhique proprement dite (*butsuga*), en particulier pour les époques où cette dernière n'a laissé qu'un petit nombre de témoins. Nous avons vu, en commençant (ci-dessus, p. 604), que tel était le cas, en ce qui concerne la période de Nara, pour les peintures des vantaux du tabernacle du Kaidan-in, disparues en 1180 et que nous connaissons grâce à un *zuzō* exécuté peu avant.

C'est aussi le cas — et, ici, le fait s'avère essentiel au regard de l'histoire de l'iconographie — pour ce qui est des figurations de Fudō-myōō par Genchō 玄朝 (var. 源朝), peintre qui paraît avoir été, à la fin du x^e siècle, l'introducteur, dans les représentations figurées, du type devenu par la suite courant, de ce personnage si important dans la croyance japonaise.

Genchō fut actif dans la région de Nara. On sait qu'il travailla pour le Tōdaiji en 987. D'autres indications le présentent comme appartenant au Gangōji, ou Asukadera (*Mikk. jiten*, p. 174 ; Sawa Ryūken, *Hakubyō-zuzō no kenkyū*, *loc. cit.*, p. 153-155 ; *Kokushi-daijiten* V, p. 200).

Jusqu'à lui, le type iconographique de Fudō qui avait prévalu était celui qui avait été apporté du continent par Kūkai et dont des fouilles ont permis de retrouver des exemples à Chang'an même (voir la statue du VIII^e s. publiée par Ishida Hisatoyo dans *Tōkyō kokuritsu-hakubutsukan kiyō* I, 1965) ; type que l'on a aussi bien dans le *Genzu*, ou version dite « actuelle » du maṇḍala de Matrice, que dans la puissante image sculptée du Hall de prédication du Tōji ou, encore, dans celle du Mieidō du même temple, dont le raffinement extrême, la beauté toute picturale qu'on dirait conçue pour une contemplation en deux dimensions, a suggéré l'hypothèse qu'elle pourrait être inspirée du graphisme d'un *zuzō* (*Genshoku Nihon no bijutsu* V, n° 14 et p. 34-35). Les représentations de Fudō qu'on peut voir dans les *zuzō* qui procèdent de la tradition du grand religieux (celui, figuré debout, qui fait partie du groupe central des « Vénérés des Cinq régions » selon la liturgie du *Ninnōgyō*, *Ninn. gōhō shoson zuzō*, copie de 1181, au Tōji, et qu'on retrouve dans les « Images des Cinq Grands Vénérés », *Godaison zuzō* 五大尊団像, conservées au Daigoji, ms. de 1250, *T.*, *Zuzō-bu* VI, n° 3083, Hamada, n° 33 ; celui, assis, à quatre bras, qui est placé en tête du *Jitten gyōzō*, ou « Images des Dix divinités », *cf. supra*, p. 612), sont toutes, également, de ce type, qui a pour

caractéristiques de présenter deux yeux ronds, égaux, dilatés (*ryōgan kasshi* 两眼圓視) au regard qui louche (selon une tradition déjà attestée dans l'Inde, voir M.-Th. de Mallmann, *Introd. à l'iconographie du bouddhisme tântrique*, p. 84, où Acala est dit toujours qualifié de *kekara*, c'est-à-dire de « bigle »), les dents de la mâchoire supérieure qui mordent la lèvre inférieure, et une coiffure où les cheveux, soigneusement lissés vers la gauche, se terminent en tresse ; le sommet de la tête est normalement couronné d'un lotus (rapport avec les conceptions du Yoga tantrique décrites dans *L'Inde classique* II, § 2365 ?). Un recueil copié dans le courant du XIII^e siècle, conservé au Daigoji (*T.*, *Zuzō-bu* VI, n° 3097 ; *Mikk. bijutsu taikan* III, n° 108 ; détails dans *Gazō Fudō-myōō*, éd. du Musée National de Kyōto, 1981, *passim*), qui réunit une vingtaine d'images de Fudō dues à des maîtres fameux de l'époque de Heian, et qui est désigné par les titres de *Fudō-myōō zuzō [shū]* ou *Fudō zukan* 図巻 (Recueil, ou Rouleau d'images de F.), fait suivre systématiquement les œuvres de ce type, qu'il reproduit, par la mention : « modèle selon le pinceau du Grand Maître », *Daishi go-hitsu yō* (voir, ci-dessous, l'illustration n° I).



I. Fudō-myōō (forme à quatre bras) « modèle du Grand Maître » (Daigoji, *Fudō zukan*, XIII^e s.)



II. Tête de Fudō-myōō « modèle de Genchō » (Daigoji, *Fudō zukan*)

Avec Genchō, commence à avoir cours un autre type, sensiblement différent, qui sera voué plus tard, comme on l'a déjà rappelé, à une popularité extrême, et où le personnage, au lieu d'avoir les deux yeux grands ouverts, en tient un — le gauche — à peu près entièrement fermé, le regard toujours louchant comme précédemment ; la bouche est puissamment tordue, les canines de chaque mâchoire venant mordre la lèvre opposée ; les cheveux sont en boucles, la septuple ligature qui retenait la tresse (en signe d'obédience de Fudō par rapport au Buddha) est éventuellement ramenée sur le sommet de la tête en un motif de nœuds rayonnants pouvant s'orner d'un mince diadème orfévri et qui fait figure de substitut du lotus sommital. L'Ishiyamadera possède une imposante image de Fudō debout entre ses deux acolytes ordinaires, répondant à ce type et qui est authentifiée par une inscription comme étant une copie due à Jōchi, maître fameux du XII^e siècle (*cf.* ci-dessus, p. 611 et, *infra*, p. 626), d'une composition de Genchō.

Un autre *zuzō*, célèbre, de Fudō-myōō par Genchō, a été conservé dans le recueil collectif *Fudō zuzō*, ou *zukan*, mentionné ci-dessus : très particulier, il

se réduit à une représentation en gros plan de la tête du personnage et à un dessin figurant ses jeunes acolytes, *Fudō-myōō on-kashira narabi-ni nishisha zuzō* 不動明王御頭 十二使者圖像 (*Gazō Fudō-myōō*, n° 132-133, Hamada, hors-texte n° 12). Aussi bien dans le saisissant visage aux yeux disparates, à propos desquels il rappelle le terme de *tenchigan* 天地眼, « yeux ciel-et-terre » (voir ci-dessus, illustration n° II), que dans l'attitude extrêmement vivante donnée par l'auteur aux acolytes, Hamada (p. 37) voit la marque d'une « japonisation » — japonisation qui va alors s'affirmant et qui se traduit ici par une liberté tout à fait inconnue dans les *zuzō* d'origine Tang. Il rappelle aussi une chose par ailleurs bien connue : c'est que cette tête de Fudō par Genchō a de très fortes affinités iconographiques avec ce chef-d'œuvre à peu près contemporain — car on tend maintenant à le dater de la première partie du XI^e siècle (voir la notice de Yanagisawa Taka dans *Butsuga, Nihon no bijutsu* 9, série B, de Shōgakkan, 1979, p. 139-140 ; reproduction, également, dans : Akiyama, *Peinture japonaise*, p. 55) qu'est le « Fudō bleu » du Shōren-in.

Le type de Fudō ainsi développé plastiquement par Genchō et qu'a beaucoup contribué à mettre en honneur la flamboyante peinture du Shōren-in, n'est pas, on doit le préciser, une invention *ex-nihilo* de l'artiste. Il a été montré qu'il avait son fondement iconographique dans une méthode dite de la « Contemplation en dix-neuf points » (*Jūkukan* 十九觀). Cette méthode, qui enseigne comment se concentrer sur l'image de Fudō-myōō tout en procédant à la récitation de ses mantra et à l'exécution de ses mudrā, a été d'abord exposée par Annen 安然 (841-915), éminent érudit et liturgiste de la secte Tendai, qui est considéré comme ayant parachevé la fusion des deux composantes exotérique et ésotérique, entreprise et poursuivie dans le sein de cette dernière par ses trois grands prédécesseurs, Saichō, Ennin et Enchin (cf. *Ann.* 1986-1987, p. 588 s. — Sur Annen, voir 1982-1983, p. 617 ; *Mikk. jiten*, p. 17 ; Shimizudani Kyōjun, *Tendai mikk. no seiritsu ni kansuru kenkyū*, op. cit., p. 227 s. ; ensemble d'études, bibliographie et chronologie dans *Annen kashō no kenkyū*, Université du Hieizan, 1979 ; mentionnons aussi le magistral ouvrage qui vient d'être publié : Misaki Ryōshū. *Taimitsu no kenkyū — The Formation of Esoteric Buddhism and Problems in the Chinese Tiantai and Japanese Tendai Schools*, Tokyo, 1988, *passim*). Le texte dans lequel elle est rapportée, intitulé *Fudō-myōō ryūin giki shugyō-shidai* 不動尊立印儀軌修行次第, « Ordre des pratiques du rituel de mise en œuvre des sceaux (?) de Fudō-myōō » constitue un développement, dans le cadre de la « Grande liturgie de la Matrice », de données tirées d'un rituel du « roi de science » (*T.*, n° 1199) composé par Amoghavajra (texte dans *Nihon daizōkyō* XLVIII, p. 150 s. ; notice dans *Bukk. tenseki daijiten*, p. 460).

Ultérieurement, l'exposé a été repris du point de vue de la secte Shingon par cet autre savant liturgiste que fut Shunnyū (890-953) (*Ann.* 1985-1986, p. 671 et 675), dans son ouvrage dénommé *Yōson dōjōkan* 要善道場觀, « Visualisation des emplacements d'Éveil » (*T.*, LXXVIII, n° 2468, p. 43-44), qui n'est

autre que l'*Ishiyama dōjōkan-shū* que nous avons indiqué, par erreur, comme inédit. (Sur cette question de la « Contemplation en dix-neuf points » et de ses liens avec le type iconographique de Genchō, on se reportera à l'ouvrage de Nakano Genzō, *Fudō-myōō zō*, *Nihon no bijutsu* de Shibundō, n° 238, 1986, p. 44-45 et bibliographie, p. 94, ainsi qu'au *Fudō-myōō* de Watanabe Shōkō, *Asahi-sensho* 35, 1975, p. 154 s.)

Nul, après Genchō, ne peut se flatter d'avoir joué un rôle aussi important dans la fixation de l'iconographie de Fudō, mais il n'en est pas moins vrai que certains maîtres ont, par leurs innovations sur le plan stylistique, apporté à son image des contributions très marquantes. Cela a été le cas, tout particulièrement, pour Enjin 円心 (var. 円尋), de qui l'on situe l'activité entre la fin du XI^e et le milieu du XII^e siècle, et dont Hamada (p. 37) se plaît à souligner que l'expression plastique dénote un pas de plus que celle de Genchō dans la voie d'une japonisation : elle se caractérise, entre autres traits, par une sorte de splendeur ornementale, visible dans l'attention extrême accordée aux diadèmes et aux pendentifs orfévris, qui reflète la richesse décorative de la peinture bouddhique de la période de Heian finissante. Le type iconographique est plus ou moins influencé par le « modèle de Genchō » : le traitement des cheveux est, dans tous les cas, fidèle à celui-ci, mais celui des lèvres et des dents, tantôt, lui aussi, s'y conforme (ainsi, dans un exemplaire copié en 1195 au Daigoji, voir *Mikk. bij. taikan* III, n° 109, reproduit ci-dessous, illustration n° III ; voir aussi plus haut, p. 612) et, tantôt, suit celui du « Grand Maître » (ainsi, dans les trois figurations désignées comme d'Enjin dans le rouleau *Fudō zuzō*, ou *zukan*, *Mikk. bij. taikan*, *ibid.*, n° 108). (Pour la question difficile de la biographie d'Enjin, on se reportera à Sawa Ryūken, *Hakubyō zuzō no kenkyū*, p. 155 s., qui se réfère à un article fondamental de Tanaka Ichimatsu paru dans *Nihon bij. kyōkai hōkoku* XXXII.)

De la même époque, en gros, que celle d'Enjin (Hamada, p. 37 ; Sawa Ryūken, *loc. cit.*, p. 150 s.) date l'activité de Ryōshū (*alias* Yoshihide) 良秀, peintre, lui aussi, d'images de Fudō, mais dont les tendances esthétiques sont à l'opposé de celles d'Enjin. En ce qui concerne les traits mêmes du personnage, il se détourne, pour l'essentiel, du modèle de Genchō et revient à celui du « Grand Maître » : yeux grands ouverts, mâchoire supérieure débordant sur l'ensemble de la lèvre inférieure, cheveux lisses (que couronne, cependant, sur une image — reproduite ci-dessous, illustration n° IV, et qui procède du rouleau *Fudō zuzō / zukan*, *Mikk. bij. taikan*, *loc. cit.* — le septuple nœud hérité de la tradition de Genchō). L'aspect général est, peut-on dire, « modernisé » : les formes sont simplifiées à l'extrême, les éléments décoratifs, à l'inverse de ce qu'on observait chez Enjin, sont réduits. L'épée, au lieu d'être tenue droite, est portée en diagonale ; sa lame, très longue glisse le long du cou. Dans une autre représentation, copiée en 1195 au Daigoji et qui y est conservée (ci-dessus, p. 612 ; *Mikk. bij. taikan*, *loc. cit.*, n° 151), elle est plus courte, et brandie par le bras replié devant l'épaule.



III. Fudō-myōō « modèle d'Enjin » (Daigoji, 1195)

Mais ce qui, depuis le temps jadis, a été considéré comme la caractéristique principale des Fudō de Ryōshū, est l'intérêt porté par celui-ci au traitement des flammes constituant l'aureole du personnage, qui se trouvait traditionnellement lié aux motifs de la tête et des ailes de l'oiseau garuḍa, destructeur attitré des serpents et poisons (cf. Nakano Genzō, *Bukk. bijutsu yōgo-shū*, p. 28, s.v. *karura-en*), et qu'il s'est efforcé, quant à lui, d'aborder sur un mode réaliste, comme un produit de l'incandescence même du corps.



IV. Fudō-myōō « modèle de Ryōshū » (Daigoji, *Fudō zukan*)

Le type de Fudō créé par lui fut appelé *Yojiri Fudō*, « F. aux flammes tournoyantes ». Une histoire célèbre est rapportée à propos de la joie qu'aurait eue Ryōshū à saisir pour la première fois la forme véritable des flammes en voyant sa propre maison brûler (*Ujishūi-monogatari*, III, 6, *Ebusshi Yoshihide ie no yakuru koto wo mite yorokobu koto* ; trad. et commentaire par Douglas E. Mills, *A Collection of Tales from Uji*, Cambridge, 1970, p. 196 ; voir aussi René Sieffert, *Les Contes d'Uji*, Paris, 1986, p. 64). Le thème a été

repris et développé sur un mode beaucoup plus noir par Akutagawa Ryūnosuke dans son *Jigoku-hen*, trad. Arimasa Mori, « Figures infernales », dans *Rashomon et autres contes*, UNESCO *Connaissance de l'Orient*, Paris, 1965.

Le rouleau *Fudō zuzō / zukan* contient encore, entre autres images de Fudō, deux *zuzō* qui sont des copies de compositions de Jōchi 定智, mais nous ne nous y attarderons pas, car elles sont comparativement moins originales. Jōchi (à propos duquel on pourra se reporter à : Sawa Ryūken, *Hakubyō zuzō no kenkyū*, p. 161 s.) fut pourtant un très grand peintre. On se souvient qu'il avait été, en son temps, l'auteur d'une précieuse reproduction sur soie du *zuzō* des Vénérés du Ninnōgyō rapporté par Kūkai, et, aussi, le copiste du Fudō de Genchō conservé à l'Ishiyamadera (ci-dessus, pp. 611 et 621). Il avait commencé par travailler dans ce grand centre d'étude des *zuzō* qu'était le Hōrin-in de l'Onjōji, dirigé par Kakuyū, le « recteur monacal de Toba » et d'où partit, selon toute vraisemblance, le mouvement qui aboutit à la compilation du *Zuzōshō* (ci-dessus, p. 612). Il se rendit par la suite au Kōyasan, que gouvernait alors Kakuban (*supra*, p. 610). Ce dernier y acheva en 1132 la construction d'un vaste bâtiment, le Daidenpōin, dont la conception reflétait ses vues novatrices. Jōchi participa à la décoration murale de ce bâtiment, en compagnie d'un autre peintre bien connu de l'époque, Takuma Tametō, dont on a retrouvé un carnet d'élégants *zuzō* rehaussés de couleurs des Vénérés du Plan adamantin, dispersé aujourd'hui dans de nombreuses collections (*Kontai butsuga jō*).

Du passage de Jōchi au Kōyasan, il subsiste, fort heureusement, une peinture, conservée sur place au Kongōbuji, qui fut exécutée en 1145. Elle représente, sous la forme d'un majestueux personnage en costume cérémoniel chinois, sortant des flots avec, à la main, un joyau lumineux, le roi des nāga Zennyō-ryūō 善女竜王 (véritable graphie, 善女) dont la tradition rapportait qu'il était apparu à Kūkai alors qu'il priait pour la pluie au jardin impérial du Shinsen-en. Précieux témoin des débuts de l'influence de l'art Song et, peut-être, techniquement inspirée d'un *zuzō* importé, cette peinture s'impose par l'acuité de ses lignes, que fait remarquablement ressortir le procédé employé pour l'apposition des couleurs (voir la reproduction et la notice de Yanagisawa Taka dans *Butsuga, op. cit.*, série B, n° 90 et p. 145). Certaines de ces couleurs ayant subi des altérations, on est heureux — et c'est l'un des cas où l'importance des *zuzō* pour la connaissance de la peinture en dimension réelle s'avère patente — de disposer d'un *zuzō* de l'œuvre, exécuté en 1201, conservé au Daigoji (*Mikk. bij. taikan* IV, n° 57, 1), qui a cet avantage d'être d'une extrême précision et de comporter, notamment, l'indication des couleurs pour chaque partie de la peinture (voir ci-dessous l'illustration n° V).



V. *Zuzō* de *Zenryo-ryūō* (Daigoji, 1201, d'après la peinture de Jōchi de 1145 conservée au Kongōbuji)

*

En guise de conclusion à ce panorama, inévitablement incomplet, de l'histoire des *zuzō*, nous insisterons encore une fois sur les diverses fonctions qui ont été les leurs :

— Leur rôle le plus ancien, le plus fondamental a été de servir de matériaux de référence aux imagiers, et d'assurer ainsi la transmission correcte de l'iconographie des divers Vénérés.

Dans les écoles ésotériques, cette fonction de transmission a été d'autant plus importante que l'efficace des rituels y était strictement conditionnée par l'exactitude de tous les éléments concourant à la mise en œuvre et, notamment, des éléments iconographiques.

— Cette valeur des *zuzō* en tant que sources documentaires, qui était, avant tout, d'utilité pratique au départ, leur a mérité, ultérieurement, d'être considérés comme des sources d'information savante, autrement dit, comme des matériaux d'étude. C'est à ce double titre, de l'utilité pratique et de l'intérêt documentaire, qu'on a entrepris de les réunir dans des répertoires systématiques, dont certains sont à la fois des encyclopédies et de véritables traités. On a insisté à bien des reprises sur leur importance pour la connaissance, non seulement, de l'histoire religieuse, mais aussi de l'histoire des œuvres d'art.

— Avec le temps, leur qualité graphique s'étant affirmée, ils en sont venus, en certains cas, à être traités comme les supports d'une expression artistique autonome : de ce point de vue, ce ne sont plus seulement des matériaux, mais des œuvres qui trouvent leur finalité en elles-mêmes. (*)

Séminaire : *Lecture du « Journal de la mère de Jōjin » (Jōjin-ajari haha no shū)*

La lecture a été poursuivie jusqu'à la fin du passage qui précède le poème 109.

(*) Des impératifs de temps et de place nous ont conduit à reporter dans l'*Annuaire* de l'année prochaine le résumé des leçons traitant de l'histoire de la gravure.