

Civilisation japonaise

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

Thèmes bouddhiques dans les rouleaux à peintures (emaki)

Il est connu que peinture et calligraphie extrême-orientales ont, parmi leurs supports habituels, deux sortes de rouleaux : ceux faits pour être suspendus et, donc, déroulés verticalement, que nous désignons volontiers en Occident par le terme japonais de *kakemono* 掛物, littéralement, « choses/mono qu'on suspend/kake », — un peu désuet aujourd'hui dans l'archipel, où on lui préfère une variante *kakejiku* ou, tout simplement, *jiku* (*jiku* 軸, la tige servant d'axe à l'objet ayant pris ici elle-même le sens de rouleau) — et, d'autre part, ceux qui sont à déroulement horizontal de droite à gauche, les *makimono* 巻物, ou « choses qu'on enroule ».

Dans l'ensemble, les peintures et les calligraphies qui servent d'objets cultuels dans les rituels bouddhiques sont du type à déroulement vertical, pour la simple raison que c'est sous cette forme qu'elles se présentent au mieux au regard de l'orant ou du méditant. En raison de leur longueur, celles à développement horizontal ne peuvent s'exposer sur des autels que roulées, disposées sur un plateau ou dans une boîte ornée avec la magnificence qui s'impose : c'est ainsi qu'on vénère les Huit rouleaux du Sūtra du Lotus (*Hokekyō hachikan*) dans les sanctuaires de la secte de Nichiren.

En revanche, dans le domaine des représentations d'usage narratif et didactique — où la forme verticale a pourtant donné naissance à des œuvres de haute valeur —, comme on peut le voir aussi bien par des rouleaux que par des paravents ou des panneaux —, c'est cette seconde forme, l'horizontale, particulièrement appropriée à la représentation de l'enchaînement des scènes, qui a affirmé sa maîtrise avec le plus de naturel. Nombreux sont sans doute les auditeurs qui se souviennent d'avoir entendu à ce propos les magistrales leçons données ici-même, en octobre 1989, par le professeur Akiyama Terukazu sur « Le temps et l'espace dans la peinture japonaise ».

C'est vers un examen de ces rouleaux à forme horizontale qu'il a paru opportun d'infléchir les recherches poursuivies dans le présent cours : non qu'ils aient été laissés jusqu'à maintenant à l'écart de nos champs d'investigation (nous rappellerons que les anciens recueils de matériaux iconographiques, ou *zuzō*, sur lesquels nous nous sommes longuement penchés (on se reportera aux *Annuaire*s 1982-1983 et 1985-1986 à 1987-1988) appartenaient pour une large part à cette catégorie ; mais la forme a ce mérite, qui justifie qu'on lui porte une toute spéciale attention, d'être une de celles où se perçoivent au mieux la mise en application des idées religieuses, la présence des croyances dans le vécu.

*

Après un exposé récapitulatif de l'histoire du développement des *emaki* 絵巻 — ou *emakinono*, « *makimono* illustrés » — (pour ce qui est des termes désignant le genre, on renverra à : Nakamura Yoshio, *Emakimono kotobagaki no kenkyū*, « Etude sur les textes explicatifs des rouleaux illustrés », Tokyo, Kadokawa, 1982, p. 319 s.), puis un rappel sommaire des divers types de relations ayant existé dans ces rouleaux entre texte et image — distribution en deux registres horizontaux parallèles, comme dans le fameux *E-ingakyo* 絵因果経, « Sūtra des Causes et des Effets illustré », plus ancien exemple connu d'*emaki*, exécuté au Japon, qui date du VIII^e siècle et a sa source dans un modèle chinois ; alternance des parties de texte et d'image, comme dans les grandes œuvres du XII^e siècle : « Rouleau illustré du Roman du Genji », *Genji-monogatari emaki* 源氏物語絵巻, « Rouleau illustré des antécédents du monastère du Shigisan », *Shigisan-engi emaki* 信貴山縁起絵巻, etc. ; interpénétration des deux éléments, ainsi qu'on le voit dans des exemples du XIII^e siècle —, nous avons abordé le problème qui nous préoccupait ici directement, celui des *emaki* à sujet religieux.

Les spécialistes ont proposé de faire en cette matière des distinctions, qui ne concernent d'ailleurs pas les seuls *emaki*, mais peuvent s'appliquer à diverses autres formes de peintures.

Une des catégories qu'ils distinguent est celle dite des *kyō-e* 経絵, ou « Illustrations de sūtra ». Il peut s'agir, comme dans le cas du vieil *E-ingakyo* ci-dessus mentionné, d'images illustrant sur le mode descriptif les scènes successives d'un sūtra. Il peut s'agir aussi d'illustrations sélectives, privilégiant pour chaque chapitre un thème tenu pour particulièrement important. Il arrive alors que l'image, au premier regard sans rapport avec le texte, soit en fait une représentation symbolique, plus ou moins savamment cryptée, de ce qui constitue le message essentiel de celui-ci : c'est le cas de la célèbre peinture du Sūtra du Lotus de la collection Mutō de Kōbe, autrefois conservée au Kunōji, *Kunōji-kyō* 久能寺経, datant de 1141, où le thème de la comparai-

son entre l'enseignement du Buddha, unique en sa Réalité profonde, mais diversement mis à profit par les êtres, et la pluie qui tombe homogène et fait croître les plantes chacune selon sa nature, développée par le Sūtra dans son chap. V, est figuré par un jeune couple arpentant la campagne sous l'ondée (*Genshoku Nihon no bijutsu*, VIII, n° 47).

Le terme *kyōi-ga* 経意画 (« peintures illustratives du sens des sūtra ») est utilisé parfois dans une acception voisine. On relèvera cependant que certains auteurs (cf. par exemple *Waei-taishō Nihon bijutsu yōgojiten*, « A Dictionary of Japanese Art Terms - Bilingual [Japanese and English] », Tōkyō-bijutsu, 1990, p. 147) estiment qu'il s'applique de façon particulièrement adéquate aux maṇḍala où se trouvent concentrés en une seule figuration tous les éléments clés d'un sūtra : ainsi — il va de soi — aux Deux grands maṇḍala de l'Esotérisme et aux œuvres qui en sont dérivées comme le « maṇḍala du Sūtra du Lotus » (*Hokke-mandara* ; voir l'*Annuaire* 1984-1985, p. 700, et, pour une reproduction, *Nara rokudaiji taikan, Tōshōdaiji* I, pl. 170).

Une autre catégorie importante qu'on distingue est celle des *setsuwa-ga* 説話画 ou *setsuwa-e* 説話絵, « peintures narratives ». *Setsuwa* désigne des récits, des « histoires » relatant des faits qui, quelque soit leur degré de véracité effective, ont pour trait commun d'être présentés comme s'étant réellement produits dans le passé et qui sont crédités, en conséquence, d'une vertu d'instruire, de prouver : ils se distinguent donc foncièrement de ceux qui s'avouent comme de fiction, même si, bien souvent, les frontières entre les deux genres s'avèrent imprécises. Un grand nombre de *setsuwa* se rapportent à des sujets profanes, parfois tout à fait distrayants, mais ils n'en conservent pas moins dans le principe un côté qui se veut instructif. Aussi ai-je proposé naguère de traduire le terme par « anecdote instructive » (voir l'introduction à mes « Histoires qui sont maintenant du passé », ainsi que la notice *Setsuwa* dans le *Dictionnaire universel des littératures* en préparation aux Presses Universitaires de France).

Dans la catégorie des *setsuwa* à sujet religieux, on classe à la fois des récits hagiographiques, des exposés des « antécédents » (*engi*) des monastères, des relations de faits miraculeux et des histoires exemplaires de toutes sortes, qui constituaient un inépuisable magasin d'arguments pour la prédication. Le fonds empruntait aux traditions des « Trois pays » qui, aux yeux des Japonais, incarnaient l'essentiel de l'histoire de l'expansion du bouddhisme, de son apparition à ses plus actuels développements : l'Inde, sainte terre de ses origines, la Chine où il avait été transporté, leur propre pays, enfin, le Japon, où il avait atteint le terme de sa course. Parmi les récits procédant de la tradition indienne, il va de soi que ceux qui avaient trait à la vie du Buddha et à ses existences antérieures occupaient une place capitale. Ils étaient, dans la plupart des cas, tirés du Canon bouddhique lui-même en ses trois « Corbeilles » fondamentales — sūtra, livres de discipline, traités d'exégèse — ou,

encore, de commentaires de ces diverses sortes de textes, de mémoires laissés par des pèlerins, etc. C'est dire que les peintures qui furent conçues pour les illustrer et dont nos rouleaux contiennent de nombreux exemples, peuvent être, pour une bonne part, aussi bien définies comme des *kyō-e* que comme des « peintures narratives » : on peut le constater par une publication comme le *Nihon no setsuwa-ga (Narrative Paintings of Japan)*, éditée (Benridō, 1961) en conclusion d'une exposition tenue l'année précédente au Musée national de Kyōto.

L'ouvrage qui fait l'objet de notre séminaire (voir l'*Annuaire* 1989-1990, p. 653 et, ci-dessous, p. 716) et qui a pour titre *Sanbō-e*, ou « Peintures des Trois Joyaux » (il faut comprendre : « Rouleau illustré des Trois Joyaux » : le « Rouleau illustré du Roman du Genji » fut lui-même, dans les temps anciens, connu sous le nom de *Genji-e*, « Peintures du Genji », et il existe de nombreux cas semblables — Nakamura, *loc. cit.*, p. 321) dont, malheureusement, le texte seul est connu, nous éclaire cependant fort bien, par un passage de sa préface, en date de 984, sur la variété des sources, tant écrites qu'orales, qu'utilisaient les compilateurs des recueils d'anecdotes et sur l'importance accordée à l'illustration de celles-ci par des peintures. L'auteur y donne à la destinataire, une jeune princesse sortie du monde qui avait besoin de lectures renforçant ses résolutions, les explications et conseils qui suivent :

« Tandis que je me demandais comment encourager vos augustes dispositions d'esprit et reconforter votre noble cœur qui s'apaise, je me souvins qu'il était dit dans des stances où le bodhisattva Nagārjūna, jadis, instruisit le roi Jantaka (la fameuse « Lettre à un ami », *Suhrllekkha*, voir Etienne Lamotte, *Traité de la Grande Vertu de Sagesse*, III, p. LIII) : « Aussi bien en regardant choses tracées en peinture qu'en écoutant ce que pourraient dire des gens, ou encore, en te fondant sur des sūtra ou autres écrits, de toi-même, concentre-toi pour t'éveiller ! »

« C'est pourquoi, ayant fait tracer en peinture toutes sortes de précieuses choses et y ayant adjoint des textes tirés de sūtra et autres livres, je vous fais respectueusement présent de l'ouvrage [ainsi fait] » (*Sambō-e ryakuchū*, pp. 7 et 9).

A côté des deux catégories de peintures *kyōi-ga*, « illustratives du sens des sūtra », et *setsuwa-ga*, « narratives », qui se laissent, en fin de compte assez bien distinguer, et que recouvre, pour des parts diverses, le terme au champ sémantique plus vague, de *kyō-e*, « illustrations de sūtra », il nous semble qu'on peut en reconnaître une troisième où seraient regroupées des œuvres à caractère résolument didactique, documentaire, voire technique.

C'est à une telle catégorie qu'on rattachera les recueils de modèles iconographiques que sont les *zuzō*. On nous objectera peut-être que ceux-ci, même lorsqu'ils sont rehaussés de couleurs, consistent fondamentalement en dessins au trait (*hakubyō* 白描) et qu'il ne convient donc pas de les confondre avec

des peintures proprement dites (voir l'*Annuaire* 1982-1983, p. 609). Il nous semble pourtant qu'un rouleau aussi raffiné que le *Zuzōshō* (« Recueil de *zuzō* choisis »), premier digne de ce nom à avoir été composé au Japon, pourrait difficilement, même si le trait d'encre ne s'y laisse jamais estomper par la couleur, n'être pas pris ici en compte parmi les ouvrages de la peinture. Je renvoie, à ce sujet, à l'*Annuaire* 1986-1987, p. 556 s., et signale qu'une édition du *Zuzōshō* avec reproduction intégrale en couleurs des illustrations d'après un manuscrit de 1695 (Genroku VIII), conservé au monastère d'Ishiyama, a été dernièrement publiée (*Zuzōshō — Ishiyamadera shozō Jikkanshō* 图像抄 石山寺所藏十卷抄 Kyōto, Hōzōkan, 1988, 80 pl. + livret de 44 p., gd in-folio). Il me paraît qu'on est également en droit de classer dans la même catégorie un rouleau de caractère tout à fait singulier et qui ressortit sans qu'aucun doute soit possible à la peinture (ainsi, d'ailleurs, qu'à la calligraphie) au plein sens du terme : rouleau dont l'étude a finalement occupé nos séances durant la plus grande partie de l'année.

Je veux parler de l'*Ajigi* 阿字義, ou « Sens de la lettre A », appelé aussi parfois, d'après une dénomination qui paraît dater de l'époque moderne, *Ajigi-den* 阿字義伝, ou « Tradition sur le sens de la lettre A (ainsi, dans le Grand dictionnaire, *Bukkyōdaijiten*, de Mochizuki, I, p. 23). Il existe un certain nombre d'ouvrages portant ce même titre d'*Ajigi*, parmi lesquels, notamment, celui dû à Jichihan (ou Jippan) 実範, m. en 1144 (*Canon boudd. de l'ère Taishō* LXXVII, n° 2438 — voir, pour ce qui est des autres, *Kokusho sōmoku-roku*, I, p. 51-52). Ils ont en commun de traiter des conceptions et pratiques ésotériques qui se sont constituées autour de A en raison de sa qualité de premier des phonèmes et des lettres. Toutefois l'*Ajigi* qui nous intéresse ici a ceci de particulier qu'il est rédigé non pas en ce chinois semi-savant dans lequel écrivaient habituellement les clercs, mais en une langue japonaise vernaculaire aisée et élégante, et qu'il est en outre calligraphié sur un papier précieusement orné. Il est aussi pourvu d'illustrations d'un grand raffinement, dont l'une représente une figure de jeune moniale et l'autre, une jeune figure masculine en tenue de cour, ce qui indique, selon toute vraisemblance, comme les « Peintures des Trois Joyaux » plus haut citées, une destinataire ou commanditaire d'origine aristocratique qui avait embrassé l'état religieux.

*

Pour être mieux à même d'apprécier l'originalité et l'intérêt de ce rouleau, il est utile de rappeler ici un certain nombre de données essentielles sur les conceptions et pratiques relatives à A, que nous venons d'évoquer.

Ainsi que le remarque le *Hōbōgirin* (I, p. 1) qui, comme tous les dictionnaires de bouddhisme, débute par un article consacré à A — noté en écriture sanskrite *siddham* par 𑖀 ; transcrit en caractère chinois par 阿 —, « Entre

tous les sons, l'A a un rang et un rôle privilégiés ; il ouvre l'alphabet (cf. "Je suis l'Alpha et l'Omega") en sanskrit comme dans nos langues... ». L'alphabet sanskrit s'inaugure en effet par la série des voyelles *a, i, u, e, o* suivies chacune de leur longue. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'il en va de même en japonais, où la table traditionnelle des « Cinquante sons » (*gojūonzu* 五十音図), adaptée du modèle indien, commence également par *a* que suivent *i, u, e, o*.

Le *Hōbōgin* poursuit : « Il est l'articulation la plus élémentaire, formée au plus profond de la cavité buccale. En outre, dans les écritures de l'Inde, il est inhérent à toutes les consonnes : *k* se lit *ka*, *g* se lit *ga*, etc. ». Ce dernier point sera plus facile à comprendre si l'on se remémore l'idée que se sont faite les Indiens de la relation entre voyelles et consonnes, depuis qu'ils ont commencé à décrire et interpréter les faits de cette langue « parfaite » qu'était pour eux par définition le sanskrit.

Selon leur analyse, les voyelles, *svara*, littéralement, « celles qui résonnent » (en relation avec la racine *SVAR-*, « prononcer un son, résonner ») ont pour caractéristique d'être autonomes. Par référence à un autre *SVAR-*, « briller », elles sont dites *svayam rājante*, « brillant par elles-mêmes », définition qui rappelle qu'elles sont capables de fournir un son même lorsqu'elles se trouvent à l'état isolé (Louis Renou, *Terminologie grammaticale du sanskrit*, Paris, 1957, p. 345-346). Par contraste, les consonnes, *vyañjana* (terme interprété, selon l'étymologie traditionnelle, comme signifiant « [instrument de] manifestation », *ibid.*, p. 293-294) sont reconnues comme dépourvues d'autonomie, subordonnées (littéralement, « venant à la suite »). Elles ne réalisent leur virtualité, leur « potestas » — pour emprunter l'expression de W.S. Allen (*Phonetics in Ancient India, London Or. Series I*, 1953, p. 14) qu'en se combinant avec une voyelle sous la forme de la syllabe, *akṣara*. L'interdépendance phonologique de la syllabe et de la voyelle fait que le terme *akṣara* est fréquemment utilisé en un sens élargi pour signifier « voyelle » et, aussi, il faut l'ajouter, pour signifier simplement « lettre » (Allen, *ibid.*, p. 80 et n. 9).

Faisant corps avec une voyelle qui, primordialement, est le *a*, la consonne à l'état pur va s'analyser comme résultant d'un retranchement de ce même *a*. Ainsi, *k = ka - a* ; *ki, ku*, etc. s'analysent comme résultant de *ka - a + i*, *ka - a + u*, etc. Dans l'écriture, cette conception se traduit par le fait que, toute consonne étant censée suivie de *a* (plus précisément, de *a* bref), chaque notation vocalique autre sera indiquée par un simple signe adjoint — « point et/ou trait », j. *tenkaku* 点画 — à celui indiquant la consonne, lequel, lui, demeure inchangé. Dans le groupement graphique ainsi formé, c'est « l'élément consonnantique qui constitue la partie essentielle, l'élément vocalique étant pour ainsi dire surajouté » (L. Renou, *Grammaire sanscrite*, I, Paris, 1930, p. XI).

La tradition d'étude du sanskrit en Extrême-Orient est connue au Japon sous le nom de *shittan* 悉曇, transcription pour *siddham*, terme qui a donné lieu à tout un faisceau d'interprétations. Apparenté à la racine *SIDH-*, « réussir, aboutir », il a été utilisé comme un mot faste en valeur exclamative (« Réussite ! » « Succès ! », équivalent en traduction, *jōju* 成就), traditionnellement placé au début de la table des voyelles, et qui a fini par être pris pour une désignation de l'alphabet dans son ensemble, puis, des signes d'écriture et, en fin de compte, ainsi qu'on vient de le dire, de tout ce qui a trait au sanskrit et à son étude. (Pour ce qui des diverses explications proposées du mot, voir, en particulier : Nagao Gadjin, « Siddham and Its Study in Japan », *Acta Asiatica* XXI, Tokyo, 1971, p. 1-12. Le grand ouvrage classique sur la question reste celui de R.H. Van Gulik, *Siddham — Essai on the History of Sanskrit Studies in China and Japan*, Nagpur, 1956. On se reportera aussi à l'exposé de J. Filliozat dans *L'Inde classique* II, pp. 676-677 et 690-692, qui permet de situer dans l'ensemble des écritures de l'Inde celle répondant à cette appellation de *siddham*. Une présentation détaillée de la science japonaise traditionnelle en la matière figure dans les chapitres introductifs au *Bonji jiten* 梵字事典, « Encyclopédie sanskrite », de Nakamura Zui-ryū 中村瑞隆 *et alii*, Tokyo, Yūzankaku, 1977).

Dans la nomenclature du *siddham*, les voyelles sont désignées sous le nom de *mata* 摩多 et les consonnes, sous celui de *taimon* 体文. *Mata* est un terme indien transcrit, qui remonte, soit à une forme du sanskrit *mātṛ*, « mère » soit à un vocable synonyme *mātṛkā* tiré d'un adjectif d'appartenance de ce dernier, *mātṛka*, « maternel, qui appartient à la mère ». (L. Renou, *Grammaire...*, *loc. cit.*, I, § 194). *Jiun* 慈雲 (1718-1804), en qui l'on s'accorde à reconnaître le plus grand sanskritiste de l'ancien Japon, écrit : « *Mata* a le sens de “mère”. On emploie ce mot *mata* pour signifier que [les voyelles] engendrent les Dix-huit syllabes de base, *jūhachi-shō* 十八章, [résultant d'elles-mêmes et de leur combinaison avec les consonnes] ». (« Tradition verbale sur le Siddham », *Shittan kuju* 悉曇口授 in : *Jiun-sonja zenshū*, IX-1, Kyōto, 1974, p. 130). On lit dans un autre ouvrage de Jiun : « *Mata* signifie “qui peut engendrer”. C'est le mot sanskrit pour “mère”. Il s'explique par le fait que les *mata* sont capables d'engendrer toutes les lettres (le terme « lettre » devant être entendu ici comme impliquant à la fois phonème, graphie et, aussi, comme on l'expliquera plus loin, connotations sémantiques). On les appelle encore *jimo* 字母, “mères des lettres”... » (« Choses entendues sur le Siddham », *Shittan kikigaki* 悉曇聞書, *ibid.*, p. 102). L'illustre savant rappelle encore (*Shittan kuju*, *loc. cit.*) que « les *mata* sont comme des points et traits (*tenkaku*) », indication qui se réfère, on l'a vu, à leur notation dans l'écriture sous forme de menus éléments ajoutés aux graphies des consonnes. A ce titre, elles sont parfois désignées par les termes de *hantai* 半体 (demi-corps) ou *hanji* 半字 (demi-lettre).

Taimon, qui désigne les consonnes, se présente comme une traduction de

vyañjana. Or il faut relever que ce même *vyañjana* a, dans un usage qui est particulier aux textes bouddhiques, vu son sens s'élargir à celui de "syllabe" et que, dans cet usage, on lui reconnaît pour équivalent le simple caractère chinois *mon* 文 (« graphème », « mot », etc.) (voir le *Bukkyōgo daijiten*, « Grand dictionnaire du vocabulaire bouddhique », de Nakamura Hajime, II, p. 1368c). Jiun (*Shittan kuju*, *ibid.*) explique l'expression *taimon* en insistant sur la valeur de *tai* (corps, membre) et ne semble éprouver aucune difficulté de compréhension en ce qui concerne celle de *mon*. Voici comment il s'exprime : « *Tai* a le sens de *hontai* 本体 (corps, ou élément essentiel, substantiel). Les *mata* [mentionnés] ci-dessus consistent en points et traits. Les *taimon*, eux, constituent les éléments essentiels des Dix-huit syllabes de base. C'est pourquoi on les nomme ainsi ».

Cette définition semble valoriser les consonnes au détriment des « mères » que sont les voyelles, dont nous avons vu pourtant qu'elles sont décrites comme prééminentes par rapport à elles : elle pourrait surprendre, mais prend tout son sens si l'on considère que l'auteur s'y fonde sur le point de vue graphique, selon lequel comme l'écrivait Louis Renou (ci-dessus, p. 694), « c'est l'élément consonnantique qui constitue la partie essentielle, l'élément vocalique étant pour ainsi dire surajouté ». A la lueur de ces explications, on proposera comme possibles deux interprétations du terme *taimon* : la première, qui prend en compte le sens courant du caractère *mon* 文, sera « graphème/caractère/lettre faisant corps [avec la voyelle] » ; la seconde, qui implique la reconnaissance à *mon* de la valeur de *vyañjana* au sens de « syllabe », sera « [lettre] qui donne corps à la syllabe », « qui la corporifie ».

Chose, elle aussi, susceptible d'étonner au premier abord : les *taimon* sont fréquemment dits (ainsi, déjà, dans le *Shittanji-ki* 悉曇字記, « Mémoire sur l'écriture Siddham », de Zhiguang/j. Chikō 智広, des Tang, plus ancien ouvrage systématique sur la question connu au Japon, où il fut apporté en 806 par Kūkai, fondateur de la secte Shingon — *Taishō-d.* LIV, n° 2132, p. 1187c) avoir pour autre dénomination *jimo* 字母, « Mères des lettres » — dénomination dont nous avons déjà rappelé qu'elle exprimait en propre la nature des voyelles. La vérité est que le terme *jimo* s'applique à l'ensemble des « lettres » — tant voyelles que consonnes faisant corps avec elles — qui servent à former toutes les combinaisons constitutives des mots (voir, à ce sujet, le *Bonji jiten*, *op. cit.*, p. 14, qui souligne que, dans l'usage moderne, où il est connu avec la variante de prononciation *jibo*, ce terme de « mère des lettres » est utilisé comme synonyme d'alphabet.)

*

Après ce détour par les autres « lettres », revenons-en à *A*, qui, dans la tradition du *Siddham*, est et demeure la mère de toutes par excellence. Le commentaire du texte canonique fondamental de l'Esotérisme qu'est le « Sūtra

du Grand Vairocana » (voir *Annuaire* 1985-1986, p. 669), rédigé par le maître chinois Yihing/j. Ichigyō (m. en 727) d'après les éclaircissements du maître indien Śubhakarasiṃpha, dit dans son chapitre VII (*Taishō-d.* n° 1796, XXXIX, p. 651c ; *Kokuy. Iss.*, *Kyōshobu* XIV, p. 227) :

« La lettre *A* est l'origine de tous les enseignements de la Loi. Le bruit de la voix qui se produit au premier commencement lorsqu'on ouvre la bouche, a toujours le son *A*. Que si l'on abandonnait le son *A*, il n'y aurait plus de parole. C'est pourquoi on le tient pour la mère des sons. Dans le Triple Monde (= l'Univers), les paroles (*gonsetsu* 言説) sont fondées sur les mots (*myō* 名), les mots sont fondés sur les lettres (*ji* 字). C'est pourquoi la lettre *A* du *siddham* est tenue pour la mère des lettres. Il faut le savoir : la vraie signification de l'*Ajimon* 阿字門 (Science et Pratique de la lettre *A*) est telle. »

Chaque lettre de base, de la première, *A*, à la dernière, *H* [*a*], fait ainsi l'objet d'une rubrique spécifique — c'est ce que signifie en propre le terme *mon* 門 — où sont systématiquement exposés le sens ou, plus exactement, les sens (*gi* 義) dits lui être inhérents : sens extrapolés à partir de celui de vocables soigneusement choisis où la lettre en question se trouve présente à l'initiale. Il va de soi qu'il ne s'agit pas en ce cas, comme dans celui des idéogrammes, de sens qui permettraient de voir dans ces lettres de véritables mots, des éléments de vocabulaire autonomes, susceptibles d'être utilisés dans la phrase, mais de sens essentiels, profonds, directeurs, qui révèlent de quelle vertu, de quelle puissance agissante, de quelle source de mérites (*kudoku* 功德), la lettre est chargée et comment sa mise en œuvre adéquatement effectuée peut être profitable au pratiquant.

Déjà, dans le sūtra mahâyâniste « de la Grande Extinction » [du Buddha], *Daihatsunehangyō* 大般涅槃經, traduit en chinois durant la première moitié du v^e siècle (recension dite du Sud, chap. XIII, *Monji-hon* 文字品, « Les Lettres » — *Taishō-d.*, n° 375, tome XII, p. 653-655 ; *Kokuyaku Daiz.*, *Kyōbu* VIII, p. 242-251 ; trad. de Kōshō Yamamoto, *The Mahayanaparinirvana-sutra*, Karinbunko, Ube, I, 1973, p. 201-207), voyelles et consonnes unies à celles-ci pour former les syllabes élémentaires sont énumérées au nombre de cinquante, chacune avec l'indication des sens et des vertus qui lui sont attribués et auxquels est reconnue la capacité de purifier les actes de parole des êtres, mais les considérations finales du chapitre, sur lesquelles nous ne pouvons insister, montrent que cette doctrine de la vertu des lettres n'a pas encore été poussée par la pensée bouddhique au point extrême où la portera l'Esotérisme, avec le retour qu'il opère à la vieille conception indienne de l'essencéité des *mantra*.

Dans le « Commentaire du Sūtra du Grand Vairocana » (suite du passage cité ci-dessus), figure une explication beaucoup plus détaillée et qui se veut aussi plus profonde du symbolisme des lettres, à commencer par *A*, *mantra*,

autrement dit « parole véritable » (j. *shingon*), exprimait la nature du Panbuddha qu'est le Grand Vairocana. Pour la commodité de notre propre exposé, citons de nouveau le *Hōbōgirin*, dont le résumé nous introduit de manière très éclairante aux principes qui gouvernent la pratique à laquelle nous voulons en venir, de la contemplation de cette lettre *A*, « début » et, donc, « principe de tous les sons » : « Le début, le principe s'exprime en sanskrit par le mot *ādi*, dont la première lettre est justement un *a* (long). Mais, de plus, *a* est en sanskrit la particule négative (comme en grec : par ex., atome, amorphe, etc.) ; il symbolise donc aussi la négation fondamentale, celle qui porte sur la Production des Essences, qui ne naissent pas par génération spontanée, mais résultent seulement du jeu des causes ; de manière générale, il symbolise toutes les négations qui limitent le fini par rapport à l'absolu (*anitya* « impermanent », etc.). *A* est la syllabe par excellence, et la syllabe se dit en skt. *akṣara* (voir ci-dessus, p. 694), « sans écoulement » ; ce sera donc aussi le symbole du permanent. Combiné avec les articulations secondaires qui modifient la voyelle (allongement, nasalisation, souffle sifflé), le système de l'*a* devient un microcosme où un jeu savant de correspondances retrouve l'évolution universelle, dans l'ordre ascendant ou l'ordre descendant. »

Aux cinq étapes marquant l'accomplissement du processus de l'Eveil, qu'incarnent les figures des Cinq Buddha (*Annuaire* 1983-1984, p. 668 s.), répondent, en fonction de ce jeu, « Cinq révolutions de la lettre *A* » (*Aji no goten* 阿字五轉). Elles conduisent, en « révolution ascendante » (*jōten* 上轉), de *a* 𑖀, localisé à l'Est, par *ā* 𑖑 (variante 𑖒) (Sud), *aṃ* 𑖓 (variante « ornée » 𑖔) (Ouest) et *aḥ* 𑖕 (Nord), à un *āmḥ*, décrit comme imprononçable, mais graphiquement figuré sous forme d'un *a* cumulativement pourvu de tous les signes de modification précédents enrichis de leurs variantes, 𑖕, placé au Centre où il représente Vairocana, le Panbuddha, considéré en tant que terme du processus. (On relèvera qu'à ce *āmḥ* est parfois substitué un simple *āḥ* 𑖕.) Lorsque que Vairocana est considéré comme origine du processus (cas de la « révolution descendante », *geten* 下轉), c'est *a* qui se place dans le Centre avec lui, cependant que *āmḥ* (ou *āḥ*) vient marquer le terme au Nord.

Par-delà de telles modifications, *A* demeure la lettre fondamentale du Panbuddha, celle inhérente à toutes les autres et qui « constitue leur semence » (*issaiji no shuji* 一切字種子) selon l'expression du Commentaire de Yihing (voir *supra*, p. 694) du Sūtra du Grand Vairocana (*Taishō-d.*, XXXIX, p. 710a ; *Kokuy. Iss., loc. cit.*, XV, p. 68). « L'*A* est le cœur de toutes les formules ; quand il s'étale dans le Cœur du pratiquant (*ajifushin* 阿字布心), on dit que le Cœur devient le Cœur, ou en abrégé, le Cœur du Cœur » (*Hōbōgirin, loc. cit.*, p. 4a).

Toutes ces considérations concordantes aident à comprendre pourquoi la



ア
ア
宗 幢

ア
ア
ah
天 教 古 言

ア
ア
ア
天 口

ア
ア
間 教 第 五

ア
ア
ア
天 口

I. La Lettre A et ses révolutions figurées sur le Lotus à Huit pétales du maṇḍala de Matrice. La lecture est à faire en « révolution ascendante, de l'Est (A) au Centre (Āḥ) (sans tenir compte des directions intermédiaires S.E., etc.). Estampage et déchiffrement empruntés au *Bonji nyūmon* (« Initiation aux caractères sanskrits », Kyōto, Sōgeisha, 1968, p. 28).



II. Image de Kōbō-daishi surmontée de la Lettre *Āmḥ* (page liminaire d'un carnet de pèlerinage aux Quatre-vingt-huit Saintes places de l'île de Shikoku).

lettre *A* est devenue l'objet d'une pratique de contemplation d'une importance sans égale dans l'Esotérisme, qui est l'*Ajikan*.

Kan (chin. *guan*) 觀, « regarder au loin..., considérer, contempler, observer » (*Dict...* de l'Institut Ricci, n° 2785) est utilisé ici comme équivalent du sanskrit *bhāvanā*, nom d'action factitif dérivé de la racine *BHŪ-*, « devenir, se produire, exister », et qui signifie le fait de « faire apparaître, de déterminer l'existence... ; création mentale » (*Dict. skt-fr.* de Stchoupak, Nitti et Renou, pp. 530 et 534). Paul Demiéville (*Le Concile de Lhasa*, p. 79) préférerait à la traduction habituelle de *kan* par « contemplation », celles d'« examen, inspection, méditation », plus adéquate, selon lui, pour exprimer l'idée d'une pratique opérant par stades successifs. F. Girard (*Un moine de la secte Kegon à l'époque de Kamakura, Myōe...*, *Public. de l'EFEO*, CXL, 1991, p. XL) propose celle de « concentration mentale ».

Les sources de base de l'*Ajikan* sont le « Sūtra du Grand Vairocana » et ses commentaires, notamment, celui plus haut cité, rédigé par Yihing d'après les indications de Śubhakarasiṃha (voir, en particulier, le chap. VI du Sūtra, *Taishō-d.*, n° 848, XVIII, p. 19c-21c ; *Kokuy. Iss.*, *Mikkyōbu* I, p. 107 s. ; *Commentaire*, *loc. cit.*, fasc. IV, *Taishō-d.*, p. 623a, 1. 2 s. ; *Kokuy. Iss.* XIV, p. 148 ; fasc. XII, *Taishō-d.*, p. 705c et la suite ; *Kokuy. Iss.* XV, p. 54 s.) D'autres précisions importantes, relatives à la régulation du rythme respiratoire, sont données dans un petit ouvrage inspiré, lui aussi, des leçons du maître indien, le *Mui-sanzō zen yō* 無畏三藏禪要 (« L'essentiel sur la méditation, de Śubhakarasiṃha, savant dans les Trois Corbeilles », *Taishō-d.*, n° 917, XVIII, p. 945a ; *Kokuy. Iss.*, *Mikkyōbu* III, p. 17). Mais c'est dans les enseignements de Kūkai tels qu'ils ont été pris en note par son disciple Jitsue 実慧 (786-847) sous le titre d'*Ajikan yōjin kuketsu* 阿字觀要心口訣, « Instructions verbales sur l'application de l'esprit à la Contemplation de la lettre *A* » (*Taishō-d.* LXXVII, n° 2432 ; texte commenté de Kobayashi Shōjō-小林正盛 publié sous le titre de *Himitsuzen* 秘密禪, « Méditation ésotérique », rééd. Tokyo, Hokushindō, 1992) que les règles d'ensemble de la pratique semblent avoir été pour la première fois systématiquement exposées.

Depuis lors, le nombre d'écrits sur le sujet a été considérable, et il ne saurait être question de les énumérer ici. Il faut cependant mentionner de façon toute particulière le cas de Kakuban 覚鑿 (1095-1143), rénovateur bien connu de la secte Shingon au milieu de l'époque de Heian, qui n'a pas consacré moins de huit opuscules à la question de la lettre *A* et de l'*Ajikan* proprement dit, parmi lesquels un « Hymne de la Contemplation de la lettre *A* » (*Ajikan ju* 阿字觀頌), d'une fort belle tenue, que nous avons expliqué et traduit (voir *Kōgyō-daishi zenshū* 興教大師全集, II, p. 989 s., ainsi que l'édition avec « lecture » et commentaires de M. Miyazaka Yūshō 宮坂宥勝, *K.-d. senjutsu-shū* 撰述集, Tokyo, Sankibō, 1989, I, p. 225 s.). C'est, ainsi que l'a démontré M^{lle} Narihara Yuki (*infra*, pp. 706 et 708), une autre version

encore et, celle-là, inédite, conservé à la bibliothèque du Hieizan, de l'*Ajikan* de Kakuban qui semble avoir été, pour une part majeure, la source du texte de notre rouleau illustré *Ajigi*.

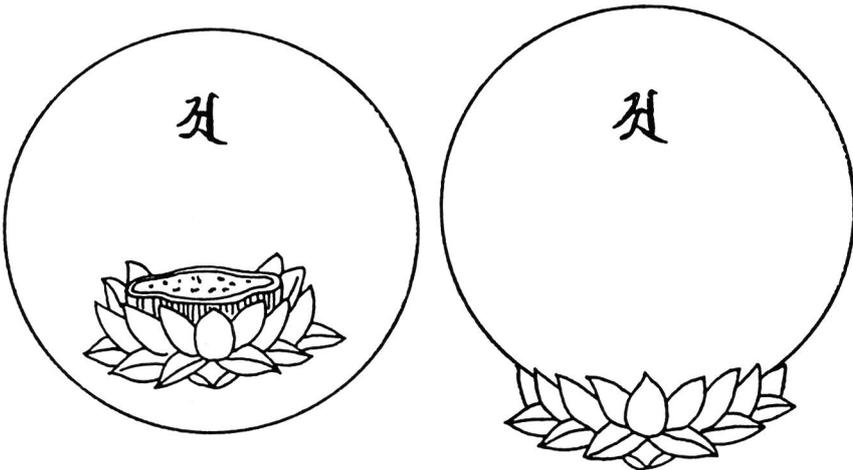
Mentionnons ici un certain nombre de travaux modernes sur l'*Ajikan*. Le premier, très court, mais remarquable par sa clarté, est le *Mikkyō no ichiji zen* 密教の一字禅 (La méditation sur Une seule Lettre), de Nakai Ryūzui 中井竜瑞, Presses du Kōyasan, 1965. Ont paru depuis deux ouvrages plus détaillés : *Ajikan no tebiki* (Guide de l'*Aj.*), dû à Ōno Shunran 大野俊寛 (mêmes presses, 1974), et *Mikkyō meisō hō* 密教瞑想法, *Secret Meditation Techniques of Shingon Buddhism*, de Yamazaki Taikō 山崎泰広 (Kyōto, Nagata-bunshōdō, 1974, et nombreuses réimpressions). En anglais, on mentionnera : *Ajikan : A Manual for the Esoteric Meditation*, sous la direction de Taisen Miyata, public. de la Mission du Kōyasan en Californie du Nord, Sacramento, 1979. Ajoutons : *Hōbōgin*, *loc. cit.*, p. 3.

A la lueur des écrits anciens et de ces divers travaux modernes, nous résumerons ci-dessous les principes et règles qui gouvernent cette pratique de l'*Ajikan*. Sorte de « yoga ésotérique », ainsi que le définit Yamazaki Taikō, l'*Ajikan* est fondé sur un double mouvement, d'intériorisation et d'extériorisation des vertus de la lettre A, et sur la source même de celles-ci, qui est la mise en œuvre de sa signification fondamentale telle que l'exprime de façon concentrée le trinôme *Hon-Pu-Shō* 本不生, « Originellement Non Produit », ou « Sans Production Originelle » (skt *ādy-an-utpanna / utpāda*). On aura reconnu ici la présence simultanée des deux valeurs de A en tant qu'expression de l'Inchoatif (*ādi*) et expression du Négatif (*a / an*). Les choses, les existences (*u* 有 *bhāva*) sont produites, ne viennent à naissance que par le seul effet de la loi de Causalité ; elles sont donc non produites, non nées et, par conséquent, non périssables (*pushō fumetsu* 不生不滅) ou, pour employer un autre terme, vacuité (*kū* 空). Leur nature véritable, originelle ne peut être saisie, au-delà de ces propositions contradictoires, que dans la Voie du Milieu (*chū* 中). Le trinôme *U-Kū-Chū* (Existence, Vacuité, Milieu), bien connu de la pensée du Grand Véhicule, se révèle comme un équivalent en termes inversés de *Hon-Pu-Shō*. Par le truchement de l'*Ajikan*, l'adepte parvient à réaliser ce que Nakai Ryūzui définit (*loc. cit.*, p. 5 s.) comme caractère indissociable des deux notions d'une vie pourvue de limites, qui est la nôtre, et d'une vie sans limites, qui est celle de l'Univers. Nous libérant de l'exclusive emprise du monde de la Causalité, cette réalisation nous arrache, du même coup, à l'Impermanence. L'auteur cite, sans préciser de quel texte elle est tirée, cette parole de Shinga 真雅 (801-879), frère cadet et l'un des grands disciples de Kūkai, qui, interrogé sur le sens de l'expression *Ajikan honpushō*, « l'Originellement Non Produit de la lettre A », répondit par un énigmatique *Haru kōyō wo miru* 春紅葉を見る, « Voir les feuilles empourprées des érables au printemps », évocateur du fameux aphorisme Zen sur le

« [Soi-même] avant la naissance de ses parents », *Bumo mishō izen* 父母未生以前. Ce que la lettre A, en d'autres termes, permet, c'est de contempler notre Nature propre originellement pure en son identité avec le Buddha et avec l'ensemble des autres êtres.

Il y a, explique Nakai R. (p. 14 s., et ceci est déjà longuement exposé dans les « Instructions verbales... » de Jitsue, Kobayashi, *loc. cit.*, p. 57 s.), deux sortes de contemplations de la lettre A, l'une, développée (*kōkan* 広観), l'autre, abrégée (*ryakkan* 略観). La première, qui s'opère, si nécessaire, au milieu des plus grandes agitations, consiste à percevoir dans toute chose vue ou entendue l'omniprésence des enseignements de la Lettre A ; elle implique, il va de soi, un degré extrêmement avancé de maîtrise. La seconde, où l'on focalise la contemplation sur soi-même, impose, au contraire, des conditions très strictes.

En une première phase, il est recommandé au pratiquant de s'initier par une simple « Contemplation du disque lunaire » (*Gachirinkan* 月輪観), figure de l'Eveil en sa forme et sa pureté parfaites. Ce n'est qu'ultérieurement qu'il sera appelé à recourir au disque marqué de la Lettre. Le lieu où il s'installera ne devra pas être étroit ni bas de plafond, n'être non plus trop lumineux ni trop sombre : trop lumineux, les pensées s'y dispersent, trop sombre, elles y errent et s'obnubilent. L'heure sera de silence, petit matin ou



- III. L'« Objet de Vénération » (*honzon*) de la Contemplation de la Lettre A.
 A gauche, la forme répondant au système du Plan de Diamant (Disque lunaire englobant le Lotus à Huit pétales)
 A droite, la forme répondant au système du Plan de Matrice (Lotus portant le Disque)

D'après Kobayashi Shōjō, *Himitsuzen*, p. 83

milieu de la nuit. La posture sera, de préférence, celle des jambes « semi-croisées » — ainsi nommée parce que l'un des pieds y demeure non apparent, tenu coincé sous l'aîne opposée. Tandis que dans le *zazen*, la jambe gauche est placée sur la cuisse droite, les positions sont ici inverses : jambe droite sur cuisse gauche. Même différence dans le geste des mains, dit de la « Concentration du Plan d'Essence » (*Hokkai jōin* 法界定印), où l'une des paumes recouvre l'autre, tandis que les extrémités des pouces se touchent. Le corps doit rester droit, éviter toute raideur ou tension. Le menton est rentré, la langue, soulevée légèrement. Les dents sont jointes, ainsi que les lèvres. Les yeux sont à demi ouverts et regardent en direction de l'extrémité du nez. Il y a quelques variantes en ce qui concerne la distance (*kankyō* 觀鏡) à laquelle doit être placé l'objet qui sert de support à la contemplation, et qui est défini comme un *honzon* 本尊, ou « objet fondamental de vénération ». Ce honzon est soit tracé sur un rouleau suspendu, soit découpé, et placé sur un support (on pourra se reporter aux photos publiées dans le *Mikkyō zuten* de Miyazaka Yūshō et autres, Chikuma-shobō, 1980, p. 72-75). Il comprend, dans le cas de l'*Ajikan* lui-même, normalement, trois éléments, qu'on désigne globalement par le terme d'*Arengatsu* 阿蓮月, et qui sont la Lettre *A* (*aji*), un Lotus à Huit pétales (*rengē*) et le Disque lunaire (*gachirin*). On sait que le Lotus à Huit pétales constitue le motif central du maṇḍala de Matrice, où il est l'illustration du Principe de l'Eveil en sa nature innée, et que le disque lunaire est celui du Plan de Diamant, où il figure ce même Eveil réalisé dans la Connaissance. Présente ici en leur compagnie, la Lettre *A* révèle, par-delà leur opposition, l'unité foncière qui est la leur. Lorsque l'*Ajikan* est effectué dans la perspective du Plan de Matrice, le Lotus sert de support au Disque où est inscrit le *A* ; lorsqu'il l'est dans celle du Plan de Diamant, c'est le Disque qui englobe le Lotus en même temps que le *A*. Il arrive aussi (c'est, dit-on, une tradition plus secrète, réservée à des adeptes avancés — *Himitsujirin*, p. 16-17) que la Lettre soit représentée sans Lotus ni Disque, reposant sur la nuée neigeuse et lactée que forme le souffle (voir ci-dessous). Cette nuée peut être également ajoutée à une figuration non abrégée.

Après un certain nombre de gestes et de récitations préparatoires, le pratiquant règle doucement son souffle. Il contemple celui-ci qui pénètre et parcourt successivement les diverses parties de son corps ; après quoi il l'expire lentement par la bouche. Ce souffle est blanc comme neige, puis il prend un aspect brillant et humide, tel du lait, se dilate, s'étend dans l'espace. Il revient et, tandis que la bouche est gardée fermée, se réintroduit par le nez et gagne à nouveau tout le corps. Quand on a procédé ainsi trois fois, la respiration a atteint son rythme et le sujet se trouve dans l'état de calme adéquat. Il entre graduellement dans sa contemplation : contemplation du son, contemplation de la forme, contemplation du sens de la Lettre *A*.

La première l'amène à reconnaître, sans qu'aucune pensée vienne l'encombrer, que son souffle qui entre avec l'inspiration, qui sort avec l'expiration,

reproduit le son de l'Origine, qui est celui de la Lettre A. Il opère ainsi un ressourcement fondamental en s'immergeant dans un rythme commun à toute existence et qui est décrit comme n'étant autre que la Vie (*myō* 命) elle-même. Cette contemplation est appelée *Asokukan* 阿息観, « Contemplation-respiration de A ».

La seconde, que, selon son degré d'expérience, il pratique à la suite ou concurremment, consiste en une concentration sur l'image du Disque lunaire qu'ornent la Lettre A et le Lotus. Le Disque, au fur et à mesure qu'on le regarde, descend dans la poitrine et s'y fond avec la lune qui siège dans le cœur (*shingatsu* 心月), figure de notre esprit d'Eveil. Cédons sur ce point la parole à Kakuban ("Hymne" plus haut mentionné) : « Dans le Disque lunaire du cœur/est un Lotus à Huit pétales/ Sur le capitule du Lotus/ il y a une lettre A/ A l'intérieur et l'extérieur elle est claire et pure/ elle a la couleur du lotus rouge/ Elle répand la lumière des Cinq Connaissances/ et brise les ténèbres des Neuf sortes de consciences/ Du cœur elle gagne tout le corps/ de l'inscience elle bûche la trace/ Sortie de vous-même elle atteint autrui/ de la nuit de l'erreur elle stoppe l'ombre/ Selon qu'on inspire ou expire/ la Lettre emplit le dedans ou le dehors/ Lorsqu'elle s'extériorise/ c'est au profit d'autrui/ Quand elle s'intériorise/ c'est pour votre propre salut ». Ailleurs (*Ajikan, Kōgyō-daishi zenshū*, II, p. 1005-1006, et *senjutsu-shū* I, p. 231), le grand religieux dit encore : « L'éclat de cette Lettre A irradie, du dedans du cœur, dans les Quatre directions et, partout, au sein des Terres de buddha des Dix régions, se répand sans qu'aucune reste hors de son atteinte. Que si l'on contemple avec netteté cette Lettre A, les Six organes des sens seront purifiés et, de ce fait, la pensée révélera sa pureté de nature ; elle-même sera pareille à l'eau pure et au disque lunaire... »

Cette lune dilatée, élargie aux dimensions de l'univers, où sa conscience discriminante et ses passions se sont, pour un temps, entièrement abolies, le méditant va par degrés la réduire, la réintégrer au disque lunaire qui est placé en face de lui. Après quoi, il sortira calmement de sa contemplation.

Cette présentation, sans doute trop longue et, pourtant, limitée à l'essentiel de ce qu'il importait ici de connaître au sujet des sources et des principes de base de l'*Ajikan*, nous permet d'aborder celle du rouleau *Ajigi* lui-même avec un minimum de clarté.

Rappelons que, selon M. Komatsu Shigemi 小松茂美, premier à en avoir publié une édition intégrale, accompagnée d'une étude (série *Zoku Nihon emakimono taisai*, X, Tokyo, Chūōkōron-sha, 1984 ; présentation remaniée, 1990), ce rouleau, classé « Bien culturel important », est à considérer comme un *emaki* de l'extrême fin de l'époque de Heian, vraisemblablement des années 1170-1180 (éd. de 1984, p. 111). D'une opinion un peu différente, M^{lle} Yanagisawa Taka 柳沢孝, qui en avait reproduit l'une des illustrations dans le volume *Emakimono* de la *Genshoku Nihon no bijutsu* de Shōgakkan

(1968, ill. 48 et p. 72), incline à y voir une œuvre inspirée, certes, de l'art du XII^e siècle, mais exécutée seulement, d'après un modèle ancien, au commencement du XIII^e, autrement dit de l'époque de Kamakura.

Grâce à l'extrême obligeance de M. Akiyama, il nous a été possible d'avoir communication des recherches les plus récentes effectuées sur ce même rouleau, qui sont dues à M^{lle} Narihara Yuki 成原有貴, étudiante en doctorat à l'université du Gakushūin — recherches encore inédites, mais qui ont fait l'objet d'une communication à la séance du 12 décembre 1991 de la « Société d'Histoire de la peinture ancienne et médiévale » (*Kodai chūsei kaiga shi kenkyūkai*). Le travail de M^{lle} Narihara a permis d'améliorer la lecture d'un passage difficile du texte et, d'autre part, de mettre en évidence les sources les plus proches de la partie principale de celui-ci : c'est dire son importance. Que l'auteur et M. Akiyama soient vivement remerciés de cette faveur.

De même que l'on ignore les circonstances exactes de la réalisation de l'*Ajigi*, nous ne savons rien de sa transmission jusqu'au début du XIX^e siècle. Il est alors à Nara, chez un vassal de la grande famille aristocratique Saionji, qui l'emporte à Edo où il fera l'objet, en 1803 (Kyōwa III) d'une copie par les soins d'un nommé Iizuka Kōbi (?) 飯塚広美. Peu après, on trouve la trace d'une autre copie chez un personnage bien connu, le ministre Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1756-1829). En 1809 (Bunka VI), Osanobu 養信, peintre de l'école des Kanō, reproduit les illustrations en possession du ministre. Mais, trois ans plus tard, en 1812, découvrant la copie faite en 1803, qu'il juge meilleure, il la reproduit à son tour et réunit en un seul rouleau les deux séries. Conservées aujourd'hui au Musée National de Tokyo, elles ont été publiées à l'époque de Meiji dans une suite intitulée *Kōkogafu*, « Recueil raisonné de peintures anciennes » (voir *Teisei zōho Kōkogafu* 訂正増補考古画譜 I, 1910). On trouvera ici (ill. V) un *kaki-okoshi* 描き起し, où « relevé linéaire », fait d'après l'une de ces copies d'Osanobu et reproduit dans le Grand dictionnaire de bouddhisme de Mochizuki (I, p. 23, passage cité ci-dessus, p. 693).

Pour ce qui est de l'original lui-même, on le retrouve bientôt à Kyōto. Dans les trois premières décennies du siècle, il y est entre les mains d'un grand marchand, personnalité alors en vue dans le monde artistique et littéraire, Yotsugi Hachirōbei ; en 1862 et, probablement, dès avant, il est arrivé dans celles de Reizei Tamechika 冷泉為恭 (1823-1864), dont il est à peine besoin de rappeler qu'il fut l'un des peintres les plus importants de l'époque. Lié au milieu qui soutenait le pouvoir shōgunal et, pour cette raison, honni des partisans radicaux d'une abolition de ce dernier, Tamechika dut quitter précipitamment la Capitale sous leurs menaces. Très attaché à l'*Ajigi*, il l'emporta dans sa fuite et le gardait toujours sur lui. Ses poursuivants finirent par le rejoindre et l'assassinèrent à Tanba du Yamato. Le hasard voulut qu'il eût laissé ce jour-là le précieux rouleau dans le temple qui lui servait de retraite, où il se trouva gardé jusqu'à la laïcisation forcée du

lieu lors de la persécution de Meiji. Il devait être ensuite acquis par Fujita Denzaburō (1841-1912), célèbre homme d'affaires d'Osaka qui fut fait baron en reconnaissance de services rendus durant la guerre russo-japonaise. Avec l'ensemble des inestimables collections de celui-ci, il est conservé désormais au Musée Fujita, en cette même ville d'Osaka.

Le manuscrit est fait d'une suite de feuilles de papier de fibres d'écorce (*hishi* 斐紙) teintes de trois couleurs savamment alternées — brun, brun plus clair et mauve —, et décorées d'or et d'argent sous forme de feuilles découpées (*kirihaku* 切箔), de « semis » (*sunago* 砂子) et de motifs en « barbes d'épis » (*noge* 芒). L'ensemble est d'une grande somptuosité. La calligraphie est attribuée par la plupart des colophons et des notices au moine poète Jakuren 寂蓮, m. en 1202. M. Komatsu (*loc. cit.* p. 100 s., not. p. 110-111), sans vouloir se prononcer sur cette attribution de manière aussi affirmée, admet volontiers qu'on peut reconnaître dans l'œuvre un style proche de celui de Jakuren. Rédigé, comme on l'a dit, en langue japonaise vernaculaire, le texte est noté en écriture syllabique *kana* de type courant, accompagnée de caractères chinois dont les graphies vont de formes carrées très régulières à des cursives plus ou moins prononcées. Aux caractères chinois ont été systématiquement ajoutées des indications marginales en *katakana*, dont la qualité un peu différente de l'encre montre, d'après M. Komatsu, qu'elles sont le fruit d'une adjonction postérieure, quoique, sans doute, de peu, au manuscrit. En même temps, selon toute vraisemblance, ont été apposés des points de ponctuation coloriés en vermillon : tous éléments qui, il va sans dire, achèvent de faciliter la lecture.

Le titre d'*Ajigi*, « Sens de la Lettre A », qui figure en tête du manuscrit et qui a été retenu pour l'ensemble de l'ouvrage, est, à tout le moins, celui de la section par laquelle ce dernier s'inaugure, tel qu'il existe actuellement. Cette section au contenu fondamental, mais qui aurait pu conduire à des développements excessivement ardues, a été réduite à 8 lignes où sont concentrés un certain nombre de mots-clés que nous connaissons, parmi lesquels, en bonne place, l'« Originellement Non-produit Non-périssable », devise même, peut-on dire, de la Lettre :

« Cette Lettre A est le Principe de la Pureté de notre Nature Originelle qui n'est ni duale ni différente d'avec celle des buddha des Dix directions et des Trois temps (= de tous les lieux et de tous les temps) non plus qu'avec celle de l'ensemble des êtres. Elle est, autrement dit, la substance de l'esprit d'Eveil ; elle est le Buddha en Corps d'Essence. Elle représente l'état de calme de toutes les choses, elle est le Principe de leur Non-production et de leur Impérissabilité d'Origine. Cette Lettre A n'est autre que le Corps de Plan d'Essence du Buddha Dainichi (= le Grand Vairocana) du Plan de Matrice ».

Suit une seconde section, intitulée *Aji no kunō* 阿字功能, « Mérites procurés par la Lettre A », et qui s'étend de la fin de la feuille 1 à celle de la

feuille 6. Quoique beaucoup plus longue (90 lignes), elle est incomplète ; il en manque la fin. Du fait de sa longueur, nous ne pouvons en citer que certains passages, en donnant pour le reste un résumé. Après avoir expliqué comment celui dont « le cœur n'est pas encore mûr » et qui veut pratiquer la Contemplation de la Lettre, devra d'abord dessiner l'image d'une fleur de lotus, puis celle d'un disque lunaire et, au-dedans de celui-ci le *A* (ce qui correspond à la méthode fondée sur la perspective du Plan de Diamant — *supra*, p. 704, et ill. g.). Le pratiquant qui aura la maturité suffisante verra (*supra* p. 705, et ill. IV et V) un éclat inhérent à cette lettre irradier de sa poitrine à travers l'espace jusque dans les terres de buddha les plus reculées. Cet éclat parcourra aussi, de la tête aux pieds, son propre corps. Si la concentration a l'acuité qui convient, les souillures affectant les organes des sens s'en trouveront purifiées, le cœur lui-même apparaîtra comme un cristal ou comme la lune en sa pureté. [...] Le cœur humain est comme un lotus non encore ouvert, sur lequel on distingue huit lignes de séparation. Chez l'homme, l'orientation est vers le haut ; chez la femme, vers le bas (indication dont la signification précise, ici, nous échappe et qui semble se référer à une interprétation ouvertement « sexualisante » de la bipolarité des Deux grands maṇḍala — voir, pour la comparaison, le *Hōbōgirin* V, p. 541b). [...] Pur à l'origine, le cœur obnubilé par l'Inscience, est incapable de s'éveiller. Purifié par la Contemplation de la Lettre *A*, il devient un maṇḍala. Le texte énumère les trois sortes de mérites qu'apporte la pratique régulière de cette contemplation faite trois fois par jour : le plus modeste de ces mérites est une prolongation de la longévité, liée au travail bienfaisant du souffle et qui, plus profondément, participe, de par la vertu intrinsèque de la Lettre, à un effet de négation de la périssabilité ; le second est dit « monter dans l'espace et y circuler dans les Dix directions », ce qui signifie qu'il est universellement agissant au profit d'autrui ; le troisième et plus grand, amène au Parfait Eveil. Cette méthode devra être pratiquée aussi bien dans l'action que dans l'immobilité : « Dès que des pensées perturbantes se lèvent, il importe sans faute de recourir à la Contemplation de la Lettre *A* ». « Cette Lettre *A* est la mère de toutes les lettres. La Loi qu'exposent les buddha des Dix régions et des Trois temps n'est autre que le substantiel de cette même Lettre. L'homme qui, si peu que ce soit, se concentrera sur elle, sera comme s'il récitait la Loi de tous les buddha. Allons jusqu'à le dire : que si l'on contemple cette Lettre sur du fer ou de la pierre, elle agit tant et si bien qu'ils deviendront or ».

Il a été montré par M^{lle} Narihara (voir *supra*, pp. 701 et 706) que, jusqu'à ce point du texte, celui-ci coïncide, pour l'essentiel, avec une recension inédite, composée en chinois, de l'*Ajikan* de Kakuban conservée à la bibliothèque du Hieizan. M^{lle} Narihara a également découvert dans le fonds de cette bibliothèque un autre *Ajikan*, rédigé, celui-là, comme notre propre manuscrit, en langue locale et présentant avec lui de frappantes affinités, œuvre du fameux moine poète et philosophe historien Jien 慈円 (1155-1225). Si Kakuban fut l'un des grands maîtres de la secte Shingon, Jien appartenait

lui, à l'autre courant de l'Esotérisme japonais, celui du Tendai. Bien que toujours en rivalité, les deux écoles avaient commencé à entretenir, vers le milieu de la période de Heian, des relations d'échange plus ouvertes, ainsi qu'on peut le voir en matière de liturgie et d'iconographie dans les cercles gravitant autour d'un important prélat tel que Kakuyū (1053-1140), plus connu par son surnom de Toba-sōjō, « recteur monacal de Toba » (voir l'*Annuaire* 1986-1987, p. 558-560). C'est d'ailleurs aussi, comme nous allons maintenant avoir l'occasion de le préciser, dans un milieu appartenant à la mouvance du Tendai que le rouleau de l'*Ajigi* lui-même semble avoir été composé. L'étude de M^{lle} Narihara, lorsqu'elle sera arrivée à son terme, aboutira, nous l'espérons, à clarifier de manière précise les relations entre ce rouleau et les deux *Ajikan* de Kakuban et Jien.

En dépit du fait que son parallélisme avec ces deux ouvrages s'arrête ici, la section des « Mérites de la Lettre A » se poursuit sur la feuille 6 par un passage de caractère tout à fait différent dont nous ne connaissons que les 3 premières lignes, mais dont ce que nous pouvons inférer de son contexte conduit à supposer qu'il avait pour thème l'affliction de la mort et la nécessité de s'en libérer par une méditation appropriée — thème bien connu de la peinture japonaise médiévale (voir, à ce propos, la notice de R. Duquenne dans *L'homme et son image*, catalogue de l'exposition des *Europalia*, Bruxelles, 1989, p. 188-189). Voici ce texte : « Il est dit dans les Enseignements laissés par le Révérend du Tōbō : “Tandis que j'achève d'écrire, les larmes me tombent et je me demande si ce ne sont point des sottises que je note”. » Le Tōbō, ou « Logis Tang », était l'un des bâtiments du grand monastère Onjōji, ou Miidera, centre de la branche Jimon du Tendai (même *Annuaire*, p. 589). Le Révérend son fondateur, dont les paroles sont citées ici, était un nommé Gyōen 行円 (m. en 1047), qui était entré en religion après avoir perdu dans des circonstances particulièrement horribles la femme qu'il aimait. Obligé de suivre son père en province, il avait dû la laisser seule à la Capitale, où, à son insu, elle tomba malade. Affolé de ne pas la trouver à son retour, il finit par découvrir derrière la maison son cadavre décomposé. Entré à l'Onjōji, il y pratiqua tout particulièrement le culte du Grand Compatissant Kannon sous sa forme *Nyoirin* (« A la Gemme comblant les désirs et à la Roue »), qui lui apparut éclatant de lumière. (Sur ce dernier, voir notre *Panthéon bouddhique au Japon...*, p. 111 - Biographie de Gyōen dans le *Genkō shaku sho* 元亨釈書, fasc. XI, *Stzh KSTK XXXI*, p. 171-172 ; *KYISK, Shiden-bu XIX*, p. 220).

La feuille où se trouvait la suite — c'est-à-dire la partie essentielle — de la citation du Révérend du Tōbō a disparu, et les deux feuilles qui, dans l'état présent du manuscrit, prennent place après la 6, sont celles où figurent les peintures (feuille 7, figure de la moniale ; feuille 8, figure du personnage masculin). Nous reviendrons à la fin de ce résumé sur les problèmes qu'elles posent.

Vient une troisième section dont le texte, comprenant 67 lignes, couvre les feuilles 9 à 12. Elle expose le sens et les vertus d'une formule intitulée *Jōsangō shingon* 淨三業真言. Le premier mot du titre de cette formule, *jō*, a deux explications qui se cumulent : d'une part, « pur », de l'autre « purifier ». L'ensemble s'interprète donc à la fois par « Formule des Trois sortes d'actes purs » et par « Formule purificatrice des Trois sortes d'actes ». Cette ambivalence rappelle que nos actes de corps, de parole et de pensée, sont identiques en nature à ceux du Buddha, eux-mêmes originellement purs, mais que, recouverts par la poussière que suscitent les passions, ils doivent être purifiés pour retrouver cette naturelle pureté. Le texte de la Formule, *Om svabhāvaśuddhāḥ sarvadharmāḥ svabhāvaśuddho'ham*, « Oh Pures de Nature propre sont toutes les essences, pur de Nature propre moi aussi » (sur cette Formule, voir *Mikkyō daijiten*, III, p. 1149-1150 ; *Shingon jiten* de Hatta Yukio 八田幸雄, Tokyo, 1985, p. 225). Il est ici rappelé que la Formule est une « formule-sceau », *ingon* 印言, (c'est-à-dire une formule accompagnée d'une *mudrā*) en forme de lotus non éclo, formée avec les paumes jointes (on se reportera au *Hizōki*, n° 51, *Kōbōdaishi-Kūkai zenshū* IV, p. 71 ; cf. aussi *Si-do-in-dzou*, réimpression du vieil ouvrage de Horiu Toki, éd. Vidyā, Montreuil, 1985, p. 13). « La forme du lotus, c'est l'honorée figure du bodhisattva Kanjizai (= Kannon). C'est pourquoi, par ce geste, les actes de corps de tous les êtres se trouvent purifiés ». Le texte procède à une explication détaillée des diverses parties de la Formule à partir de la syllabe initiale *Om*. La purification opérée vaudra, non seulement pour soi-même, mais pour l'ensemble des êtres transmigants.

En complément à cette argumentation, fondée ainsi, jusqu'ici, sur les principes de l'Esotérisme, l'auteur, dans sa quête de tout ce qui pourrait contribuer à définir les notions de pureté et de purification, entreprend de chercher du renfort du côté des sūtra du Grand Véhicule classique : sūtra disciplinaires, où ceux qui ont reçu les commandements de ce même Grand Véhicule sont appelés « les Premiers Purs » ; Sūtra de la contemplation d'Amitāyus (*Kanmuryōjūkyō*, II, 6, passage qui a fait couler beaucoup d'encre à propos de la relation entre la Foi et les actes) où il est parlé des « vraies causes que sont les actes purs qui font renaître dans la Terre Pure du Buddha de l'Ouest ; Sūtra du Lotus (II, chap. des Moyens de salut), où il est expliqué comment les buddha font en sorte que les êtres, en s'ouvrant à la connaissance et à la vue qu'eux-mêmes les buddha possèdent, obtiennent leur propre pureté ; même Sūtra, XII, chap. de Devadatta, où il est dit que l'homme ou la femme de bien qui, ayant entendu ce chapitre et « de toute la sincérité de son cœur pur le révère et n'éprouve à son égard aucun doute, ne tombera point dans les Trois voies mauvaises [de la transmigration] ».

Un tel recours à la double tradition, exotérique et ésotérique, est une caractéristique de la position de l'école Tendai, dont le Sūtra du Lotus demeure la référence fondamentale (*Annuaire* 1986-1987, p. 588), et constitue

l'un des éléments conduisant à penser que notre rouleau a été composé, ainsi qu'on l'a déjà dit, dans un milieu lié à cette école. La quatrième et dernière section va en apporter la preuve davantage.

Cette section, qui comprend 74 lignes et couvre les feuilles 13 à 16, débute par une reprise du thème des Trois voies mauvaises, et son texte semble, au premier abord, être purement et simplement la suite de celui de la troisième section — cela d'autant plus qu'il est, dans l'état actuel du rouleau, dépourvu de titre distinct. Mais M. Komatsu Shigemi (*loc. cit.*, p. 106) n'a pas été sans observer qu'il existe un certain décalage dans l'équilibre graphique entre les feuilles 12 et 13, à quoi il faut ajouter, sur le plan stylistique un usage à partir d'ici renforcé des auxiliaires de politesse — indice, au sein du discours, d'un changement de ton dont l'amorce est difficile à saisir. M. Komatsu explique la discontinuité ainsi constatable par la disparition d'un certain nombre de feuilles, qui auraient entraîné celle du titre de la section. Il restitue ce titre sous la forme de *Hokekyō to Nenbutsu* 法華經と念仏, « Sūtra du Lotus et Invocation d'Amida ».

Tel est bien, en effet, le thème de cette partie du rouleau, dont le caractère diffère passablement de celui des parties précédentes. Alors que celles-là ne contenaient pas le moindre élément polémique, on est ici en présence d'une mise en garde, qui se veut très ferme, à l'égard d'un type de pratique censuré comme erroné dans son principe, inefficace dans ses effets et, qui plus est, dangereux par certains des comportements qu'il entraîne : pratique qui n'est autre que la dévotion amidiste lorsqu'elle est poussée au point d'occulter ce bouddhisme fondamental que demeure aux yeux de l'auteur — homme du Tendai, on le voit là clairement — celui du Sūtra du Lotus. Pour lui, le Buddha à la Mesure de vie Immensurable, Muryōju 無量寿 / Amitāyus (= Amitābha/Amida) n'est autre que le Śākyamuni à la Longévité Immensurable qu'exalte le chapitre XVI du Sūtra, et s'adresser à lui comme à un buddha indépendant, est une action sans aucun profit, tout comme celle qui consisterait à compter les trésors d'autrui. L'expression, quoique avec beaucoup moins de véhémence, n'est pas sans évoquer les fortes paroles de Nichiren qui, partant du point de vue inverse, de l'altérité des deux buddha, insiste sur l'impérieux devoir de réserver nos invocations au seul Śākyamuni, avec lequel nous avons des liens d'enfants à père : « Attendre la venue d'Amitābha, comme font tous les Japonais de ce siècle, c'est comme si on voulait élever des veaux avec du lait de jument, comme si on voulait voir l'image de la lune dans un miroir de brique » (*Hokke shuyō shō* 法華取要鈔 « Traité sur l'essentiel du Lotus », 1274, trad. de G. Renondeau, dans *La doctrine de Nichiren, Publications du musée Guimet*, Paris, PUF, 1953, p. 303). Cela dit, il ne faut point pousser trop loin la comparaison : tandis que Nichiren s'est montré un adversaire total de l'amidisme, ce n'était certainement pas le cas de notre auteur, dont nous avons plus haut les liens de son texte avec celui de Kakuban. Or Kakuban a été — c'est bien connu —

le fervent apôtre d'une interprétation ésotérique de l'amidisme, qui, loin, de dévaluer celui-ci, visait au contraire à le magnifier en tant qu'expression actualisée de l'Absolue Réalité du Pan-buddha. Ici, l'interprétation intègre une dimension qu'on peut appeler « lotusienne », pour reconnaître, en fin de compte, au Buddha de Longévité Immensurable, présent au fond même de notre cœur, le rôle d'un révélateur de notre Nature propre Originellement pure. Ce contre quoi, en revanche, est lancée une mise en garde radicale, c'est le laxisme de ceux qui croient pouvoir enfreindre la défense que fait le Grand Véhicule de consommer la chair des êtres vivants, ces « pères et mères de nos existences antérieures », et qui, par un tel acte, « retranchent en eux-mêmes la semence de la Grande Compassion », autrement dit la « semence de buddha », et commettent en outre la plus grande impiété filiale. Le texte, encore malheureusement perdu au bout de cette ultime partie, ne nous dira pas quels sont les mauvais guides que l'auteur entendait ainsi stigmatiser, mais il y a toute apparence qu'il s'agissait de ces tenants de l'École de la Terre Pure de Hōnen (1133-1212), voués à une « application entière » au *Nenbutsu* d'Amida et qui, du fait de leur prise de distance à l'égard des contraintes disciplinaires minimales du bouddhisme, durent être parfois rappelés à l'ordre par ce saint homme lui-même (voir à ce propos H. de Lubac, *Amida*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 189-190). Il faut rappeler aussi que pour Shinran (1173-1222), qui fit de la croyance au Vœu d'Amida une pure doctrine de grâce où seule compte l'absolue certitude d'être sauvé, l'abandon de ces contraintes et, au premier chef, parmi elles, celle de l'abstention de nourriture animale et celle du célibat, sont à considérer non point négativement, comme une simple indifférence à la discipline, mais comme la marque d'une volonté de se rapprocher de l'homme ordinaire, pris dans les rets de la vie quotidienne et inévitablement pécheur par état (cf. *Jōdo-shū daijiten*, III, p. 112, article *Nikujiki saitai* 肉食妻帯, et *Iwanami bukkyōjiten*, p. 630, s.v. *Nikujiki*). Ces prises de position, en soi profondément intègres, n'ont pas manqué de provoquer des dérives inquiétant légitimement ceux qui entendaient rester fidèles à la « Voie Correcte » (*shōdō* 正道).

*

Y avait-il au-delà de cette partie consacrée à une juste définition de la pratique du *Nenbutsu* selon l'auteur, une ou plusieurs autres sections où continuait à se dérouler ce recueil soigneusement réfléchi d'instructions spirituelles que constitue l'*Ajigi*, qui, partant de l'exposé du sens même de la Lettre A, expression du principe fondamental de la Pureté originelle de la Nature propre, et poursuivant par celui des règles de la Contemplation qui fait réaliser les vertus de celle-ci, se termine par des conseils de bon jugement et comportement ? Y avait-il, pour cette raison, à l'ouvrage, comme on en a évoqué plus haut l'hypothèse, un titre général autre qu'*Ajigi* ? Ou bien l'*Ajigi*, base de tout l'édifice, avait-il aussi, de ce fait, vocation à lui donner son titre

d'ensemble ? M. Komatsu Shigemi (*loc. cit.*, p. 109) n'exclut pas que l'œuvre, quel qu'ait été ce titre, ait pu comporter d'autres peintures que celles existant actuellement et qui illustrent le seul thème de la Contemplation de A.

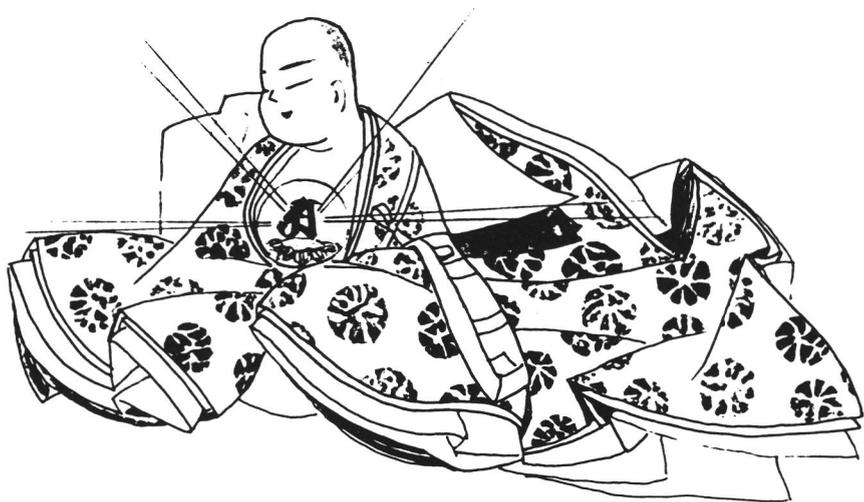
*

Ces peintures, au nombre de deux, représentent, ainsi qu'on l'a annoncé plus haut brièvement, d'une part, un personnage féminin, de moniale, au crâne rasé, portant une étole sur sa robe, d'autre part, un personnage masculin en tenue ordinaire de cour. Tous deux sont traités selon les conventions en honneur dans les *emaki* pour les représentations de figures aristocratiques, par « un simple crochet pour le nez, deux lignes légèrement accentuées au centre pour les yeux, un point rouge pour les lèvres » (*hikime kagihana* 引目鉤鼻 - voir Akiyama, *La peinture japonaise*, Skira, 1961, p. 73).

Sur leur poitrine découverte (on relèvera que, pour ce qui est de l'homme, l'échancrure présente l'exact contour de la « gemme qui comble les désirs, symbole, en particulier — voir p. 705 — des pouvoirs sauveurs de Nyoirin) s'inscrit un disque lunaire translucide dans lequel repose, sur un lotus au capitule d'un vert tendre, une grande Lettre A. Du centre de celle-ci émanent quatre faisceaux de lumière, point de départ de cette irradiation dont il est dit qu'elle rayonne à l'infini.

Quoique le procédé de *hikime kagihana* ait pour effet de donner une impersonnalité ou, plutôt, une « transpersonnalité » qui, comme l'a souligné maintes fois M. Akiyama, contribue à rendre les figures représentées et, au premier chef, celles des héros sentimentaux et pathétiques des romans, disponibles pour ceux dont elles alimentent les rêves, il n'empêche — M. Akiyama lui-même vient d'y insister dans une interview accordée au Journal Mainichi (éd. du soir du 11 mars 1992) — que, dans le traitement de ces traits en principe stéréotypés, prennent corps de fines variations dont la résultante est chargée en fin de compte d'une singulière puissance d'expression. En s'exprimant ainsi, l'éminent savant se réfère avant tout aux visages des personnages du Rouleau du Genji (circa 1120-1140) qu'il a si profondément étudiés et dont il a montré ici même d'impressionnants agrandissements.

L'*emaki* auquel nous avons affaire, qu'il date des années 1170-1180 ou du tout début du XIII^e siècle (voir ce qui a été dit p. 709), présente, insistent aussi bien M^{lle} Yanagisawa Taka que M. Komatsu Shigemi, un certain durcissement, une certaine formalisation du trait par rapport à cet âge d'or qu'avait été celui du Rouleau du Genji. Et cependant, il éclate aux yeux que les visages de nos deux contemplants de l'*Ajigi* sont porteurs d'une charge religieuse extrêmement dense, l'homme, avec sa tête inclinée, son expression toute recueillie, la femme, qu'on dirait entièrement inondée d'une joie dont les rayons qui se dégagent d'elle ne font que prolonger l'irradiation. Les



IV. et V. La figure de la moniale et celle de l'homme dans le rouleau *Ajigi*
(relevés linéaires J.F., et Mochizuki, *Bkdjt*, I, p. 23).

relevés linéaires que nous joignons ici (ill. IV et V) n'en donnent malheureusement qu'une très approximative idée.

La jeune femme porte sur son vêtement supérieur, *uchiki* 桂, une étole bouddhique à cinq bandes, ou « colonnes », *gojō kesa* 五条袈裟, qui est la marque de son état religieux. (On dispose désormais en français, sur la question du *kesa*, du beau catalogue, *Manteau de nuages*, de l'exposition précédemment tenue au Musée des Tissus de Lyon et reprise cet automne à Paris au Musée Guimet ; éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1991). L'*uchiki* lui-même — nous sommes loin des vêtements si colorés des dames de la cour — est peint avec une détrempe d'argent qui lui confère à la fois sobriété et qualité lumineuse. Il est orné de rosaces brochées à motifs dits « de papillons aux ailes aplaties », *fusechō* 伏蝶 ou *fusenryō* 浮線綾, plus rares, remarque M. Komatsu, sur les vêtements des femmes que sur ceux des hommes, mais il renvoie, pour un exemple antérieur, au Rouleur du Genji lui-même, chap. du « Pavillon de l'Est », *Azumaya* 東屋, I. Le pantalon large, *hakama* 袴, amplement déployé autour du personnage, qui est peint à la détrempe d'or, a, comme l'observe encore M. Komatsu (*loc. cit.*, p. 110) un caractère fort peu réaliste, mais il est évident qu'il participe de l'intention de l'artiste de produire un effet d'irradiation. M. Komatsu renvoie, pour un cas analogue de *hakama* couleur d'or, à la vieille moniale figurée dans l'illustration liminaire du chapitre XIII (*Kanji-hon*, « Exhortation à la Fermeté ») du *Heike nōkyō* 平家納経, ce fameux exemplaire enluminé du Sūtra du Lotus offert en 1164 par la famille des Taira au sanctuaire d'Itsukushima (*Heike nōkyō*, publ. du Musée national de Kyōtō, 1974, pl. 38). Rappelons que l'or est, par essence, la couleur du corps des buddha.

L'homme, quant à lui, est habillé, comme on l'a dit, d'un vêtement ordinaire de cour (*nōshi* 直衣) orné de motifs floraux en losange et d'un pantalon bouffant serré à la cheville (*sashinuki* 指貫). La couleur dominante de sa tenue est le bleu foncé, mêlé, pour ce qui est du pantalon, de détrempe d'argent. Il a sur la tête une coiffure de type *kanmuri* tendue de gaze et marquée d'une fente destinée à aérer le front (*sukibitai* 透額), réservée, nous dit-on, aux jeunes gens qui viennent de prendre le bonnet viril et sont dans leur quinzième ou seizième année. Tous ces vêtements sont des vêtements d'été.

Deux petites bandes de papier verticales (*tanzaku*) collées à l'époque moderne sur la gauche des personnages les identifient, pour ce qui est de la figure de l'homme, à « L'empereur de l'ère Kōnin » (810-824), *Kōnin kōtei no mi'e* 弘仁皇帝御影, c'est-à-dire l'empereur Saga (786-824) et, pour ce qui est de celle de la moniale, au grand religieux et ami de celui-ci, Kōbō-daishi/Kūkai (voir le portrait traditionnel de ce dernier dans notre ill. II), avec cette inscription : Kōbō-daishi dans sa tenue de Palais », *Kōbō-daishi kyūchū onzo*

no mi'e'i 弘法大師宮中御衣御影. L'identification est reprise sur la boîte extérieure du rouleau. Elle est évidemment erronée, mais s'explique sans doute par le fait que Kōbō-daishi/Kūkai est celui qui introduisit au Japon la pratique de l'*Ajikan* et qu'il passait pour être lui-même l'auteur d'un opuscule intitulé *Ajigi*, aujourd'hui encore conservé (*K.-d. zenshū*, éd. de Meiji, XI, p. 219-223), mais suspecté fortement d'être un apocryphe.

Quand l'ouvrage fut, au début du XIX^e siècle, copié à deux reprises par Kanō Osanobu, d'abord en 1809, puis en 1812, d'après une copie antérieure faite en 1803 (voir ci-dessus, p. 706), l'ordre des deux personnages était inverse de ce qu'il est aujourd'hui, où, comme on l'a vu, la figure de la moniale précède celle de l'homme. Nous apprenons qu'il en était encore ainsi lorsque, dans le courant de Meiji, l'original entra en possession du baron Fujita : l'image de l'homme était placée en tête du rouleau et celle de la moniale, à la fin. C'est ultérieurement, à une date qui n'est pas exactement connue, qu'aurait été opéré l'arrangement actuel du manuscrit (Komatsu, *loc. cit.*, p. 104).

Qu'étaient l'un par rapport à l'autre cet homme et cette femme, tous deux jeunes et de noble naissance, éternisés par la peinture, l'un en laïc dans son costume de cour, l'autre en moniale aux atours inusuellement raffinés, recueillis dans la paix que procure la Contemplation de la Lettre A ? La citation plus haut donnée, relative aux larmes du Révérend du Tōbō, dont nous connaissons par ailleurs la douloureuse histoire, nous amène à nous demander si cette moniale, elle aussi, n'avait pas renoncé au monde à la suite de quelque grand malheur : auquel cas, peut-être, le jeune homme représenté symétriquement à elle serait celui qu'elle avait aimé et perdu, et à qui elle avait fait le vœu de transférer les mérites inhérents à sa propre pratique. Une hypothèse inverse serait que, comme dans le cas même du Révérend du Tōbō, le survivant fût l'homme et que, pour mieux assurer l'apaisement de l'esprit de sa bien-aimée, il l'eût fait peindre en moniale, et composer en offrande à son intention un beau livre de pratique, rédigé de la manière qui convient pour un lecteur féminin. L'avenir démontrera peut-être que la vérité en cette affaire est tout à fait extérieure à ces hypothèses.

II. - SÉMINAIRE. *Lecture du Sanbōe, de Minamoto no Tamenori. Le livre I et sa préface.*

Ont été expliqués, après le texte de la Préface lui-même, les récits relatifs aux quatre premières des vertus cardinales pratiquées par le bodhisattva, futur buddha Śākyamuni, dans ses existences antérieures : Don, Moralité, Patience, Zèle. La lecture a été faite, comme pour la Préface générale (*Annuaire* 1989-1990, p. 653), principalement d'après le *Tōji Kanchiin-bon*, avec report aux autres manuscrits.

ACTIVITÉS DIVERSES

Responsabilité scientifique de l'Institut des Hautes Etudes japonaises du Collège de France.

Mission scientifique au Japon (U.R.A. 1069 du C.N.R.S.), du 10 au 28 juillet 1991.

Participation au Colloque franco-japonais *L'adaptation du bouddhisme aux cultures locales*, Collège de France, 23-27 septembre 1991. Présentation d'une communication intitulée *Amour, Colère, Couleur — Variations sur Aizen-myōō*.

Conférences : (15 mai 1992) au Musée Guimet pour *Asa no kai* (en japonais) : *Musée Guimet shozō nihon butsuzō korekushon* — (19 mai) à l'U.N.E.S.C.O., à l'occasion du *Vesak : La légende de la première statue du Buddha*.

Présidence du jury du Prix Shibusawa-Claudet (Paris, 2 juillet 1992) — participation au jury du Prix de traduction de littérature française attribué par les Editions Kōdansha (Tokyo, 24 juillet 1991).

Participation à des conseils : Conseil scientifique de l'Ecole française d'Extrême-Orient — Conseil scientifique de la Maison franco-japonaise — Comité de gestion et comité scientifique de la Fondation pour l'Etude de la langue et la civilisation japonaise (Fondation de France) — Conseil de la Société Asiatique — Conseil d'Etablissement du Collège de France — Conseil d'administration de la Fondation Hugot du Collège de France.