

Art bouddhique et cryptographie : le « Salut des femmes » dans le Japon du XII^e siècle

Buddhist Art and Cryptography : “Women’s Salvation” in 12th Century Japan

Claire-Akiko Brisset



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/106>

DOI : 10.4000/extremeorient.106

ISSN : 2108-7105

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2008

Pagination : 113-143

ISBN : 978-2-84292-220-7

ISSN : 0754-5010

Référence électronique

Claire-Akiko Brisset, « Art bouddhique et cryptographie : le « Salut des femmes » dans le Japon du XII^e siècle », *Extrême-Orient Extrême-Occident* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/106> ; DOI : 10.4000/extremeorient.106

Art bouddhique et cryptographie : le «Salut des femmes» dans le Japon du XII^e siècle¹

Claire-Akiko Brisset

Le bouddhisme originel ou «Véhicule des Anciens» (sk. *Theravāda*)² avait fait des femmes des êtres par essence incapables d'accéder au Salut spirituel. Considérant qu'elles relevaient des «états difficiles» (j. *nan*) à l'instar des voies mauvaises du cycle des renaissances de l'hindouisme – les êtres des Enfers, les démons affamés, les animaux ou encore les titans belliqueux –, le Buddha historique Śākyamuni (566?-486? av. J.-C.) n'avait qu'avec beaucoup de réticence accepté de les intégrer dans la communauté des fidèles. En effet, une conception fondamentale de la doctrine originelle voulait que le corps des *buddha*, c'est-à-dire des Éveillés, fût pourvu de marques spécifiques, dont certaines ont été couramment utilisées dans l'iconographie. Or, parmi celles-ci figurait le sexe mâle. «Il y avait donc nécessité pour les femmes de renaître en tant qu'hommes pour entrer dans la carrière de *bodhisattva*, qui ne pouvait, de toute manière, s'ouvrir qu'au terme d'une immense série d'existences méritoires³». La perspective du Salut se voyait ainsi reportée pour elles à un futur infiniment lointain, puisqu'il leur fallait accumuler assez de mérites pour renaître d'abord dans la condition masculine, puis dans celle de moine afin d'espérer y parvenir un jour⁴.

À partir des débuts de l'ère chrétienne cependant, un mouvement de Délivrance universel se développe au sein du bouddhisme, qui s'intitule lui-même «Grand Véhicule» (sk. *Mahāyāna*), c'est-à-dire «grand moyen de progression», afin de se démarquer de ce bouddhisme très élitiste qu'était le «Véhicule des Anciens» et de «signifier ses vastes ambitions salvatrices⁵». Selon ce nouveau courant doctrinal, la Délivrance n'est plus réservée aux seuls moines, aux renonçants, mais plus largement promise aux laïcs et à tous les êtres du monde, y compris les femmes. Rendu possible par la présence ici-bas de divinités compatissantes comme les *bodhisattva* – dont le rôle prend désormais une importance considérable⁶ –, le Salut devient également accessible aux fidèles par l'entremise des *buddha* des orientes, et notamment Amitābha (j. Amida): après

l'entrée de Śākyamuni en Extinction, la Loi bouddhique devait en effet connaître une décadence inéluctable, en trois grandes étapes au cours desquelles il deviendrait de plus en plus difficile de comprendre sans aide extérieure cet enseignement dans toute sa pureté et d'obtenir, de ce fait, la Délivrance. Demeurant dans son Paradis de l'Ouest, le *buddha* Amitābha avait donc fait le vœu d'accueillir tous les fidèles qui, au moment de mourir, s'en remettraient à lui. Cette renaissance leur assurait ainsi de bénéficier directement de ses enseignements et de parvenir sans faute à l'Éveil. Cette croyance dans le vœu originel d'Amitābha s'est développée en Chine à partir du iv^e siècle de notre ère, et on la retrouve au Japon cinq siècles plus tard⁷. Elle est notamment évoquée dans l'un des textes canoniques les plus importants du «Grand Véhicule», le *Sūtra du Lotus*, dont la traduction chinoise de Kumārajīva (344-413) est devenue au Japon le sommet doctrinal de la secte Tendai au début du ix^e siècle sous le nom de *Sūtra du Lotus de la Loi merveilleuse* (j. *Myōhō renge-kyō* ou *Hokekyō*)⁸.

Les copies du *Sūtra du Lotus* au Japon et le *Heike nôkyō*

La pratique de la commande et de l'exécution de copies de textes bouddhiques (*shakyō*) est attestée pour la première fois au Japon dans la seconde moitié du vii^e siècle. Et c'est au siècle suivant qu'apparaissent dans les documents les premières mentions de copies du *Sūtra du Lotus*, ainsi que les plus anciens témoignages conservés. À l'époque de Nara (710-794), ce texte fait en effet partie des «Trois *sūtra* protecteurs du pays» (*gokoku sanbu-kyō*) et assume à ce titre un rôle déjà très important dans le bouddhisme d'État. Par la suite, il sera tenu en particulière vénération et très fréquemment calligraphié⁹, faveur qui s'explique notamment par le rôle fondamental qu'il joue dans le bouddhisme Tendai, héritier direct du Tiantai chinois et courant religieux dominant à la cour japonaise de l'époque. La place centrale qu'il y occupe a, en effet, renforcé sa position en même temps qu'elle a eu une profonde influence sur le bouddhisme laïc et privé au sein de la cour impériale, dans lequel il est tôt apparu comme une voie directe pour atteindre la Délivrance. En outre, l'insistance avec laquelle le *sūtra* lui-même revient sur les extraordinaires bienfaits spirituels que cette pratique était susceptible d'attirer sur le commanditaire ou sur le dédicataire de la copie n'est certainement pas étrangère à un tel succès. Il y est en effet à plusieurs reprises affirmé que les seuls mérites acquis par la copie du *Sūtra du Lotus* sont tels qu'ils permettent d'atteindre l'Éveil même après l'entrée du Buddha Śākyamuni en Extinction¹⁰. Enfin, c'est également à partir du xi^e siècle que, selon les calculs, devait commencer au Japon l'«ère terminale de la Loi bouddhique» (*mappō*), dernière étape de décadence de la Loi bouddhique assimilée à une sombre période de fin des temps¹¹. Ce troisième facteur permet

aussi d'expliquer, en cette époque de profonde inquiétude religieuse, la popularité particulière des pratiques de dévotion bouddhique au sein de la cour impériale japonaise. Parmi celles-ci, la copie et l'offrande de textes sacrés, et du *Sūtra du Lotus* en particulier, étaient donc tenues pour des actes de dévotion particulièrement méritoires¹². De fait, on voit apparaître dans les documents des descriptions de luxueuses commandes impériales de ce *sūtra*, copies exécutées sur rouleau et agrémentées de peintures à partir du début du x^e siècle. En 925, l'empereur Daigo (r. 897-930) fit ainsi l'offrande de *sūtra* copiés de sa main, et le choix du contenu iconographique des illustrations fut confié au maître de la Loi Ninkyō (?-?), moine de la secte Tendai qui se portait garant de la conformité des scènes représentées avec le contenu doctrinal du texte sacré¹³. Pour les copies les plus prestigieuses, on n'hésitait pas à faire appel en sus aux plus grands imagiers du temps ou aux calligraphes les plus en vue à la cour¹⁴. Les peintures prenaient place au début du rouleau, juste avant le texte comme frontispice ou exceptionnellement sur la couverture. Le *Sūtra du Lotus* fut au départ copié sur sept, ou plus souvent sur huit rouleaux, chacun d'entre eux correspondant à deux, trois ou quatre chapitres. Les frontispices proposaient en général une figuration du Buddha prêchant, combinée à un choix de scènes représentatives des différents chapitres copiés dans le rouleau (une ou deux scènes par chapitre), mais, avec la fixation progressive des normes iconographiques entre le x^e et le xii^e siècle, le nombre des scènes se réduisit au point que certains chapitres n'étaient plus illustrés dans la peinture introductive¹⁵. À partir du début du xi^e siècle, la pratique de la copie collective se répand à la cour, et, dans ce nouveau contexte cultuel, chaque chapitre du *sūtra* est attribué à un participant et correspond désormais à un rouleau (*ippōngyō*)¹⁶. Très souvent calligraphiés de façon collective lors de cérémonies, ces *sūtra* permettaient de « nouer des liens d'affinité » (*kechien*) avec le Buddha et, partant, d'accumuler d'immenses mérites spirituels. Des initiatives prises par la famille impériale au x^e siècle, puis par de hauts dignitaires de la cour à partir du début du xi^e siècle, seront déterminantes pour l'évolution formelle de ces copies, de plus en plus luxueuses. De monochromes (calligraphiés à la détrempe d'or ou d'argent sur fond indigo ou violet), les *sūtra* deviennent polychromes à partir du début du siècle suivant et s'ornent des harmonies colorées les plus recherchées. Outre le texte lui-même, les peintures de couverture et de frontispice, un grand soin sera apporté à la décoration du support, du titre au dos du rouleau, en passant par les marges du texte. Rien n'échappe, en somme, à la tendance ornementale caractéristique du xii^e siècle, mais la magnificence de ces copies avait, précisons-le, une signification culturelle et ne doit pas être réduite à une splendeur purement matérielle. Général à la cour à cette époque, le goût décoratif revêt dans le cas des « *sūtra* ornés » (*sōshoku-kyō*) une valeur particulière, le *shōgon*, c'est-à-dire

le faste imposant et somptueux propre aux liturgies bouddhiques associées notamment à la dédicace de ces copies¹⁷. Destinées à faire voir ici-bas la beauté des paradis bouddhiques, ces réalisations ne proposaient donc pas seulement des objets où l'esthétisme aurait la part belle, mais avant tout des manifestations de dévotion spirituelle¹⁸.

Quelques œuvres conservées témoignent aujourd'hui de cette pratique presque quotidienne des aristocrates et, de ce fait, couramment attestée dans les sources des XI^e et XII^e siècles¹⁹. Peu nombreuses au regard de la production réelle dont une grande partie a été perdue, ces copies proposent néanmoins des aperçus significatifs du goût de la cour impériale de cette époque, et nous allons nous attarder sur la plus célèbre d'entre elles, le *Heike nôkyô* ou «*Sûtra du Lotus* offert par le clan des Heike» au sanctuaire d'Itsukushima. Cet ensemble est composé de trente-trois rouleaux, correspondant aux vingt-huit chapitres du texte canonique, que complètent les «*sûtra* d'Ouverture et de Fermeture», deux autres petits *sûtra*²⁰ et le volume de dédicace²¹. Selon ce dernier texte, cette copie éblouissante aurait été offerte en 1164 au sanctuaire d'Itsukushima par les membres du clan guerrier des Heike ou Taira, regroupés autour de leur chef, Taira no Kiyomori (1118-1181), l'un des hommes les plus puissants de la cour à l'époque, et ce, afin de remercier la divinité du sanctuaire pour sa protection sans faille. Beaucoup mieux préservé relativement aux autres exemples contemporains, le *Heike nôkyô* est aujourd'hui encore intégralement conservé dans le trésor du sanctuaire. Cependant, les peintures originales de quatre rouleaux, trop abîmées, ont été remplacées par de nouvelles créations lors de deux grandes campagnes de restauration, en 1602 et 1959. Ces pertes partielles nous empêchent aujourd'hui d'avoir une vue complète de l'ensemble décoratif proposé par cette copie, mais le reste des peintures originales a été généralement bien protégé des atteintes du temps²².

Le «Salut des femmes» dans le *Sûtra du Lotus*

En tant que «roi des *sûtra*» (*kyôdô*) du «Grand Véhicule», le *Sûtra du Lotus* se devait d'apporter une réponse au difficile problème de la condition féminine. À cet égard le chapitre 23, «Les anciens faits du *bodhisattva* “Roi des Remèdes”» (*Yakuô-bosatsu honji-hon*), revêt une importance particulière. Le Buddha y raconte²³ en effet que ce *bodhisattva* «résolus, pour honorer un *buddha*, de procéder à l'offrande totale de sa personne. Il se livra à une longue ascèse, où il ne se nourrit plus que d'encens, de plantes odoriférantes, etc., puis, en présence de ce *buddha*, s'enduisit d'huile et enflamma son corps, dont l'éclat illumina tous les univers durant plus d'un millier d'années. Quand il fut né à nouveau, il se rendit auprès du même *buddha*, qui lui confia sa Loi et le soin de

ses reliques. Pour les honorer, il alluma son bras et, durant soixante-douze mille ans qu'il brûla, instruisit les êtres [...]. Sur leur prière, il fit ensuite le vœu que se reconstituât ce bras. Si immense qu'ait été le mérite ainsi acquis, dit le Buddha Śākyamuni, il restera [néanmoins] encore très inférieur à celui de qui ne posséderait fût-ce qu'une seule stance du *Sūtra* [du Lotus]. La foi en ce dernier remplace désormais toutes les anciennes pratiques sacrificielles. Le Buddha recommande vivement de prêter attention à ce chapitre. Si une femme, en particulier, vient à le posséder dans les sombres années de la fin des temps [...], celle-ci sera assurée de renaître en la Terre appelée «La Bienheureuse» (sk. *Sukhāvattī*/j. *Anraku-sekai*), où siège le *buddha* Amitābha²⁴. Ici comme dans d'autres de ses chapitres²⁵, le *Sūtra du Lotus* se fait donc le promoteur de l'idée du «Salut des femmes» (*nyonin jōbutsu*), et se révèle d'une grande audace par rapport aux conceptions du bouddhisme ancien. On ne s'étonnera donc pas qu'il ait été si en faveur auprès des dames de la cour impériale japonaise²⁶.

Dans les plus anciennes copies illustrées conservées de ce *sūtra*, exécutées à la détrempe d'or ou d'argent sur fond indigo et datant des x^e-xi^e siècles, le chapitre est généralement résumé à l'épisode de l'offrande par le feu du corps ou du bras du *bodhisattva* «Roi des Remèdes», comme dans cette version du monastère Enryaku-ji en huit rouleaux datant du xi^e siècle (fig. 1). Comme toujours dans ces illustrations, numériquement majoritaires²⁷, la figuration du contenu du chapitre est très littérale. On y voit le *bodhisattva* en position assise et joignant les mains tandis que les flammes l'entourent. En revanche, les «*sūtra* ornés» polychromes du xii^e siècle présentent le plus souvent des mises en image qui, jouant avec les codes iconographiques, suggèrent plus qu'elles n'illustrent à proprement parler le contenu du chapitre ou la doctrine bouddhique. Dans le *Heike nōkyō* en particulier, les peintures semblent à première vue si éloignées du texte qu'elles posent parfois de nombreux problèmes d'interprétation²⁸.



Figure 1. *Sūtra du Lotus*, rouleau 7, détail de la peinture de frontispice, dimensions de la peinture : 26,5 x 21,1 cm, détrempe d'or et d'argent sur papier teinté à l'indigo, xi^e siècle, Bien culturel important. Monastère Enryaku-ji, dép. Shiga. D'après Bunsaku Kurata & Yoshirō Tamura (eds), *Art of the Lotus Sutra: Japanese Masterpieces*, Tôkyō, Kōsei Publishing Company, 1987, n° 63, s. p.

Le chapitre 23 du *Heike nôkyô*

D'une longueur totale de 376,1 cm, le rouleau correspondant au chapitre 23 dans la copie des *Heike* s'ouvre sur une peinture de couverture qui présente un motif d'arabesques de fleurs de lotus (*hôsôge karakusa-mon*), tracées à la détrempe d'or sur un fond d'argent (pl. 18, p. 106). Venues depuis la Chine et la Corée, des « pages-tapis » ainsi décorées sont attestées à partir du IX^e siècle au Japon dans les *sûtra* copiés à la détrempe d'or ou d'argent sur fond indigo²⁹, et se retrouvent aussi à plusieurs reprises dans le *Heike nôkyô*, exécutées cette fois à l'aide d'une riche palette polychrome³⁰. En général, ce motif est entendu comme une évocation du paradis bouddhique ou « Terre pure »³¹. Plus précisément, cette insistance iconographique s'explique, selon nous, par l'association entre la prédication du Buddha, la Délivrance et cette plante fondamentale dans la symbolique religieuse, depuis l'Inde synonyme d'Éveil³² : accompagnant la parole de l'Éveillé, la « pluie de fleurs » de lotus souligne les miracles dans le texte sacré. Elle invite donc à reconnaître à ce genre de peintures une fonction en quelque sorte performative : le rouleau servant de support à la parole sacrée du Buddha, qui l'ouvre et le lit bénéficie de cet enseignement et, ce faisant, atteint la Délivrance.

Le dos du rouleau sur lequel est copié le texte du chapitre 23 est entièrement orné d'un grand paysage où des vagues d'argent stylisées sont traversées par de larges bancs de sable (*suhama*) d'or et d'argent (pl. 19, p. 106)³³. Le motif du banc de sable réapparaît dans la marge inférieure de la calligraphie, cette fois combiné au lotus en feuilles, en fleurs et en boutons, ou sous forme de pétales virevoltant parmi des bancs de brume dans la marge supérieure, assurant ainsi une grande unité visuelle au décor du rouleau (pl. 20, p. 107). Cette association est en général interprétée comme une évocation des paradis bouddhiques³⁴, mais il est possible d'aller plus loin. Ishizawa Noriko, que nous suivons ici, remarque en effet que l'ensemble de ce dispositif fait clairement allusion à un passage du chapitre 23 où le Buddha chante les louanges du *Sûtra du Lotus*³⁵ :

Tout comme, par exemple, l'océan est primordial parmi l'ensemble des eaux, fleuves et rivières, ainsi en est-il également de ce *Livre du lotus de la Loi*, qui est le plus profond et le plus grand des textes canoniques exposés par les Ainsi-Venus [les *buddha*]. [...] Ce livre peut sauver l'ensemble des êtres, ce livre peut permettre à l'ensemble des êtres de se dégager des affres passionnelles, ce livre peut dispenser une abondance de bienfaits à l'ensemble des êtres et combler leurs vœux, de même qu'une pièce d'eau pure et fraîche (*seiryô no ike*) peut combler tous ceux qui ont soif³⁶.

Servant ainsi de métaphore pour l'ensemble du *sūtra*, le motif de l'étendue d'eau est, de fait, souvent mis à profit dans l'iconographie de la terre pure d'Amitābha – les étangs faisant partie du paysage paradisiaque promis à la contemplation des fidèles³⁷ –, et dans les représentations de la descente de ce même *buddha* comme élément séparant le monde d'ici-bas (*shigan*) de l'au-delà (*higan*)³⁸. Il est également repris dans la peinture de frontispice de ce chapitre 23, dont Jacqueline Pigeot a proposé une analyse pénétrante³⁹. Or, cette œuvre particulièrement atypique et complexe est loin d'avoir épuisé toutes les interprétations. Elle mérite ainsi d'être reconsidérée à la lumière des travaux les plus récents dans le prolongement desquels nous voudrions présenter le fruit de nos propres réflexions⁴⁰.

Le frontispice du chapitre 23 : une composition inédite

D'un format nettement plus allongé que les autres frontispices du *Heike nôkyô* (26 x 29,5 cm), cette œuvre « ignore l'iconographie habituelle associée à la figuration de ce chapitre, à savoir l'auto-immolation du *bodhisattva* “Roi des Remèdes”, et présente une “descente” (*raigô*) du *buddha* Amitābha, s'en venant accueillir celle qui a placé ses espoirs en lui⁴¹ » (pl. 21, p. 107). Ce genre pictural figure en effet la divinité secourable, venue ici-bas depuis son lointain paradis pour recueillir l'âme du fidèle aux portes de la mort et l'emmener dans sa Terre pure. Dans leur grande majorité, les représentations de la fin de l'époque de Heian (XI^e-XII^e siècle) proposent une triade composée d'Amitābha accompagné des *bodhisattva* Avalokiteśvara et Mahāsthāmaprāpta (j. Seishi) (*sanzon raigô-zu*), ou bien un ensemble plus important formé par ces derniers suivis d'un nombreux cortège de saints et d'anges musiciens (*shôju raigô-zu*). Il est très rare que le *buddha* soit représenté seul (*isson raigô-zu*), et rarissime qu'il soit figuré, comme ici, à la même échelle que le fidèle⁴². De plus, il est exceptionnel de voir un *raigô-zu* dans un *Sūtra du Lotus* enluminé. Peintures à vocation culturelle, les « descentes d'Amitābha » de cette époque sont en effet, à l'exception des peintures murales du Byôdô-in, exécutées sur soie, dans un format nettement plus important que notre frontispice et destinées à être suspendues. De fait, ce thème n'apparaît pas en tant que tel dans le *Sūtra du Lotus*, même s'il est étroitement associé à celui de la « renaissance en Terre pure » mentionnée dans le chapitre 23, et il est donc naturel que les copies de ce texte n'en proposent pas de mise en image. Comment expliquer alors ce frontispice du *Heike nôkyô*? On le voit, cette image semble unique à bien des égards dans le corpus des « descentes d'Amitābha » – ce qui ne laisse pas de rendre son interprétation plus ardue encore. Enfin, elle a pour caractéristique singulière de comporter selon des modes cryptographiques divers des

caractères d'écriture inscrits dans la totalité de l'espace pictural, en l'espèce des caractères chinois (*kanji*), des signes syllabiques cursifs (*hiragana*) et abrégés (*katakana*)⁴³.

Si l'on décrit cette image en respectant le cheminement habituel du regard dans les peintures sur support de petit format, c'est-à-dire de droite à gauche – tout comme l'écriture –, se remarque tout d'abord, dans l'angle inférieur droit, une dame de cour assise, reconnaissable à son vêtement aux multiples épaisseurs et à sa longue chevelure noire. Elle tient dans la main gauche un écrit et lève la tête vers un *buddha* couleur d'or dans lequel on peut reconnaître Amitābha : ses mains forment en effet le « sceau de l'Accueil » (*raigō-in*) par lequel il s'en vient de son paradis de l'Ouest accueillir le fidèle appelé à renaître dans sa Terre pure⁴⁴. Ceint d'une double mandorle bleue, orange et verte, il fait face au spectateur, selon le premier des grands types de « descente d'Amitābha » de cette époque, le second figurant la divinité de biais⁴⁵. Or, la composition adoptée dans le premier groupe attribue au *buddha* une place centrale dans la peinture, autour de laquelle se distribuent les figures secondaires, alors que dans le second, elle place généralement Amitābha dans l'angle supérieur gauche de l'image et l'oriente de biais vers la droite dans la direction du dévot (qui est, remarquons-le, presque toujours un homme⁴⁶). En général, ce dernier est dans ce cas placé dans une habitation située dans le registre inférieur – et non comme ici directement dans le paysage –, tandis qu'il est totalement absent des peintures à représentation frontale à cette époque. Il arrive également que la composition saisisse Amitābha en vue rapprochée et qu'elle omette le fidèle, comme la « descente » conservée au temple Hasedera (XII^e siècle, dép. Nara) : le regard du *buddha*, souligné d'un double rayon lumineux partant de son front, se dirige alors vers un hors-champ situé dans le registre inférieur droit où l'on peut imaginer le dévot manquant, et l'organisation générale de l'image n'en est pas pour autant affectée. Dans les représentations frontales, en revanche, c'est au spectateur de la peinture que s'adresse clairement la divinité, ce qui explique l'absence ici du fidèle caractéristique du groupe « narratif »⁴⁷. Notre frontispice constitue donc à cet égard un dispositif mixte puisqu'il propose à la fois le *buddha* vu de face et le personnage de la pieuse dame de cour figuré de biais. Bien que fondamental, ce détail n'a jamais, à notre connaissance, été interprété ni même relevé dans les études portant sur cette peinture. Enfin, Amitābha trône dans l'angle supérieur gauche de l'image – disposition typique des compositions de biais – sur une nuée violette dont les traînées nébuleuses suggèrent un mouvement de la gauche vers la droite, mouvement dynamique que l'on retrouve, à son côté, dans le nuage violet sur lequel repose la corolle d'un lotus. Ce dernier détail renvoie clairement au

bodhisattva Avalokiteśvara qui, dans l'iconographie habituelle des « descentes d'Amitābha », est chargé de présenter au fidèle la corolle de lotus sur laquelle prendra place son âme afin d'être acheminée dans le paradis de l'Ouest. Très exceptionnelle dans le groupe des *raigō-zu* de la fin de l'époque de Heian par sa structure même, notre peinture reprend donc de façon fort économique et parfois détournée les traits les plus saillants du genre : motifs de la divinité et du dévot, positionnement respectif des figures principales, mouvement du cortège divin et support psychopompe.

« Entre les deux personnages sinue une ligne courbe, qui évoque le rivage découpé d'un étang ; on voit les larges feuilles vertes ainsi que quelques corolles rosées des lotus qui y croissent. [...] Toute la surface, entre les deux personnages, est parsemée de pétales colorés qui voltigent, ainsi que de paillettes d'or⁴⁸. » Trois minces rayons d'or émanent de la marque intersourciliaire placée sur le front d'Amitābha, ce « toupet blanc », source de lumière qui fait partie des marques ornant à la naissance le corps des *buddha* à l'instar du sexe masculin. Comme c'est souvent le cas dans les *raigō-zu* de type « narratif », ils traversent en biais l'image et viennent toucher la dame de cour, signifiant par là la Délivrance promise. Ajoutons enfin que la position occupée par le *buddha* dans l'angle supérieur gauche de la peinture le place à proximité immédiate du début du texte calligraphié et permet d'assimiler la lumière surgie de la divinité aux bénéfiques spirituels tirés du texte du *sūtra* lui-même : ainsi, la dame et, à travers elle, le lecteur potentiel se trouvent touchés par l'enseignement offert par le chapitre⁴⁹.

Les séquences cryptées

Les signes graphiques qui parsèment l'image suivent un parcours sinueux et ascendant entre les deux figures de la peinture (fig. 2). Un premier groupe



Figure 2. Relevé des séquences graphiques dans la peinture de frontispice du chapitre 23. Relevé de l'auteur.

est constitué par les *hiragana* «mo» も et «shi» し, tracés de façon cursive au-dessus de la dame de cour, puis par les *katakana* «ko» コ, «no» ノ, «a» ア, «ri» リ et «te» テ sous ce même motif⁵⁰. Tous les caractères prennent place sur le contour des pétales de lotus qui flottent éparpillés dans l'air autour du personnage. Un second groupe, qui se déchiffre à gauche du premier, est composé des sinogrammes 此 «ici», 命 «vie» et 終 «fin», installés sur des rochers surplombant la rive de l'étang. Si l'on continue de suivre cet axe oblique structurant de la peinture, on parvient auprès de la figure hiératique d'Amitābha sous laquelle se trouvent les caractères chinois 即 «aussitôt», puis 安 «paix» et 樂 «joie», également placés sur la rive du plan d'eau. À gauche de ce groupe apparaissent les *hiragana* «se» せ, tracé sur la ligne de rivage, puis «ka» か et «i» い, dessinés dans le contour de lotus, figurés en bouton et en feuille. Cette séquence contraint le regard à effectuer un trajet circulaire s'achevant sur la corolle de lotus flottant à droite du *buddha*, sur laquelle trône le sinogramme 生 «naître»⁵¹. Associé aux motifs de l'image, cet ensemble graphique renvoie à un passage extrait de ce même chapitre 23 du *sūtra*:

若有女人聞是經典如說修行於此命終即往安樂世界阿彌陀佛大菩薩衆圍遶住所生蓮華中寶座之上

Moshi nyonin arite, kono kyōten o kikite, oshie no gotoku shugyō seba, koko ni oite myōjū shite, sunawachi anraku-sekai no Amida-butsu no, dai-bosatsu-shu ni inyō seraruru jūsho ni yukite, rengo no naka no hōza no ue ni umaren.

S'il est une femme pour entendre ce texte canonique et pour pratiquer comme il est prêché, sa vie prenant fin ici, elle s'en ira aussitôt au **monde Bienheureux** [le paradis de l'Ouest], là où demeure l'Éveillé Amitābha entouré d'une vaste multitude d'êtres d'Éveil, pour **renaître sur un trône précieux en une fleur de lotus**.⁵²

Les parties soulignées reprennent les éléments figurés de la peinture, que ce soit pour leur sens littéral – comme la dame de cour et le *buddha*, ainsi que le beau motif du piédestal en forme de corolle de lotus reposant sur la nuée violette, «signe en Extrême-Orient d'une présence divine⁵³» et coutumier des représentations de «descentes d'Amitābha» –, ou pour leur valeur connotative, ainsi qu'on va le voir. Les parties mises en gras ci-dessus signalent l'énoncé qui figure inscrit dans l'image – *moshi* もし, *arite* アリテ, *kono* コノ, *koko* 此, *myōjū* 命終, *sunawachi* 即, *anraku-sekai* 安樂せかい et *umaren* 生. Remarquons dès à présent qu'il ne s'agit pas de l'original chinois (le texte du *sūtra*), mais de sa traduction en japonais (plus haut translittérée en signes alphabétiques), ce qui est exceptionnel dans le corpus des peintures cryptographiques du XII^e siècle.

On peut noter, sur le plan proprement sémiotique, que la disposition de la première séquence graphique par rapport à la dame de cour entraîne une lecture redoublée de ce motif. Initié par *moshi* «si», le parcours de signification se poursuit en effet par la figure elle-même, qu'il faut donc interpréter comme un pictogramme pour *nyonin* «femme», puis par les caractères *arite* «il y a»⁵⁴. La place intermédiaire occupée par ce «pictogramme» entre *moshi* もし et *arite* アリテ reconstitue en quelque sorte la linéarité propre à l'écriture et propose de solides balises à la restitution du texte référent. Une fois cette première séquence lue, elle s'enchaîne à droite sur *kono* コノ «ce», démonstratif qui contraint le regard à revenir sur la figure et à interpréter le motif de l'écrit tenu dans sa main gauche par la dame comme *kyôten* «texte canonique». Le reste de la séquence, [*kono kyôten*] *wo kikite*, c'est-à-dire «qui entend [ce texte canonique]», est suggéré par l'attitude recueillie du personnage. Enfin, on peut remarquer un détail vestimentaire, à savoir le cordon qui passe autour de son épaule droite. Il s'agit d'un *kake-obi*, c'est-à-dire un cordon qui ordinairement prolonge dans le vêtement féminin la ceinture de la traîne, et qui, lors des pratiques religieuses, est croisé dans le dos pour être noué devant la poitrine. Il peut également être constitué – et c'est le cas ici – d'une fine ceinture le plus souvent cramoisie, passée autour des épaules et nouée dans le dos. Le *kake-obi* était notamment utilisé lors des pèlerinages dans les temples ou dans les sanctuaires, ou bien encore lors des prières adressées aux *buddha* et aux divinités en signe de dévotion et de piété. Dans cette image, il constitue un indice de ferveur religieuse pour les femmes, et on le retrouve dans d'autres peintures du *Heike nôkyô* comme dans le frontispice du chapitre 13 «Exhortation à la fermeté» (*Kanji-hon*) où il se repère dans le vêtement de la dame de gauche sur lequel il passe en oblique (pl. 22, p. 108)⁵⁵. Cet accessoire vestimentaire permet de restituer la séquence *oshie no gotoku shugyô seba*, c'est-à-dire «si [cette femme] pratique comme il est prêché». Le motif de la dame de cour doit donc être lu à deux reprises pour permettre la reconstitution de l'énoncé, et *kono* «ce» joue à cet égard un rôle à la fois logographique et signalétique essentiel, puisque sa position spatiale à droite de *arite* contraint le regard à revenir sur la figure. Grâce à la structure à la fois cryptographique et iconographique proposée par ce registre de l'image, on peut donc reconstituer la première partie du texte référent dans sa totalité: *moshi nyonin arite, kono kyôten wo kikite, oshie no gotoku shugyô seba*, «s'il est une femme pour entendre ce texte canonique et pour pratiquer comme il est prêché». Ainsi, comme on a pu le faire remarquer à propos de l'énoncé global formé par la peinture tout entière, «signes graphiques et figures sont en relation de parfaite complémentarité et forment un continuum d'où toute redondance est exclue⁵⁶».

La subtile stratégie mise en place par la figuration elle-même ne repose donc pas uniquement sur de pures équivalences entre le référent et l'image. De la même manière, le peintre a ainsi suggéré *yukite*, «elle s'en ira», encadré dans la citation. Le mot n'apparaît pas sous forme cryptographique dans la peinture: «le calligraphe a-t-il jugé superflu d'indiquer cette montée au paradis, que présuppose de toute façon la fin de la phrase: "elle renaîtra"? Ou bien suffisait-il, à ses yeux, de la seule disposition ascendante de la chaîne graphique pour traduire cette idée⁵⁷?» On peut remarquer à cet égard que nombre d'éléments de l'image soulignent l'axe oblique qui relie la dévote à la divinité: la place respective des deux personnages, la posture de la dame de cour et la vectorialisation que son propre regard imprime à celui du spectateur, la rive sinueuse de l'étang, les rayons lumineux, ainsi que le sens de lecture des séquences graphiques. Enfin, la position occupée par le sinogramme *sunawachi* 昇 dans l'image, à la frontière des deux espaces respectivement alloués à la dame de cour et au *buddha*, confère à ce signe un rôle de cheville sur le plan proprement pictural comme sur le plan linguistique. Position qui n'a donc rien de fortuit et qui semble bien motivée par la «charge sémantique [du caractère]: c'est lui qui délivre [en effet] l'essentiel du message dogmatique, à savoir que, contrairement à ce que prétendent certaines doctrines, la femme peut, sans renaissance préalable dans la condition masculine, accéder directement, d'un bond, au paradis⁵⁸». On l'a vu, le *Sūtra du Lotus* insiste à plusieurs reprises sur l'idée de l'Éveil des femmes, et, malgré l'absence remarquable du cortège accompagnant le plus souvent la divinité dans ce genre pictural, notre peinture constitue bien une représentation minimaliste d'Amitābha «Qui s'en vient accueillir», selon la belle traduction proposée par Bernard Frank⁵⁹. Dans leur disposition matérielle et dans leur charge sémantique, les deux dernières séquences graphiques figurent donc l'ascension de la dame: «sa vie prenant fin ici, elle s'en ira aussitôt au monde Bienheureux, là où demeure l'Éveillé Amitābha [...], pour renaître sur un trône précieux en une fleur de lotus⁶⁰».

La situation respective des personnages, placés dans les registres inférieur et supérieur, et aux deux extrémités du plus long axe de l'espace pictural, exprime à la fois la «hiérarchie des êtres» et la distance infinie qui sépare la condition humaine de celle d'un être nirvāné, siégeant respectivement sur les rives d'ici (*shigan*) et de là-bas (*higan*)⁶¹. Cependant, la ligne graphique suivant l'échancrure sinueuse du plan d'eau relie matériellement ces deux pôles et vient discrètement invalider cette distance. En effet, la disposition des caractères d'écriture dans l'image suggère qu'ils véhiculent, dans leur matérialité proprement dite (et non seulement dans leur contenu), une signification supplémentaire qu'on pourrait qualifier de méta-discours: le

texte cryptographié semble, en sus du message verbal qu'il assume en partie, fonctionner dans sa globalité comme une sorte de « signe » valant pour le *Sūtra du Lotus* lui-même, et de ce chapitre en particulier, d'autant plus qu'il prend place principalement sur l'étang dont la ligne de rivage sinueuse relie les personnages, cette « pièce d'eau pure et fraîche » (*seiryō no ike*) dont on a vu qu'elle servait de métaphore au texte sacré tout entier dans le chapitre ainsi que dans la décoration du rouleau. Doublement exprimé entre la dame et le *buddha*, ce lien matériel « figure » donc l'idée selon laquelle ce chapitre et, partant, le *Sūtra du Lotus* constituent le moyen mis à la disposition des êtres du monde, et notamment des femmes, pour accéder à l'« Éveil parfait et sans supérieur ». Le message véhiculé semble donc se dédoubler selon que l'on envisage les signes graphiques sur le plan de leur lisibilité (contenu) et de leur visibilité (matérialité).

La séquence micrographiée

Cette distinction de niveau dans les modes de lecture de l'image permet également de rendre mieux compte du motif du *sūtra* que tient en main la dame de cour. Cette figure fonctionne en effet de deux façons simultanées, à la fois comme « image de l'écriture » (niveau de visibilité) et comme « écriture dans l'image » (niveau de lisibilité). Sorte de « pictogramme signifiant “texte”, voire [d]“idéogramme” [...] dont le référent serait “l'enseignement transmis par les textes sacrés”⁶²», il présente en outre la micrographie inversée (tête en bas)⁶³ d'un passage extrait de ce chapitre, cette fois-ci en chinois, et précédant immédiatement celui qui figure cryptographié dans l'image (pl. 23, p. 108). Relevée pour la première fois en 1940 par Kameda Tsutomu, elle n'est cependant pas commentée outre mesure⁶⁴. Voici la transcription de ce passage, copié de façon très minutieuse sur cinq colonnes dans la peinture :

受是品藥若
若女能王有
如身受菩女
來後持薩人
滅不者本聞
後復盡事是

Moshi nyonin arite, kono Yakuō-bosatsu honji-hon wo kikite yoku juji seba, kono nyoshin wo tsukushite nochi ni mata, ukezaran. Moshi Nyorai no metsu-go...

S'il s'agit d'une femme qui entende ce chapitre [23] sur la conduite originelle de l'être d'Éveil Roi des Remèdes et qu'elle puisse le préserver, une fois qu'elle sera

venue au terme de son corps de femme, elle n'en recevra plus jamais. Si, [...] après la Disparition de l'Ainsi-Venu [le Buddha]⁶⁵...

Laissée ainsi inachevée, la phrase se poursuit par les caractères cryptographiés. Pourquoi cette peinture présente-t-elle dans le même temps des séquences éparpillées dans l'ensemble de l'espace pictural et ce passage micrographié ? À quelles fonctions différentes renvoient ces deux modes d'inscription dans l'image ? Il faut constater qu'entre la fin de cette calligraphie minutieuse et l'énoncé véhiculé par la cryptographie, il manque un membre de phrase figurant dans le texte du chapitre 23, à savoir 後五百歳中 (*nochi no gohyaku-sai no naka ni te*), « dans les cinq cents années qui suivent [l'entrée en extinction du Buddha] ». Ce passage éludé implique une restriction temporelle à l'efficace salvatrice du *sūtra*, puisqu'au moment de l'exécution du *Heike nôkyô*, l'Éveillé était censé avoir accompli son entrée en Extinction plus de deux mille années auparavant selon la chronologie adoptée au Japon à l'époque. La stratégie graphique mise en œuvre dans la peinture propose donc une audacieuse manipulation du contenu doctrinal du chapitre. Cette ellipse volontaire permet en effet d'étendre considérablement la portée de l'extrait du *sūtra* figurant dans l'image, et l'on comprend mieux la raison pour laquelle le peintre a scindé ce texte en deux séquences discursives, insérées dans l'image grâce à deux modalités d'inscription distinctes – micrographie et cryptographie. Cela lui a permis d'escamoter ce passage et, ce faisant, d'élaborer un dispositif destiné à actualiser la promesse de Salut aux yeux des dames de la cour, ses contemporaines.

Le texte micrographié dans l'image en style régulier complète donc l'ensemble du message transmis par la peinture, c'est-à-dire un exposé substantiel des mérites considérables obtenus par les femmes si elles préservent (*juji*) et pratiquent (*shugyô*) les enseignements délivrés dans ce chapitre du *sūtra*. La position de ce passage dans la peinture, c'est-à-dire à l'amorce du parcours ascendant de la cryptographie, permet d'introduire cette dernière de la même façon qu'il précède, au sein de l'original, l'extrait ainsi dispersé au sein de la composition picturale. Cela recoupe également la progression doctrinale du texte référent qui tout d'abord promet aux dévotes qu'elles ne renaîtront plus dans un corps de femme – cet obstacle fondamental à la Délivrance –, pour leur assurer ensuite la renaissance immédiate (*sunawachi*) dans le paradis d'Amitâbha. Comme l'énoncé crypté dont on a vu qu'il proposait deux niveaux de lecture, cette mise en abyme du texte du *Sūtra du Lotus* permet de doubler la matérialité de l'écrit (visibilité) d'un contenu supplémentaire (lisibilité).

Le référent bouddhique est donc associé à l'image sous trois modes

distincts, dont deux qui proposent chacun plusieurs interprétations possibles : la micrographie régulière d'un passage du *sūtra*, à la fois « image de l'écriture » et « écriture dans l'image » ; la « ligne cryptographique », à la fois contenu à déchiffrer et, associée au motif de l'étang, symbole du lien instauré par le texte entre condition féminine et Salut spirituel ; enfin, la calligraphie du chapitre 23 proprement dit, dont la peinture constitue le frontispice et vers lequel la dame dirige ses regards⁶⁶.

Du texte et de l'image

Dans cette peinture, « tout ce qui peut être “figuré”, c'est-à-dire les objets du monde (la femme, le *buddha*, le lotus et la production écrite elle-même) est pris en charge par l'image, et exclusivement par elle. Tout ce qui, en revanche, ne peut être exprimé que par le langage articulé – ce qui ne peut être montré, mais seulement dit – est confié à l'écriture : les actions (les verbes), “mourir”, “naître” ; les notions, “paix”, “joie” ; l'expression du temps, “aussitôt” ; et surtout ce qui relève du raisonnement. Seul le modalisateur “si” permet de comprendre que cette image n'est pas la représentation d'un fait du monde réel, qu'elle n'est pas anecdotique, mais qu'elle renvoie à une situation qui relève de l'hypothèse, qu'elle illustre un dogme. Il ne s'agit donc pas d'une simple complémentarité au niveau lexical, le vocabulaire étant distribué, selon qu'il est concret ou abstrait, entre image et écriture. Tout ce qui relève du jugement, appartenant au discours, ne peut être confié qu'à l'écriture⁶⁷ », une écriture qui souligne l'élévation spirituelle promise à la dame de cour et qui, ce faisant, vectorialise également la lecture de l'image. De plus, la remarquable complémentarité des énoncés calligraphique, cryptographique et iconographique s'accompagne, on l'a vu, d'une grande diversité dans les systèmes de notation mobilisés : sinogrammes, *hiragana* et *katakana*. Ces divers types de graphèmes sont associés aux motifs de la peinture selon trois modes principaux, correspondant chacun à des degrés d'assimilation plus ou moins poussés : ils s'inscrivent dans les contours des figures, se voient plaqués sur celles-ci, ou encore subissent une contamination chromatique. Le dernier caractère de la sinueuse ligne cryptographique, à savoir *umaren* 生 (« elle renaîtra »), trône en effet à côté du *buddha* Amitābha sur un piédestal en forme de lotus. Calligraphié à l'encre bleu foncé, le signe se nuance de vert dans sa partie inférieure. Associé au motif végétal, il est lui-même traité tout comme un motif, et se trouve posé sur le piédestal à l'instar de la divinité trônant sur sa nuée violette. Élément à part entière de la chaîne graphique, il vaut également comme reprise allusive et symbolique du personnage féminin placé dans le registre inférieur droit de la peinture,

personnage qui, de ce fait, figure doublement dans l'image, une première fois de façon «littérale» et sous sa forme humaine, puis une seconde fois après que le *buddha* est venu le chercher pour l'emmener dans son paradis de l'Ouest, sous la forme du caractère 生 installé sur le lotus vert tendre. «La forme sous laquelle les êtres renaissent était-elle trop mystérieuse pour être figurée autrement? Il s'agit là, en tout cas, de la combinaison d'un graphème et d'une figure, qui marque, sinon la fusion, du moins l'intime conjonction de l'image et de l'écriture⁶⁸».

Outre la question des différents modes de cryptage, on peut se demander pourquoi l'artiste a recouru pour la séquence dispersée dans la peinture à la version japonisée du texte chinois et non à l'original. Et pourquoi recourir à ces signes syllabiques *katakana*, d'un usage rarissime en calligraphie et dans l'univers esthétique de la cour impériale, contrairement aux *hiragana* souples et cursifs, ou aux sinogrammes? La première question n'est jamais posée dans les études consacrées à cette peinture, mais il semble qu'il faille voir ici un lien entre le recours à la langue japonaise et le thème de notre frontispice, si peu conforme à l'iconographie traditionnelle. Si le peintre a rejeté l'habituelle représentation du *bodhisattva* «Roi des remèdes» s'immolant par le feu ou livrant son bras aux flammes, c'est pour mettre l'accent sur le passage du chapitre portant sur le «Salut des femmes». Il était donc, en quelque sorte, logique qu'il «japonise» l'énoncé crypté, étant donné que les femmes de la cour de Heian n'étaient pas censées connaître le chinois. De plus, on peut remarquer que les *katakana* ne sont utilisés que pour les séquences figurant à proximité immédiate de la dame: «faut-il voir dans ce recours exceptionnel à une écriture de statut [esthétique] inférieur une allusion à l'infériorité de la condition féminine? On note aussi que les signes se succèdent sur une ligne descendante, comme pour rendre sensible à l'œil la triste destinée de la femme, vouée, selon une certaine tradition bouddhique, à tomber en enfer⁶⁹». Cette direction de lecture est cependant rapidement contredite par la suite du texte inséré dans l'image dont la ligne ascendante permet, on l'a vu, d'associer étroitement la dame et le *buddha*, et de signifier la puissance salvatrice du *Sūtra du Lotus*. Issus directement du texte sacré, «ces caractères s'imposent à l'œil», certes, par la modalité de cryptage utilisée, mais «l'effet tient aussi à la nature propre des caractères chinois, dotés d'eux-mêmes d'une puissance expressive dont sont dépourvus les syllabaires» phonétiques, chacun de ces signifiés graphiques appelant un signifié précis. Ainsi, «sa vie prenant fin ici (*koko [ni oite] myōjū [shite]*, 此命終)», « aussitôt (*sunawachi*, 即)», « paix et joie (*anraku*, 安樂)» et «elle (re-)naîtra (*umaren*, 生)»: toutes ces séquences sont notées en sinogrammes et tirent de cette incarnation leur «intensité expressive⁷⁰». Ces dernières s'opposent au troisième et dernier mode de transcription utilisé, les

hiragana souples et cursifs servant à noter la conjonction «si» (*moshi*, もし), ainsi que le mot «monde» (*sekai*, せかい), qu'il faut associer à *anraku* pour former le «monde de paix et de joie» ou «monde Bienheureux» d'Amitābha (*anraku-sekai*, 安楽せかい). Le recours à des caractères chinois pour transcrire *anraku* («paix et joie») et à des *hiragana* pour noter *sekai* permet de hiérarchiser graphiquement les deux parties du composé: à la fois visible car transcrit à l'aide de sinogrammes et par le mode d'insertion choisi, *anraku* se voit conférer une lisibilité exhibée, alors que les *hiragana sekai* s'effacent par leur incapacité foncière à renvoyer isolément à un signifié précis et par leur cryptage dans l'image⁷¹. «Ce faisant, le calligraphe semble avoir mis l'accent sur l'état spirituel de “paix-joie” promis à l'être sauvé, en estompant la notion de “monde”, peut-être considérée par lui comme une métaphore spatiale, donc imparfaite, de cet état⁷².» Remarquons à cet égard que les sinogrammes sont tenus à cette époque pour des «caractères véritables» (*mana*) permettant un accès direct à l'ordre des signifiés, alors que les syllabaires *kana* (*hiragana* et *katakana*) sont, comme leur nom le suggère, assimilés à des «signes provisoires», sans réelle consistance, sans vérité. Cas unique à cette époque où, contrairement à l'usage aujourd'hui, l'on ne recourait jamais aux trois modes de notation de façon conjointe, la diversité graphique mobilisée dans cette peinture relève là encore d'une véritable stratégie: «en jouant ainsi sur trois systèmes d'écriture de statut différent, le peintre-calligraphe a établi entre les éléments du discours une hiérarchie signifiante, l'essentiel du message [...] étant véhiculé par les caractères chinois⁷³» directement empruntés au texte du chapitre, et le reste confié aux deux syllabaires, eux-mêmes utilisés selon une hiérarchie précise: les *katakana* pour signifier la douleur de la condition des êtres du monde et en particulier des femmes, et les *hiragana* afin d'insister sur la nature linguistique du message en introduisant la modalité (*moshi*) – partant, sur la promesse du *buddha* Amitābha –, et d'exalter l'ascension de la dame vers le monde divin (*sekai*). C'est donc le statut esthétique et symbolique, la connotation propre à ces trois systèmes qui déterminent le recours à l'un ou à l'autre dans la peinture en fonction du texte à transcrire.

Une peinture salvatrice

La plupart des études ont insisté sur l'irruption au XII^e siècle dans la peinture religieuse de codes iconographiques propres au genre de la peinture narrative de cour à thème profane. Les visages des personnages y sont traités de façon stylisée selon la technique *hikime kagihana* («un trait pour les yeux et un crochet pour le nez»), de même que la femme de notre peinture. Nous retrouvons cette convention à plusieurs reprises dans le *Heike nōkyō*, où tous

les personnages féminins sont traités comme des dames de cour, jusqu'aux divinités gardiennes du bouddhisme, les *rākṣasī* (j. *rasetsu-nyo*), au détriment des habitudes du genre⁷⁴. Une comparaison entre un détail du fameux «Rouleau illustré du *Dit du Genji*» (*Genji monogatari emaki*) (fig. 3) et l'un des personnages féminins du frontispice du chapitre 27 («Les anciens faits du roi Splendide», *Myōshōgonnō honjihon*) (fig. 4) du *Heike nōkyō* est assez éloquente pour qu'on ne s'y attarde pas. Dans le cas des romans mis en image comme le *Dit du Genji*, Akiyama Terukazu a bien montré que «le procédé de *hikime kagihana* [a] pour effet de donner une impersonnalité ou, plutôt une “transpersonnalité” qui [...] 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 rêves⁷⁵». Autrement dit, cette convention stylistique avait pour visée de permettre l'identification des lecteurs et des lectrices aux personnages dont ils lisaient les histoires illustrées. Quoique relevée par les commentateurs⁷⁶, cette caractéristique des *sūtra* ornés n'est cependant jamais analysée en tant que telle, mais on peut se demander si l'objectif n'était pas identique. Si les *Sūtra du Lotus* enluminés, tels que le *Heike nōkyō* – œuvre dont la somptueuse fantaisie paraît révélatrice à la fois de la ferveur religieuse et de la sensibilité esthétique de la cour impériale japonaise de la fin de l'époque de Heian⁷⁷ –, correspondaient dans leurs moyens expressifs au goût de la peinture narrative profane, il reste que cette splendeur décorative relevait du *shōgon*: elle visait à suggérer aux nobles du XII^e siècle les



Figure 3. «Rouleau illustré du *Dit du Genji*» (*Genji monogatari emaki*), détail du chapitre *Yūgiri*, dimensions totales de la peinture: 21,8 x39,5 cm, encre et couleurs sur papier, XII^e siècle, Trésor national. Musée Gotō, Tôkyō. D'après Komatsu Shigemi (éd.), *Nihon no emaki*, vol. 1: *Genji monogatari emaki*, *Nezame monogatari emaki*, Tôkyō, Chūōkōronsha, 1987, p. 19.



Figure 4. *Heike nōkyō*, chap. 27, détail de la peinture de frontispice, dimensions totales de la peinture: 27 x 26,5 cm, encre, couleurs, or et argent sur papier. D'après Komatsu, *Heike nōkyō no kenkyū*, vol. 3, n° 105, s. p.

merveilles «sans supérieur» des paradis bouddhiques auxquels ils aspiraient, et pour les femmes en particulier, une promesse de Salut que la doctrine originelle leur avait si longtemps refusée. À cet égard, l'attitude contrastée des deux personnages de la peinture appelle un dernier commentaire. On l'a vu, la dame de cour se tourne vers le *buddha* et lève les yeux vers lui, selon une disposition «narrative», quand Amitābha est vu en frontalité, selon le principe de représentation «iconique» qui lui permet de s'adresser au fidèle contemplant l'image. Cette composition mixte vise à créer un dispositif circulaire qui permet aux spectateurs potentiels d'exprimer leur espérance de Salut par le truchement du motif de la dame de cour, et de voir ce vœu exaucé par le *buddha* directement tourné vers eux. Si la peinture constitue l'expression dévote d'un espoir spirituel, elle en propose aussi et simultanément la réalisation. Ainsi, la maîtrise des codes graphiques et la substitution des conventions propres à l'iconographie religieuse par un code pictural profane confèrent une valeur proprement performative à ce frontispice dont on a dit qu'il comptait au nombre des peintures «véritablement sublimes» de tout le *Heike nôkyô*⁷⁸.

NOTES

1. Cette étude doit beaucoup aux conseils éclairés d'Estelle Leggeri-Bauer (Institut national des Langues et Civilisations orientales, INALCO) et à l'aide diligente d'Anne Gossot (Université Bordeaux 3/Maison Franco-Japonaise de Tôkyô). Qu'elles en soient ici chaleureusement remerciées.
2. Également désigné par l'expression «Petit Véhicule» (sk. *Hīnayāna*), tenue pour péjorative.
3. Bernard Frank, *Dieux et bouddhas au Japon*, Paris, Odile Jacob, «Travaux du Collège de France», 2000, p. 369. Le *bodhisattva* est un saint promis à l'Éveil spirituel, ou un futur *buddha*.
4. La littérature sur les femmes dans le bouddhisme au Japon est très importante, mais nous renvoyons dans les parutions récentes au catalogue d'exposition *Josei to bukkyô — Inori to hohoemi* (musée national de Nara, 2003), et au numéro 877 de la revue *Kokubungaku — Kaishaku to kanshō* consacré à ce thème (Tôkyô, Shibundô, juin 2004), notamment Sueki Fumihiko, «Kyôten ni miru josei», p. 6-13.
5. Frank, «Quelques aperçus sur la littérature bouddhique de Heian», dans *Amour, colère, couleur. Essais sur le bouddhisme au Japon*, Paris, Collège de France/éd. De Boccard, «Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises», 2000, p. 45-65, p. 50.
6. En effet, dans le «Grand Véhicule» le *bodhisattva* sacrifie temporairement son propre Salut afin de demeurer ici-bas, sur cette «terre aride» (sk. *sahā*), et

d'aider les êtres du monde à trouver la Délivrance.

7. Cf. notamment la publication du musée national de Nara, *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, Tôkyô, Tôkyô bijutsu, 1988, p. 320; et Frank, «Vacuité et corps actualisé», dans *Amour, colère, couleur*, p. 3-30, p. 4. Au x^e siècle, le moine du Tendai Genshin (942-1017) fera de la croyance dans le *buddha* Amitâbha ou amidisme un courant de pensée indépendant, à l'origine de la «Secte de la Terre pure» du moine Hônen (1133-1212) et de la «Nouvelle secte de la Terre pure» du moine Shinran (1173-1262), qui auront une importance considérable au Moyen Âge.
8. Pour une introduction générale au *Sûtra du Lotus*, voir notamment la préface de Jean-Noël Robert à sa traduction, *Le Sûtra du Lotus. Suivi du Livre des sens innombrables et du Livre de la contemplation de Sage-Universel*, Paris, Librairie Arthème Fayard, «L'espace intérieur», 1997, p. 9-40, ainsi que Willa J. Tanabe, *Paintings of the Lotus Sutra*, New York/Tôkyô, Weatherhill, 1988, p. 3-21.
9. Il sera question ici des copies votives individuelles, destinées à faire l'objet d'un don pieux à un temple bouddhique ou à un sanctuaire *shintô*, et non des copies du canon bouddhique ayant pour vocation de figurer dans les bibliothèques monastiques. Cf. Jean-Pierre Drège, «Les copies de textes bouddhiques en Chine médiévale», dans Marianne Simon-Oikawa (éd.), *Études japonaises n° 3: L'Écriture réinventée. Formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, GREJA (Université Paris Diderot)/Les Indes savantes, p. 53-62; Komatsu Shigemi, *Heike nôkyô no kenkyû*, 3 vol., Tôkyô, Kôdansha, 1976, rééd. *Komatsu Shigemi chosaku-shû*, vol. 9-14, Tôkyô, Ôbunsha, 1995-1996 (ci-après *Chosaku-shû*), vol. 9, p. 453-454; Ariga Yoshitaka, *Nihon no bijutsu n° 269: Hokekyô-e*, Tôkyô, Shibundô, 1988, p. 85-92; Yoritomi Motohiro & Akao Eikei, *Shakyô no kanshô kiso chishiki*, Tôkyô, Shibundô, 1994, p. 97. Pour une présentation synoptique des pratiques associées au *Sûtra du Lotus* (copie, illustration) au Japon, cf. Bunsaku Kurata & Yoshirô Tamura (eds), *Art of the Lotus Sutra: Japanese Masterpieces*, Tôkyô, Kôsei Publishing Company, 1987, p. 17-40 et 121-174; pour la pratique de copie plus spécifiquement, Yoritomi & Akao, *op. cit.*, p. 173-220. Pour une histoire générale de la croyance dans le *Sûtra du Lotus* au Japon à l'époque ancienne, cf. notamment *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 307-327.
10. On retrouve cette idée résumée dans la formule «qui copie ce *sûtra* deviendra un Éveillé» (*shakyô jôbutsu*) dans plusieurs de ses chapitres, notamment dans les chapitres 10, 17 et 28. Cf. Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 31, 158, 160.
11. La durée des trois étapes de la «Loi correcte» (*shôbô*), de la «Loi contrefaite» (*zôbô*) et de la «fin de la Loi» (*mappô*) a donné lieu à de nombreuses spéculations, à l'instar de la date même de l'entrée en extinction du Buddha Śākyamuni à partir de laquelle devait commencer le décompte. Selon les calculs effectués au Japon, les deux premières étapes devaient durer mille ans chacune

- et l'arrivée du *mappô* correspondre à l'année 1052 selon le calendrier occidental, le point de départ ayant été fixé à 949 avant notre ère. De dix mille ans, la dernière période devait précéder la parousie de Maitreya (j. Miroku), le *buddha* du futur, garant de la Délivrance finale de tous les êtres du monde. Comparable au millénarisme européen, cette « pensée de la fin de la Loi » (*mappô shisô*) s'est développée en Chine à partir de la fin de l'époque des dynasties du Nord et du Sud (439-589), puis généralisée à partir de l'époque Tang (618-907). Parvenue au Japon au VIII^e siècle, elle est devenue de plus en plus prégnante à mesure que se rapprochait la perspective de l'entrée dans la période de la « fin de la Loi ».
12. Cf. Yoritomi & Akao, *op. cit.*, p. 21 ; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 135, 142.
 13. Cf. Frank, *Dieux et bouddhas au Japon*, p. 409 ; *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 371-372 ; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 34-35, 40, 129 et 162.
 14. Cf. Frank, *op. cit.*, p. 412-413 ; Komatsu, *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 367-381 ; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 35-36, 40 et 162.
 15. Cf. Yoritomi & Akao, *op. cit.*, p. 150-156 ; Frank, *op. cit.*, p. 359-393 ; catal. *Hokekyô no bijutsu*, musée national de Nara, 1979, p. 90-101 ; catal. *Bukkyô setsuwa no bijutsu*, musée national de Nara, 1990, p. 118-136 ; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 138.
 16. Le *Sûtra du Lotus* était ainsi calligraphié sur vingt-huit rouleaux, auxquels on adjoignait le plus souvent deux *sûtra* supplémentaires dits « d'Ouverture et de Fermeture » (*kaikeitsu nikyô*) selon l'usage répandu par la secte Tendai.
 17. Cf. catal. *Sôshoku-kyô*, musée national de Tôkyô, 1985 ; Ariga, *op. cit.*, p. 61-80 ; Egami Yasushi, *Nihon no bijutsu n° 278 : Sôshoku-kyô*, Tôkyô, Shibundô, 1989, p. 17 ; *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 394-410. Pour les procédés décoratifs, cf. Egami, *Nihon no bijutsu n° 397 : Ryôshi sôshoku – Haku-chirashi*, Tôkyô, Shibundô, 1999 ; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 161-164.
 18. Dans les sources contemporaines, la splendeur de ces copies est souvent présentée comme « impossible à décrire ». Cf. Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 31 ; Komatsu, *Chosaku-shû*, vol. 10, p. 58-60 et du même auteur *Zusetsu Heike nôkyô*, Tôkyô, Ebisukôshô, 2005, p. 90-93.
 19. De nombreuses mentions de telles copies se trouvent dans les notes journalières des fonctionnaires de la cour, par exemple le *Midô kanpaku-ki* de Fujiwara no Michinaga (966-1027) qui fournit le témoignage le plus ancien des « *sûtra* ornés » (1017, 1^{re} année de l'ère Kannin, 6^e mois, 13^e jour). Les descriptions parfois très détaillées que l'on trouve dans les sources contemporaines rendent compte de la richesse des matériaux mobilisés (or, argent, nacre, pierres et bois précieux), parfois importés à grands frais depuis l'Asie du Sud-Est, et des efforts considérables déployés subséquemment par les aristocrates pour réaliser des écrans dignes du texte sacré. Daté de 1021, le premier exemple de copie collective du type *ippongyô* est présenté de façon très vivante dans le récit

- historique *Eiga monogatari* (chap. XVI). Pour une vue synoptique des *ippōngyō* dans les sources anciennes, cf. notamment Komatsu, *Chosaku-shū*, vol. 10, p. 72-80; et *Hokekyō. Shakyō to shōgon*, p. 375-379. Pour le témoignage de 1021, cf. Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 35-36 et 143.
20. En l'espèce, le «*Sūtra* d'Amitābha» (*Amida-kyō*) et le «*Sūtra* du Cœur de la Perfection de sapience» (*Hannya-shingyō*).
 21. Ce chiffre trente-trois n'est nullement un fait du hasard, mais correspond au nombre de formes possibles que prend le *bodhisattva* secourable Avalokiteśvara (j. Kannon) pour aider les êtres du monde. Or, cette divinité était étroitement associée au sanctuaire *shintō* d'Itsukushima, et c'était en quelque sorte à elle qu'était adressée la copie tout entière. Cf. Frank, *op. cit.*, p. 419-420.
 22. Pour une reproduction complète de l'œuvre, on pourra se reporter aux catalogues d'exposition *Heike nōkyō to Itsukushima no hihō*, musée national de Kyōto, 1972; *Heike nōkyō to Itsukushima no hōmotsu*, musée départemental de Hiroshima, 1997; *Itsukushima jinja kokuhō-ten*, musée national de Nara & musée de l'université des Arts de Tōkyō, 2005; et Komatsu, *Heike nōkyō no kenkyū*, vol. 3 (planches).
 23. À l'instar de nombre d'autres textes de ce genre, ce *sūtra* se présente comme une série de sermons du Buddha historique Śākyamuni.
 24. Frank, *op. cit.*, p. 380. Le titre du chapitre est également repris de Frank, *ibid.*
 25. Ainsi au premier chef le fameux chapitre 12, et dans une moindre mesure le chapitre 13 (cf. Frank, *op. cit.*, p. 369-370 et 380). Le lien très particulier instauré entre ce *sūtra* et les femmes est attesté dans le bouddhisme d'État dès le VIII^e siècle. En effet, les couvents de nonnes (*kokubun-niji*), construits sur ordre de l'empereur Shōmu (r. 724-749) dans chacune des provinces du Japon, en abritaient dix copies. Cf. *Hokekyō. Shakyō to shōgon*, p. 319; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 28, 133, 160.
 26. Entre autres mesures destinées à assurer son Salut posthume, la «nonne de la Première Avenue» aurait ainsi de son vivant récité quelque sept mille cent fois le *Sūtra du Lotus*, selon une anecdote rapportée l'année de sa mort par son petit-fils, le noble de cour Fujiwara no Munetada (1087-1138) dans son journal (*Chūyūki*, 1103, 5^e année de l'ère Kōwa, 3^e mois, 24^e jour).
 27. Cf. le relevé effectué dans les sources de l'époque de Heian par Komatsu, *Chosaku-shū*, vol. 9, p. 428-450; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 40.
 28. Cf. par exemple la publication du musée national de Kyōto, *Heike nōkyō*, Kyōto, Kōrinsha, 1974 (ci-après *Heike nōkyō*), p. 3-4; *Hokekyō. Shakyō to shōgon*, p. 384-386; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 129-130.
 29. Egami, *Sōshoku-kyō*, p. 41-43.
 30. Si l'on ne prend en compte que les peintures de couverture et de frontispice, on retrouve ces «pages-tapis» sous diverses formes dans l'ornementation des

- chapitres 1, 2, 4, 9, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 27, 28, ainsi que dans les *sūtra* d'Ouverture et de Fermeture. Pour une description générale du *Heike nôkyô*, on pourra se reporter notamment à Kameda Tsutomu, *Heike nôkyô zuroku*, publication du musée impérial de Nara, Kyôto, Benridô, 1940, p. 17-30; *Heike nôkyô*, p. 8-47; Komatsu, *Heian-jidai yamato-e no tankyû. Hokeyô-sôshi no kenkyû*, Tôkyô, Kôdansha, 1986, p. 505-520 et *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 208-247.
31. Cf. par exemple Komatsu, *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 205-207 et *Zusetsu Heike nôkyô*, p. 19, 29, 57; Yoritomi & Akao, *op. cit.*, p. 56; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 161.
 32. Cf. notamment Mireille Benisti, *Le Médailion lotiforme dans la sculpture indienne du III^e siècle avant J.-C. au VII^e siècle après J.-C.*, «Publications du musée Guimet», t. IV, Imprimerie Nationale, 1952; Komatsu, *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 200.
 33. À l'instar du motif précédent, les bancs de sable et d'argent sur une étendue d'eau se retrouvent ailleurs dans l'iconographie du *Heike nôkyô*, aux chapitres 6 et 12.
 34. Cf. par exemple Komatsu, *Zusetsu Heike nôkyô*, p. 23.
 35. Ishizawa Noriko, «Heike nôkyô no suhama ni tsuite», *Bunkagaku kenkyû* n° 9, 2000, p. 62-105, p. 78.
 36. Robert (trad.), *op. cit.*, p. 349-350.
 37. Cf. Kawahara Yoshio, *Nihon no bijutsu* n° 272: *Jôdo-zu*, Tôkyô, Shibundô, 1989; Komatsu, *op. cit.*, p. 67.
 38. On retrouve ce motif dans des figurations du paradis d'Amitâbha comme celle, grandeur nature, du monastère Byôdô-in à Uji (1053), dans des représentations de « descentes » (*raigô-zu*) de la divinité telle celle de l'Anrakuritsu-in du mont Hiei (XIII^e siècle, dép. Shiga), ou encore dans les évocations des « neuf degrés de renaissance en Terre pure » (*kubon ôjô-zu*), dont les peintures des vantaux du même Byôdô-in constituent l'un des plus célèbres exemples.
 39. Jacqueline Pigeot, «Écriture et image dans le Japon ancien: un cas de légende cryptographique», *Textuel* n° 25: *Écrire, voir, conter*, Université Paris Diderot, 1993, p. 55-61.
 40. Cf. également Kameda, *op. cit.*, p. 25; *Heike nôkyô*, p. 33; Komatsu, *Heian-jidai yamato-e no tankyû*, p. 297-299, *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 232-236, et *Heike nôkyô – Taira no Kiyomori to sono seiritsu*, Tôkyô, Chûôkôron bijutsu shuppansha, 2005, p. 207-208; Julia Meech-Pekarik, «Disguised Scripts and Hidden Poems in an Illustrated Heian Sutra: Ashide and Uta-e in the Heike Nôgyô», *Archives of Asian Art* XXXI, 1977-1978, p. 52-78, p. 72-74; et Egami, *Nihon no bijutsu* n° 478: *Ashide-e to sono shûhen*, Tôkyô, Shibundô, 2006, p. 62-63.
 41. Meech-Pekarik, *op. cit.*, p. 72-73. Une rapide enquête dans les frontispices des *sūtra* enluminés en huit rouleaux de l'époque de Heian (794-1185) conservés montre que le thème de l'auto-immolation par le feu du *bodhisattva* «Roi des

remèdes » est majoritaire dans la figuration du chapitre 23 quand il apparaît dans les peintures du septième rouleau, ce qui est loin d'être le cas le plus fréquent où ce sont les chapitres 20 et 22 qui ont en général monopolisé l'attention des illustrateurs. Dans le corpus examiné, il n'existe qu'une seule autre occurrence de mise en image du « Salut des femmes » à l'époque de Heian, celle que l'on trouve dans la version de la collection Takemoto Taiichi (Tôkyô), datant du XI^e siècle. Cf. Miya Tsugio, « Hokekyô no e to imayô no uta », *Bukkyô geijutsu (Ars buddhica)* n° 132, 1980, p. 21-43, p. 30-31 ; *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, n° 35 et 50-93, p. 382-383 ; Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 121.

42. Cette vision intimiste des rapports entre le croyant et la divinité se rencontre ailleurs dans le *Heike nôkyô* et lui semble tout à fait particulier. Voir par exemple l'étonnante peinture de frontispice, également cryptographique, du chapitre 17 « Les mérites des prêcheurs de la Loi » du même ensemble. Cf. Meech-Pekarik, *op. cit.*, p. 63-66 et 72 ; et Claire-Akiko Brisset, « Art bouddhique et cryptographie dans le Japon du XII^e siècle : le cas du Heike nôkyô », dans Simon-Oikawa (éd.), *op. cit.*, p. 11-24. Pour une rapide présentation de l'iconographie des « descentes d'Amitâbha », cf. notamment Frank, *Le Panthéon bouddhique au Japon. Collections d'Émile Guimet*, Paris, RMN, 1991, p. 82 et 86-91.
43. D'autres peintures cryptographiques se rencontrent dans les « *sûtra* ornés » du XII^e siècle, mais aucune autre ne comprend comme celle-ci les trois composantes du système graphique japonais à cette époque : les idéophonogrammes d'origine continentale massivement importés à partir du VI^e siècle de notre ère dans l'archipel ; ainsi que deux groupes créés à partir du X^e siècle, entièrement dévolus à la notation phonétique de la langue japonaise et issus des caractères chinois, les *hiragana* (appelés *kana* ou *onnade* à l'époque) et les *katakana*. De valeur sonore strictement équivalente, ils ne sont cependant pas interchangeables et répondent à des fonctions symboliques et des usages distincts, les premiers servant dans la vie quotidienne et dans la notation de la poésie japonaise – ils sont à ce titre fortement investis dans l'univers calligraphique de l'époque –, quand les seconds ne sont mobilisés que dans le cadre étroit des monastères bouddhiques, notamment pour faciliter la lecture des *sûtra* (toujours en langue chinoise). Pour une présentation du système d'écriture japonais, cf. notamment Pascal Griolet, « L'écriture au Japon », dans Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001, p. 122-141 ; Francine Hérail, « Lire et écrire dans le Japon ancien », dans Viviane Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire. Inde, Chine, Japon*, Paris, EHESS, 1997, p. 253-274 ; et Christopher Seeley, *A History of Writing in Japan*, Leiden, Brill, 1991 (rééd. University of Hawaii Press, 2000).
44. Dans l'iconographie bouddhique, les figures divines forment des « sceaux » (sk. *mudrâ*, j. *in*) ou positions particulières des mains, déterminantes pour leur identification. Pour le « sceau de l'Accueil » qui est spécifique à Amitâbha, le

- buddha* lève la main droite à hauteur de poitrine, paume tournée vers le spectateur, tandis qu'il baisse la gauche sur le genou, paume vers le ciel. En outre, le pouce forme des deux côtés un cercle avec l'index, ce qui correspond au troisième («classe supérieure existence inférieure», *jōbon geshō*) des neuf niveaux de renaissance dans lesquels les fidèles se trouvent répartis «en fonction de leur état d'avancement spirituel ou, au contraire, du poids de leurs mauvais actes antérieurs» (Frank, *op. cit.*, p. 84).
45. Ces deux grands types de peintures sont nés au cours de la première moitié du XI^e siècle. On peut se reporter par exemple, pour le modèle frontal, à la célèbre «descente d'Amitābha escorté des saints» (*Amida shōju raigō-zu*) du temple Yūshi Hachimankō Jūhachika-in (Kōya-san, Wakayama, fin du XII^e siècle), et pour les représentations de biais, aux non moins fameux *raigō-zu* proposés par les peintures des «neuf degrés de renaissance en Terre pure» du Byōdō-in.
 46. Les figurations de dévotes dans le genre des «descentes d'Amitābha» sont en effet rarissimes et datent toutes de l'époque Kamakura (1185-1333), à l'exception donc de notre peinture qui serait le plus ancien exemple de ce type de représentation. Cf. Saeki Eriko, «Taima mandara engi emaki no seisaku haikai ni kansuru ichishiron», *Bijutsushi* n° 106, 1979, p. 127-145, p. 137 et la note 51 p. 144. Je remercie Estelle Leggeri-Bauer de m'avoir signalé cette référence bibliographique intéressante.
 47. Pour une présentation de ces deux types de peintures, on pourra se reporter par exemple au catalogue d'exposition *Ōchō no butsuga to girei* (musée national de Kyōto, 1998), en particulier les n° 103-112 (notices d'Izumi Takeo, p. 344-348). Cette dichotomie entre face et biais ou face et profil a également été étudiée dans la peinture chinoise de Dunhuang par Wu Hung, qui propose de nommer «iconique» le premier genre pictural et «narratif» le second («What is Bianxiang? – On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature», *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 52-1, juin 1992, p. 111-192, p. 129-130). Elle a été aussi relevée dans le cas des peintures médiévales occidentales et analysée entre autres par Meyer Schapiro qui propose de distinguer les «thèmes d'état» (frontalité) des «thèmes d'action» (profil) (*Les Mots et les Images*, Paris, Macula, «La littérature artistique», 2000 pour la trad. fr., chap. I-IV : «Face et profil comme formes symboliques», p. 93-123).
 48. Pigeot, *op. cit.*, p. 55. Le lotus symbolisant l'Éveil, il n'est pas étonnant de retrouver le motif de l'étang de lotus à de nombreuses reprises dans le *Heike nōkyō* (*sūtra* d'Ouverture, chap. 4, 9, 17, 18, 27, 28 et *sūtra* de Fermeture).
 49. On retrouve un dispositif proche dans d'autres frontispices du *Heike nōkyō*, comme les chapitres 1 et 27, à la différence près que dans ces deux dernières peintures, les rais lumineux jaillissent directement du début du texte et non d'une figure de l'image. Cf. Komatsu, *Zusetsu Heike nōkyō*, p. 13.

50. Les études consultées ne s'accordent pas sur cette première séquence cryptographique : *moshi* est relevé par Kameda (*op. cit.*, p. 25), Pigeot (*op. cit.*, p. 58), Komatsu (*Heike nôkyô – Taira no Kiyomori to sono seiritsu*, p. 207), dans *Heike nôkyô* (p. 3 et 33), *Hokekyô. Shakyô to shôgon* (p. 477) et dans catal. *Itsukushima jinja kokuhô-ten* (p. 156), mais pas par Komatsu (*Heian-jidai yamato-e no tankyû*, p. 298 et *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 233). En outre, quand il est mentionné, il est toujours décrit comme tracé en *katakana* – sauf dans Komatsu (*Heike nôkyô – Taira no Kiyomori to sono seiritsu*, p. 207 et *Zusetsu Heike nôkyô*, p. 67) –, description qui ne résiste pas à un examen attentif de la peinture. Si *arite* semble faire l'unanimité, *kono* n'apparaît pas chez Pigeot, mais se trouve chez Kameda, *Heike nôkyô* et Komatsu. D'autres commentateurs ont lu cette dernière séquence de façon partielle et donnent «no» seul pour *kono* (par ex. catal. *Josei to bukkyô*, p. 230, *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, *ibid.*, ou catal. *Itsukushima jinja kokuhô-ten*, *ibid.*). Le texte qui en résulte, à savoir *moshi nyonin no arite*, est cependant proposé avec certaines réserves (catal. *Bukkyô-setsuwa no bijutsu*, musée national de Nara, 1990, p. 142; et *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 480). Cf. également le commentaire de Meech-Pekarik, *op. cit.*, p. 74.
51. Il a été noté qu'outre ces caractères inscrits dans les motifs de l'image, la peinture propose deux graphèmes supplémentaires constitués par les oiseaux stylisés, placés respectivement au-dessus du caractère 此 et à droite de 即. Décrits comme des signes graphiques «picturalisés», ils font partie d'un important vocabulaire décoratif, bien attesté dans les sources iconographiques du XII^e siècle et aujourd'hui regroupé sous le terme générique d'*ashide* («écriture de roseau»). Leur identification pose cependant des problèmes : en effet, Egami propose de les lire respectivement «ha/ba» 八 et «ra» 𠂔 (*op. cit.*, p. 63), mais au vu de leur physionomie identique, on voit mal comment il est possible de leur attribuer des valeurs phonétiques différentes. En outre, Komatsu a effectué un relevé assez systématique de ces graphèmes (*Chosaku-shû*, vol. 14, p. 349-361) et les rapproche plutôt du *kana* «he» へ, interprétation plus vraisemblable bien que tout aussi hypothétique. Nous penchons cependant ici pour une fonction décorative et non logographique de ces *ashide*.
52. *Hokekyô*, éd. Sakamoto Yukio & Iwamoto Yutaka, 3 vol., Tôkyô, Iwanami shoten, coll. Iwanami bunko, 1976 (éd. rev. et corr.), vol. 3, p. 204; trad. d'après Robert, *op. cit.*, p. 351.
53. Pigeot, *op. cit.*, p. 59.
54. Cf. Pigeot, *op. cit.*, p. 58.
55. Cf. également le frontispice du chapitre 17 du même ensemble. Cf. Komatsu, *Heian-jidai yamato-e no tankyû*, p. 298 et *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 233; Meech-Pekarik, *op. cit.*, p. 73. À propos de la peinture de frontispice du chapitre 13, cf. Kameda, «Heike nôkyô no e to imayô no uta», *Bukkyô geijutsu* n° 100, 1975, p. 105-119, p. 109.

56. Pigeot, *op. cit.*, p. 60.
57. *Ibid.*
58. Pigeot, *op. cit.*, p. 59.
59. *Le Panthéon bouddhique au Japon*, p. 86. Cf. à ce sujet notamment *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 480 ; et le catal. *Bukkyô-setsuwa no bijutsu*, p. 142.
60. Egami propose en sus de « lire » certains motifs comme le piédestal en forme de corolle de lotus et de les associer aux graphèmes afin de compléter les séquences figurant dans l'image : le lotus pouvant se dire *ren* en japonais, il fonctionnerait comme un rébus et permettrait de compléter le caractère chinois 生 afin d'obtenir le mot *uma-ren*, « elle renaîtra » (*op. cit.*, p. 62). Nous ne retenons cependant pas cette hypothèse ici, par trop hétérogène, selon nous, au regard du type de fonctionnement intersémiotique à l'œuvre dans la peinture.
61. Cf. Pigeot, *op. cit.*, p. 61 ; *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 480 ; et catal. *Bukkyô-setsuwa no bijutsu*, p. 142.
62. Pigeot, *op. cit.*, p. 58.
63. Autrement dit, dans un sens motivé par sa situation dans la peinture : il est ajusté au point de vue de la dame de cour qui le tient en main et non du spectateur qui doit tourner l'image pour pouvoir le déchiffrer. Schapiro relève un dispositif équivalent dans l'art médiéval où l'on trouve également des inscriptions renversées, tournées vers le personnage et non orientées vers le spectateur (*op. cit.*, chap. II : « L'écrit dans l'image. Sémiotique du langage visuel », p. 125-204, en particulier p. 132-161).
64. Cf. Kameda, *Heike nôkyô zuroku*, p. 25 et « Itsukushima-gankyô to Taira no Kiyomori », *Kobijutsu* n° 45, 1974, p. 33-40, p. 36 ; Komatsu, *Heian-jidai yamato-e no tankyû*, p. 298 et *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 233-234 ; *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 480. Dans *Zusetsu Heike nôkyô* (p. 67), Komatsu attribue par erreur le même contenu à la séquence micrographiée et aux caractères dispersés dans la peinture. Nous rétablissons ici.
65. *Hokekyô*, éd. Sakamoto, p. 204 ; trad. Robert, *op. cit.*, p. 351.
66. Cf. Pigeot, *op. cit.*, p. 61.
67. *Ibid.*, p. 60-61.
68. *Ibid.*, p. 60.
69. *Ibid.*, p. 58.
70. *Ibid.*
71. On peut également remarquer que les deux parties du mot *anraku*, prises en charge chacune par un sinogramme (*an*, « paix » 安, et *raku*, « joie » 樂), forment des lexèmes indépendants, tandis que *sekai* constitue une unité sentie comme insécable sur le plan sémantique, ce que rend bien ici l'usage des *hiragana*. Je remercie Estelle Leggeri-Bauer pour cette suggestion intéressante. Le contraste entre l'exhibition des sinogrammes et le cryptage poussé des signes syllabiques

- pour la séquence *anraku sekai* notamment a aussi été relevé par Tanabe, *op. cit.*, p. 65-66.
72. Pigeot, *op. cit.*, p. 59.
73. *Ibid.*
74. Deux autres célèbres exemples du recours aux conventions expressives de la peinture courtoise dans la peinture religieuse se retrouvent dans le « *Sūtra du Lotus* du monastère Kunô-ji » ou *Kunôji-kyô* (v. 1142, dispersé entre plusieurs collections), et dans le « Sens de la lettre A » ou *Ajigi* (fin du XII^e siècle ou début du XIII^e siècle, musée Fujita, Ôsaka). Pour le premier, cf. notamment Brisset, « Un cas de cryptographie religieuse et poétique dans le Japon ancien », *Textuel* n° 40 : *Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient*, Université Paris 7-Paris Diderot/CEEI, 2001, p. 29-44; pour le second, Frank, *Dieux et bouddhas au Japon*, p. 329-354.
75. Frank, *op. cit.*, p. 351; Akiyama Terukazu, *Heian jidai sezokuga no kenkyû*, Tôkyô, Yoshikawa kôbunkan, 1964, p. 237. Voir également l'intéressante hypothèse soutenue par Kajitani Ryôji, selon laquelle le *Heike nôkyô* aurait été élaboré en vue d'un *Genji kuyô*, c'est-à-dire une cérémonie bouddhique destinée à œuvrer au Salut posthume de Murasaki Shikibu (?-?), l'auteur du *Dit du Genji*, ce qui expliquerait les parentés stylistiques entre ces peintures et les mises en image du roman au XII^e siècle (« Heike nôkyô zakkân », *Rokuken zasshû* n° 2-3, 2001, p. 73-94).
76. Cf. notamment Komatsu, *Chosaku-shû*, vol. 14, p. 197-205, *Heike nôkyô – Taira no Kiyomori to sono seiritsu*, p. 216-217 et *Zusetsu Heike nôkyô*, p. 117; *Hokekyô. Shakyô to shôgon*, p. 490. Si les circonstances dans lesquelles le *Heike nôkyô* a été offert par Taira no Kiyomori au sanctuaire d'Itsukushima sont assez claires, l'exécution de l'ensemble, et en particulier des peintures, est dans le détail très mal connue. On a pu avancer les noms de peintres de cour comme Tokiwa Mitsunaga (?-?) ou encore de Kose no Muneshige (actif: 1147-1168), mais sans qu'aucune preuve puisse être apportée. Nous ne disposons en effet à cet égard d'autre source que l'œuvre elle-même qui, étrangement absente des documents contemporains, offre en outre des informations contradictoires et difficiles à interpréter. Ce qui ne laisse pas de rendre plus délicate toute tentative d'analyse comme celle de notre frontispice.
77. Kurata & Tamura (eds), *op. cit.*, p. 124, 126.
78. Meech-Pekarik, *op. cit.*, p. 72.

GLOSSAIRE

Ajigi 阿字義
Amida 阿弥陀
Amida-kyô 阿弥陀經
Amida shôju raigô-zu 阿弥陀聖衆来迎図
Anrakuritsu-in (monastère) 安楽律院
Anraku-sekai 安楽世界
ashide 葦手
Byôdô-in (monastère) 平等院
Chûyûki 中右記
Daigo (empereur) (885-930) 醍醐天皇
Dunhuang 敦煌
dynasties du Nord et du Sud 南北朝
Eiga monogatari 栄花物語
Enryaku-ji (monastère) 延暦寺
Fujiwara no Michinaga (966-1027) 藤原道長
Fujiwara no Munetada (1087-1138) 藤原宗忠
Genji kuyô 源氏供養
Genji monogatari emaki 源氏物語絵巻
Genshin (942-1017) 源信
gokoku sanbu-kyô 護国三部經
Hannya-shingyô 般若心經
Hasedera (monastère) 長谷寺
Heian (époque) 平安時代
Heike (clan) 平家
Heike nôkyô 平家納經
higan 彼岸
hikime kagihana 引目鉤鼻
hiragana 平仮名
Hokekyô 法華經
Hônen (1133-1212) 法然
hôsôge karakusa-mon 宝相華唐草文
in 印
ippongyô 一品經
isson raigô-zu 一尊来迎図
Itsukushima (sanctuaire) 厳島神社
jôbon geshô 上品下生
kaiketsu nikyô 開結二經
ake-obi 懸帶

kana 仮名
kanji 漢字
Kanji-hon 勸持品
Kannin (ère) 寛仁
Kannon 観音
katakana 片仮名
kechien 結縁
kokubun-niji 国分尼寺
Kose no Muneshige (actif : 1147-1168) 巨勢宗茂
Kôwa (ère) 康和
Kôya-san 高野山
kubon ôjô-zu 九品往生図
Kunô-ji (monastère) 久能寺
Kunôji-kyô 久能寺経
kyôô 経王
mana 真名
mappô 末法
mappô shisô 末法思想
Midô kanpaku-ki 御堂関白記
Miroku 弥勒
Murasaki Shikibu (?- ?) 紫式部
Myôhô renga-kyô 妙法蓮華経
Myôshôgonnô honjihon 妙莊嚴王本事品
nan 難
Nara (époque / ville) 奈良
Ninkyô (?- ?) 仁教
nyonin jôbutsu 女人成仏
onnade 女手
raigô 来迎
raigô-in 来迎印
raigô-zu 来迎図
rasetsu-nyo 羅刹女
sanzon raigô-zu 三尊来迎図
seiryô no ike 清涼の池
Seishi 勢至
shakyô 写経
shakyô jôbutsu 写経成仏
shigan 此岸
Shinran (1173-1262) 親鸞
shintô 神道

Art bouddhique et cryptographie

shôbô 正法

shôgon 莊嚴

shôju raigô-zu 聖衆来迎図

Shômu (empereur) (701-756) 聖武天皇

sôshoku-kyô 裝飾經

suhama 洲浜

Taira (clan) 平

Taira no Kiyomori (1118-1181) 平清盛

Takemoto Taiichi (collection) 竹本泰一

Tang (époque) 唐

Tendai (secte) 天台

Tiantai (secte) 天台

Tokiwa Mitsunaga (?-?) 常磐光長

Uji 宇治

Yakuô-bosatsu honji-hon 藥王菩薩本事品

Yûgiri 夕霧

Yûshi Hachimankô Jûhachika-in 有志八幡講十八箇院

zôbô 像法

