



**HAL**  
open science

## Du texte à l'image, et retour : les cryptographies (ashide) dans l'art japonais

Claire-Akiko Brisset

► **To cite this version:**

Claire-Akiko Brisset. Du texte à l'image, et retour : les cryptographies (ashide) dans l'art japonais. Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 2013, fasc. 2011 (III), pp.1407-1432. halshs-00939561

**HAL Id: halshs-00939561**

**<https://shs.hal.science/halshs-00939561>**

Submitted on 30 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## COMMUNICATION

DU TEXTE À L'IMAGE, ET RETOUR :  
LES CRYPTOGRAPHIES (*ASHIDE*) DANS L'ART JAPONAIS,  
PAR M<sup>me</sup> CLAIRE-AKIKO BRISSET

Les historiens de l'art japonais utilisent souvent aujourd'hui le terme *ashide*, littéralement « écriture en roseau », afin de désigner la dissémination et la dissimulation de caractères d'écriture dans une image. Ce vocable a une histoire très longue et complexe<sup>1</sup>, et nous ne nous y arrêtons pas dans cet article pour privilégier une présentation du procédé expressif lui-même.

On trouve, tout au long de l'histoire de la culture visuelle japonaise, un grand nombre de modalités de co-présence entre le texte et l'image, et ce, dans des formats très divers. Ainsi, le principe des « espaces séparés » place respectivement séquences graphiques et motifs iconiques dans des registres nettement distincts. Ce dispositif, complexe en lui-même, peut se décliner en une typologie plus fine, et se présenter sous la forme de textes, inscrits dans des cartouches placés sur des peintures votives ou des paravents par exemple, et donc circonscrits par l'image (fig. 1).

Dans ce cas, la limite physique et la couleur du cartouche, ainsi que le contraste entre la calligraphie et l'image permettent de souligner visuellement leurs différences, tout en suggérant la complémentarité de ces deux médiums.

Dans la juxtaposition verticale, texte et image partagent le même support matériel : dans le *Sûtra des Causes et des Effets des Vies antérieures et de la Vie présente [du Buddha Shaka]* par exemple, les deux composantes du dispositif figurent respectivement dans les

1. Pour une présentation en français de ce problème lexical, cf. C.-A. Brisset, *À la croisée du texte et de l'image : paysages cryptiques et poèmes cachés (ashide) dans le Japon classique et médiéval*, Collège de France, coll. Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études japonaises, Paris, 2009, p. 25-133. Cet ouvrage a été honoré en 2010 de deux prix académiques, dont le Prix Jean Reynaud de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. L'essentiel de cet article est issu d'une conférence donnée le 21 octobre 2011 à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous le patronage de M. le Professeur Jean-Noël Robert, à cette occasion. Qu'il en soit vivement remercié ici, ainsi que M. le Professeur Michel Zink, Secrétaire perpétuel de l'Académie.

FIG. 1. – Fujiwara no Munehiro, *Peinture procédant d'une révélation des deux grands sûtras du bouddhisme ésotérique (Mikkyô ryôbu daikyô kantoku-zu), Révélation de maître Śubhakarasiṃha (jap. Zenmui), 1136. Encre, couleurs et or sur soie. Dimensions : 177,3 × 141,3 cm. Trésor national. Musée Fujita, Ôsaka.*

registres inférieur et supérieur du rouleau, et doivent se lire et s'apprécier de façon parallèle, de la droite vers la gauche (fig. 2).

Sur le plan formel, cette distribution en longs registres parallèles assigne au texte et à l'image un poids sensiblement équivalent, et la régularité de la disposition permet d'éviter toute forme de confusion. Contrairement au cartouche dont le rôle de « légende » suggère une forte dépendance du texte à l'image, c'est ici l'image, une image à visée essentiellement illustrative, qui se trouve subordonnée au texte, la peinture cherchant à traduire sur le plan pictural un ordre qui la suscite et qui la souligne tout à la fois.

FIG. 2. – *Sûtra illustré des causes et des effets des vies antérieures et de la vie présente [du Buddha Shaka] (Kakogenzai e-ingakyô)*, version *Masudake-bon*, fragment du 7<sup>e</sup> rouleau, VIII<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Encre et couleurs sur papier. Dimensions : 44,2 × 26,6 cm. Musée Gotô, Tôkyô.

Autre dispositif encore, la juxtaposition horizontale permet d'organiser le discours en invitant le regard à parcourir d'abord le texte, puis à contempler l'image, comme dans ces « portraits des Immortels de la poésie » (fig. 3).

Dans cette unité minimale que constitue la présentation de chaque poète – ou poétesse – assortie d'un poème tenu pour représentatif de son génie propre, et suivie de son portrait imaginaire, le texte et la peinture constituent un couple au sein duquel le premier élément sert d'introduction nécessaire à l'image dans la mesure où il permet l'identification du personnage.

Les trois dispositifs rapidement présentés ci-dessus se rencontrent en Chine, d'où ils sont parvenus dans l'archipel au cours de longs siècles de fréquentation assidue et plus ou moins directe, à partir de l'adoption du modèle continental décidée par l'État japonais au VII<sup>e</sup> siècle de notre ère. Tout à fait inédit, en revanche, dans l'art oriental, le principe des « espaces superposés », où le texte vient se placer au-dessus de l'image, comme dans la version du *Sûtra du Lotus sur cahiers en forme d'éventail* du monastère Shitennô-ji (fig. 4).

FIG. 3. – *Portrait des Trente-six Immortels de la poésie (Sanjûrokunin kasen)*, version *Satake-bon*, fragment, portrait du poète Mibu no Tadamine, XIII<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Encre et couleurs sur papier. Dimensions : 59,6 × 36,5 cm. Bien culturel important. Musée national de Tôkyô.

FIG. 4. – *Sûtra du Lotus sur cahiers en forme d'éventail (Senmen Hokekyô sôshi)*, 1<sup>er</sup> cahier, 6<sup>e</sup> peinture, « La promenade en barque », XII<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Encre, couleurs, or et argent sur papier. Dimensions : arc supérieur 49,4 × 25,2 cm. Trésor national. Monastère Shitenno-ji, Ôsaka.

Si les circonstances précises dans lesquelles ces extraordinaires peintures ont été réalisées font encore l'objet de discussions, il n'est pas improbable que des peintures profanes destinées à orner des éventails (d'où ce format inhabituel) aient été détournées de leur destination première pour constituer le support d'une copie votive. La lisibilité des deux composantes se trouve quelque peu menacée, et les discours ainsi associés comme par l'effet du hasard, a-t-on pensé longtemps, montrent de fait une discordance apparente. Récemment, certains chercheurs ont voulu y voir un dispositif de mise en réseau allusive entre des thèmes picturaux badins, comme cette promenade en barque, et le texte qui les recouvre sans les masquer tout à fait<sup>2</sup>. L'analyse des liens éventuels entre le sūtra bouddhique et la peinture permet d'interpréter cette dernière sous un angle tout à fait nouveau, et de comprendre la motivation du calligraphe à associer tel passage du texte canonique avec telle scène. Si la radicalité de ce dispositif intersémiotique frappe au premier abord, il faut néanmoins souligner que, dans ce dernier cas comme dans les précédents, texte et image constituent chacun un discours complètement autonome.

On l'a vu, les rapports entre texte et image marquent de façon profonde et multiforme la longue histoire de la culture visuelle japonaise. Si la peinture s'est très vite inspirée des classiques littéraires ou, plus rarement, des grands textes canoniques du bouddhisme, l'art du laque s'est aussi emparé de ces thématiques, tradition dont témoigne un très grand nombre d'œuvres subtiles, dont l'écriture que nous allons examiner à présent et qui repose sur un tout autre principe de composition. Dans le cas des « espaces interpénétrés » en effet, le texte et l'image sont fragmentaires et congruents l'un avec l'autre. Ils se complètent donc pour former un discours global qu'ils ne prennent que partiellement en charge, comme dans cette *Écriture décorée en maki-e au motif du pont de bateaux* attribuée à Hon.ami Kōetsu (1558-1637) (fig. 5).

À l'instar du précédent, ce dispositif est inconnu en Chine, et permet de mettre en image un énoncé, en l'espèce un poème d'amour compilé dans la deuxième anthologie impériale (milieu du X<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)<sup>3</sup> :

2. Pour une analyse détaillée de cette peinture, cf. C.-A. Brisset, *op. cit.* (n. 1), p. 159-165.

3. *Gosen waka-shū* (*Anthologie des poèmes japonais sélectionnés postérieurement*), n° 619 (section : Amour). Éd. Y. Katagiri, coll. *Shin nihon koten bungaku taikei* n° 6, Iwanami shoten, Tôkyô, 1990, p. 179-180.

FIG. 5. – Hon.ami Kôetsu (attr.), *Écritoire décorée en maki-e au motif du pont de bateaux (Funabashi maki-e suzuribako)*, dessus du couvercle, XVII<sup>e</sup> s. Décor en *maki-e* d'or et d'argent avec incrustation de plomb. Dimensions : 11,8 × 22,9 × 24,2 cm. Trésor national. Musée national de Tôkyô.

Poème envoyé à une dame

<i>Azumaji no</i>	Comme le pont de bateaux
<i>Sano no funabashi</i>	que l'on a jeté à Sano
<i>kakete nomi</i>	sur les routes de l'Est,
<i>omoi-wataru o</i>	à elle sans cesse j'attache mes pensées,
<i>shiru hito no nasa</i>	mais hélas ! il n'est personne pour le savoir !

Les caractères d'écriture qui figurent disséminés sur la surface reprennent la totalité de l'énoncé poétique, à l'exception du mot *funabashi* (« pont de bateaux »), motif sur lequel se concentre la composition. Superposés à la surface de l'image homogène comme un écran, les caractères d'argent sont mis en valeur par la différenciation des matières utilisées, l'argent contrastant avec l'or et le plomb mis à profit pour le motif du pont. Si la linéarité propre à l'écriture est ici abandonnée au profit d'une disposition dispersée dans l'espace graphique, qui en respecte et en souligne les grandes divisions, les signes calligraphiés s'exhibent comme tels, sans aucune ambiguïté, et ne se fondent pas dans le support. Le plan duquel ils relèvent et le plan de l'image sont distincts, superposés. On notera la visibilité des caractères d'écriture et surtout l'importance plastique de la calligraphie dans l'équilibre de l'ensemble. D'autres œuvres de ce courant décoratif offrent le même genre de mise en image articulant l'inscription presque intégrale du référent

sur la surface de l'objet, avec une figuration très sélective, concentrée sur un très petit nombre d'éléments plastiques et destinée à compléter l'énoncé graphique. La « mise en image » du poème classique propose de fait à la fois un déplacement et une accentuation sémantique par rapport à l'énoncé de départ, dans lequel le pont de bateaux de Sano n'a qu'une valeur métaphorique. L'abstraction du poème conduit le maître laqueur à retenir, pour sa figurabilité, le mot *funabashi* qui introduit l'essentiel du texte, en l'espèce l'expression de la passion amoureuse. En sélectionnant ce motif dans la chaîne signifiante et en lui donnant une telle présence picturale, il propose une sorte de déplacement par rapport au référent où ce dernier joue un rôle relativement secondaire. En même temps qu'il en accentue l'importance, il se sert du parallélisme rhétorique sur lequel repose le poème pour donner à la figure du pont la valeur métaphorique et symbolique du lien désiré avec la dame des pensées du poète. La mise en scène de cette écriture permet donc de contourner l'abstraction du poème et d'en proposer une nouvelle interprétation.

Mais venons-en à présent à la technique dite *ashide*, qui permet quant à elle de fusionner motifs et texte, et de proposer un type d'objet visuel très particulier dans lequel des signes graphiques se trouvent cryptés dans des figures au point d'échapper parfois au spectateur le plus attentif. L'enjeu, tout herméneutique et esthétique, de cet « art de l'ambiguïté » est donc de proposer un double discours (iconographique et linguistique), le plus souvent complémentaire, à charge pour le « lecteur » de reconstituer le sens global de l'œuvre. Pour ce faire, il doit donc repérer et déchiffrer les séquences graphiques, parfois indétectables à première vue, puis les associer aux motifs afin de reconstituer ou retrouver la source d'inspiration de l'image (poème, stance bouddhique). Le dispositif suppose, on le voit, des compétences particulières chez le « lecteur », et il arrive parfois que de tels objets traversent les années, voire les décennies, sans que leur nature cryptique soit décelée par des Japonais ou par des conservateurs. Attestée dans un corpus important de peintures et d'objets en laque, cette modalité expressive et allusive couvre une grande partie de l'histoire de l'art japonais (du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> s. ap. J.-C. pour les œuvres conservées).

Dans le cadre de cet article, nous présenterons deux exemples représentatifs de cette pratique (un laque et une peinture), en mettant l'accent sur l'analyse des rapports entre texte et image induits par ces œuvres. Cette analyse s'appuie sur les travaux de spécialistes,



majoritairement japonais, ainsi que sur un examen attentif des œuvres. Si l'on connaît assez bien les milieux de réception de ces objets (aristocratie impériale et élite guerrière), il faut néanmoins noter qu'aucun témoignage historique ne nous est parvenu qui indique précisément comment ces images étaient appréciées, ni comment elles circulaient. Il reste cependant possible d'émettre quelques hypothèses sur leur fonctionnement.

Un premier exemple permettra de mieux saisir la nature de ce procédé. Travaillant à l'organisation d'une exposition sur les laques japonais anciens conservés en France<sup>4</sup>, M<sup>me</sup> Geneviève Lacambre, conservateur honoraire du patrimoine, a récemment découvert au musée du Petit Palais de Paris une écritoire du XVII<sup>e</sup> siècle inspirée du fameux roman courtois du XI<sup>e</sup> siècle, le *Dit du Genji* (fig. 6)<sup>5</sup>.

Adjugée 96 francs à Leblanc en 1826, cette œuvre fait aujourd'hui partie de la collection Eugène Dutuit, donnée à la ville de Paris en 1902 (inv. Dutuit 1484)<sup>6</sup>, et ressemble à s'y méprendre à une pièce conservée au Musée national de Tôkyô (inv. H. 201). Rapproché d'autres découvertes du même type, cet embryon de série semble suggérer que ce type de production devait rencontrer un certain succès à la fin du moyen âge et au début de l'époque moderne au Japon.

Avant d'aborder cette pièce particulière, quelques remarques s'imposent touchant la nature même du support de ces œuvres. Le programme décoratif de la majorité des laques prend place sur l'ensemble des surfaces présentées par ces objets. Bien que relevant de l'évidence, cet aspect paraît trop significatif pour ne pas appeler un rapide commentaire. Il est important de tenir compte de la configuration physique de ces œuvres. Avant même de constituer un support décoratif, un laque est d'abord un objet matériel, pesant, en trois dimensions, disposant de multiples plans que le regard ne peut appréhender simultanément. Un laque est un objet, donc, construit

4. *L'or du Japon. Laques anciens des collections publiques françaises*, Monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse, 2 mai-25 juillet 2010, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 28 août-21 novembre 2010. Cette exposition a fait l'objet d'un catalogue éponyme publié sous la direction de Geneviève Lacambre, IAC Éditions d'Art, 2010.

5. Pour une présentation de la riche iconographie de ce grand roman, cf. *Le Dit du Genji (Genji monogatari)*, traduction de R. Sieffert, direction scientifique et commentaires des œuvres d'E. Leggeri-Bauer, éd. Diane de Selliers, 3 vol., Paris, 2007.

6. G. Lacambre (dir.), *op. cit.* (n. 4), n° catal. 21, p. 92. Cf. également C.-A. Brisset, « Art du laque et littérature au Japon », dans *L'Or du Japon. Laques anciens des collections publiques françaises*, n° hors-série de *L'Estampille-L'objet d'art*, mai 2010, p. 16-21.

en parcours. Chaque pièce propose donc une réflexion particulière sur la nature du support, réflexion animée par la volonté de nier, ou au contraire de souligner la multiplicité et la discontinuité des plans qu'elle présente. Quel que soit le parti expressif adopté, le rapport entre la thématique iconographique et le support lui-même donne lieu à un parcours précis, une stratégie – pourrait-on dire – suggérée par les indices visuels fournis par le décor. La découverte des motifs et l'appréhension du sens – à la fois comme parcours et comme signification – s'effectuent en même temps que la manipulation de l'objet, et grâce à elle. Cette appréhension physique, matérielle, de la plupart des pièces du corpus s'inscrit dans le temps de l'usage, qui impose l'ouverture et la fermeture du couvercle dans le cas d'une boîte par exemple, les changements d'angle de vue, etc. Cette appréhension progressive s'avère absolument nécessaire pour permettre le déroulement du champ matériellement discontinu de l'image. Le geste et le regard conjugués du manipulateur reconstituent donc dans son unité un ensemble iconographique disloqué par l'organisation physique du support. Cet aspect fondamental, qui commande la répartition des motifs sur les différentes surfaces de l'objet et donc tout le projet esthétique et signifiant du laque, peut donner lieu à des mises en scènes très étudiées, comme celle que nous allons voir maintenant, dans laquelle la présence discrète de caractères d'écriture au sein de l'espace pictural constitue une modalité de renvoi à la source textuelle de l'objet. L'extraordinaire vitalité décorative des laqueurs japonais va déployer dans cette direction des trésors d'ingéniosité à la fois technique et sémantique.

Mais revenons à notre laque de la collection Dutuit. Le dessus du couvercle (fig. 6) évoque la résidence du prince Genji, le héros du roman. L'une de ses épouses appelée Murasaki y a organisé dans le palais du printemps un divertissement afin de célébrer l'arrivée de cette saison. Sur un étang flotte au second plan une barque surmontée d'un tambour – des concerts ayant lieu sur l'étang du jardin. Sur la berge, un saule, un cerisier et un pin dressent leurs silhouettes gracieuses. Au bord de l'eau, des fleurs de corètes équilibrent à droite le couple de canards mandarins sur la rive, et complètent cette évocation des jardins d'immortalité. La mise en image proposée par ce laque reprend de façon simplifiée les éléments du récit, extraits du chapitre « Les papillons » (*Kochô*), mais opère un décalage : la présence humaine n'est ici suggérée que par la barque, alors que la scène dans le roman fourmille de personnages, grands de la cour, nobles dames, courtisans, musiciens ou danseurs. L'ensemble de ces

FIG. 6. – Table à écrire en laque représentant un navire s'éloignant du rivage, Japon, XVIII<sup>e</sup> siècle. Période Edo (1600-1867). Dessus du couvercle. Bois, laque. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais. © Stéphane Piera / Petit Palais / Roger-Viollet

FIG. 7. – Table à écrire en laque représentant un navire s'éloignant du rivage, Japon, XVIII<sup>e</sup> siècle. Période Edo (1600-1867). Intérieur de la boîte. Bois, laque. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, © Stéphane Piera / Petit Palais / Roger-Viollet

motifs doit en outre être combiné à une courte séquence graphique et cursive, dissimulée dans les troncs entremêlés du pin et du cerisier : *urara* う蘿 >, « radieux, lumineux », pour renvoyer à l'un des poèmes composés à l'occasion de ce divertissement :

<i>Haru no hi no</i>	Dans la douce lumière ( <i>urara</i> )
<b><i>urara ni sashite</i></b>	du soleil printanier
<i>yuku fune ha</i>	voguent les barques
<i>sao no shizuku mo</i>	et leurs perches dispersent
<i>hana zo chirikeru</i>	des gerbes de gouttes fleuries.

Ce paysage est complété dans l'espace intérieur de l'écritoire par un dispositif tout différent, centré sur des fleurs de corète et de cerisier associées à des oiseaux et des papillons (fig. 7).

Sur le dessous du couvercle, les motifs floraux sont présentés dans des vases rituels. L'ensemble fait allusion au lendemain du premier divertissement. L'organisation matérielle de la boîte – le fait d'ouvrir le couvercle – permet donc de faire sentir le passage du temps et de signifier le changement de scène comme de lieu. En effet, dans le roman, le deuxième jour de la célébration est consacré à la lecture d'écritures bouddhiques, cette fois-ci chez l'épouse de l'empereur Reizei. Cette impératrice habite aussi dans la résidence du prince Genji, mais dans le palais d'automne – cette demeure étant assez grande pour comporter autant de palais que de saisons, on l'aura compris. Les lectures s'accompagnent d'offrandes aux divinités sous la forme de danses exécutées par des fillettes costumées en oiseaux et en papillons, portant des fleurs de cerisiers dans des vases d'argent et des fleurs de corètes dans des vases d'or.

Dans les deux bouquets qui agrémentent le dessous du couvercle de l'écritoire figurent là encore des séquences graphiques : *sono no* その >, « jardin », pour le premier (à droite) et *aki matsu mushi* 秋まつむし, « insecte qui attend l'automne », pour le second (à gauche). Le tout renvoie à un poème composé par Murasaki à l'intention de l'impératrice :

<i>Hanazono no</i>	Le grillon des pins ( <i>mushi</i> )
<i>kochô o sae ya</i>	qui sous l'herbe attend l'automne ( <i>aki matsu</i> )
<i>shitakusa ni</i>	osera-t-il dédaigner
<b><i>aki matsu mushi ha</i></b>	jusqu'aux papillons
<i>utoku miruramu</i>	du jardin fleuri ( <i>sono no</i> ) ? <sup>7</sup>

7. La traduction de ces deux poèmes s'inspire largement de celle proposée par R. Sieffert, *op. cit.* (n. 5), vol. 2, p. 135 et 138.

Dans la composition, les cerisiers, fleurs du printemps, sont associés à *sono* « jardin », et les fleurs de corètes, qui symbolisent la venue de l'automne, à *aki matsu mushi* « insecte qui attend l'automne ». L'association du mot *sono* au motif du cerisier et de la séquence *aki matsu mushi* aux fleurs de corètes permet au maître laqueur de surenchérir sur le texte et d'associer chaque fleur à la saison correspondante, mettant ainsi en évidence le contraste dans le poème entre le printemps, saison de Murasaki, et l'automne qui renvoie à l'impératrice. Encore une fois, la composition a évacué les personnages de l'histoire, jusqu'à transformer les petites danseuses en oiseaux et en papillons, c'est-à-dire les motifs de leurs costumes. Ce parti pris radical ne se rencontre pas ailleurs – les peintres notamment ayant pris un vif plaisir à évoquer cette charmante scène<sup>8</sup>.

Cette écritoire propose donc la figuration très stylisée de deux scènes d'un même épisode en soulignant les contrastes : le dessus du couvercle est associé à Murasaki, et figure un jardin au printemps. La représentation propose donc l'évocation d'un paysage, et d'un jour de fête, selon un dispositif nettement intégratif. En revanche, l'intérieur de l'écriture, en lien avec l'impératrice, suggère le jardin de l'automne et la fête qui s'y déroule le lendemain de la précédente scène, non par un paysage, mais des éléments isolés, c'est-à-dire à l'aide d'un dispositif analytique. Chaque espace (extérieur et intérieur) de l'écriture renvoie à un poème différent et figure un moment différent, qui se passe dans un lieu différent et est focalisé sur un personnage différent (Murasaki et l'impératrice). La variété dans la représentation permet d'introduire également des variations dans l'allusion à Murasaki, épouse légitime du Genji, et à l'impératrice qui réside chez lui. Le jardin de Murasaki se présente en premier au regard, donc à l'extérieur de l'écriture, en raison de la saison – le printemps par rapport à l'automne –, et de la chronologie des événements – la scène associée à Murasaki ayant lieu la veille de la scène se déroulant dans le jardin de l'impératrice. Il faudrait également se demander s'il n'y a pas, dans ce traitement qui place dans l'espace le plus reculé de la boîte la personne dont le statut social est le plus élevé, la volonté de rendre ce statut social. Enfin, il faut noter que la nature même de l'écriture qui rend inséparable le dessus et le dessous de l'écriture, de même que le couvercle par rapport au corps

8. Cf. l'iconographie de ce chapitre dans la peinture, telle que présentée dans l'édition Diane de Selliers, vol. 2, p. 129-144.

de la boîte, renforce le sentiment d'un lien entre les deux personnages – lien dont il est question dans le second poème et qui pourrait s'incarner dans le prince Genji lui-même.

Les séquences graphiques cryptées qui complètent la composition renvoient aux deux poèmes et permettent ainsi de fixer le sens de l'objet, car la figuration évacue la représentation des personnages et rend donc plus difficile l'identification du thème traité. Ce faisant, l'écritoire se dégage de ce cadre narratif afin d'atteindre un niveau de généralité où elle sert avant tout à véhiculer des significations positives, ce qui explique qu'on la retrouve en plusieurs exemplaires. Ce thème avait, de fait, beaucoup de succès et l'on y trouve des motifs fastes comme le pin – dispositif renforcé par le fait que la séquence cryptée sur le dessus du couvercle renvoie à l'idée de lumière (*urara*), qui ne laisse pas d'être de bonne augure. Un grand nombre de laques cryptographiques constituent des objets fastes et la technique cryptographique est très souvent mobilisée à cette fin.

Dans le corpus des peintures, en revanche, ce procédé cryptographique sert d'autres visées. À titre d'exemple, nous allons présenter une peinture du « *Sûtra du Lotus offert par le clan des Heike* » au sanctuaire d'Itsukushima ou *Heike nôkyô*. Très complexe et dans l'ensemble encore mal comprise, cette copie exceptionnelle a été réalisée vers 1164 sur ordre de Taira no Kiyomori (1118-1181), le très puissant chef de la maison des Taira ou Heike, et dont la famille entretenait des liens très profonds avec ce sanctuaire<sup>9</sup>.

Pour mieux comprendre cette peinture, il faut s'attarder un instant sur la structure d'un sûtra illustré en rouleau, à la fois support pour du texte et de l'image, mais aussi dispositif de conservation (fig. 8).

Il est composé de feuilles de papier dans la majorité des cas, assemblées les unes aux autres par de la colle de façon à former un rouleau, dont la longueur varie en fonction de celle du texte auquel il va servir de support. Il est constitué d'un certain nombre de parties, que l'on peut brièvement présenter ainsi : la couverture, souvent ornée d'une peinture (1), le titre du rouleau (2), la baguette de

9. Cf. B. Frank, *Dieux et bouddhas au Japon*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2000, p. 419-434 ; A. Brotons, « Les sanctuaires de Kumano dans le *Dit des Heike* : un lieu pour les morts ? », dans *De l'épopée au Japon : Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, C.-A. Brisset, A. Brotons et D. Struve (dir.), Riveneuve éditions, Paris, 2011, p. 71-96, p. 77-79 ; M. Kuroiwa, « Visions du salut dans la décoration du *Heike nôkyô* (*Sûtra du Lotus offert par les Taira*) », dans *La mort et les au-delà II. Conception et représentations de la mort dans les arts, la religion et la culture*, A. Bouchy (dir.), Institut de Sciences humaines et sociales, Université de Tôkyô, Sangensha, Tôkyô, 2007, p. 407-421, p. 413-414.

FIG. 8. – Schéma de présentation d'un sūtra illustré, d'après A. Hamada, « Bukkyō bijutsu ni arawasareru moyō – Heike nōkyō ni mirareru shokubutsu, dôbutsu, fûbutsu o chûshin to shite », dans catal. *Heike nōkyō to Itsukushima no hōmotsu*, Musée préfectoral de Hiroshima, 1997, p. 138-143, p. 143.

protection de la couverture (3), le cordon d'attache qui permet de conserver enroulé le support entre deux consultations et donc d'assurer une meilleure conservation du contenu (4), le frontispice du texte, souvent orné d'une peinture (5), le texte du sūtra lui-même (6), les marges supérieure (7) et inférieure (8) du texte, le dos du rouleau (9) et l'axe qui permet de maintenir le rouleau en place (10). Il s'agit donc d'un dispositif complexe, et dans le cas des « sūtra ornés » dont fait partie le *Heike nōkyō*, et qui caractérisent la production de copies votives à partir du X<sup>e</sup> siècle à la cour impériale, toutes ces différentes composantes de l'objet étaient mobilisées pour décorer somptueusement l'objet. On verra que, notamment dans le cas de la peinture présentée ci-après, l'organisation matérielle du rouleau joue un rôle important dans le dispositif de lecture, et en particulier la peinture de couverture, la peinture de frontispice, le texte du *sūtra* lui-même et la marge supérieure<sup>10</sup>.

Appelé *La conduite originelle du roi Ornement-Sublime* (*Myōshō-gonnō honji-hon*), le chapitre 27 du *Sūtra du Lotus* – ce texte canonique fondamental du bouddhisme du Grand Véhicule, au Japon comme ailleurs en Asie extrême-orientale –, est très narratif, puisqu'il raconte la conversion au bouddhisme d'un roi nommé « Ornement-Sublime » et attaché à la loi brahmanique. Étant des fidèles du *Sūtra du Lotus*, les deux fils de ce roi en avaient obtenu

10. Pour une présentation générale de l'art du *Sūtra du Lotus*, on se reportera notamment à l'ouvrage de B. Kurata et Y. Tamura, *Art of the Lotus Sutra. Japanese Masterpieces*, Kōsei Publishing, Tôkyô, 1987.

des pouvoirs merveilleux. Cherchant à convaincre leur père de l'efficacité du *Lotus*, ils font donc la démonstration devant lui de leurs capacités magiques, et parviennent ainsi à le convertir. À la suite de longues années de pratique, le roi lui-même obtiendra à son tour l'Éveil<sup>11</sup>. De nature très narrative donc, ce chapitre offre de nombreuses possibilités de traitement pictural et ses illustrations ont en général privilégié la scène de loin la plus spectaculaire, en l'espèce la démonstration des pouvoirs magiques des princes devant leur père. Dans le frontispice du huitième rouleau du *Sûtra du Lotus* calligraphié et offert en 1170-1171 par Taira no Kiyomori et son frère Yorimori au sanctuaire d'Itsukushima, donc à la même époque que le *Heike nôkyô* et commandité par le même personnage, les princes s'appliquent ainsi à faire jaillir de leur corps de l'eau et du feu, dans l'angle inférieur droit de la peinture (fig. 9).

Dans la version dite *Heike nôkyô*, la peinture de couverture de ce même chapitre 27 propose cependant une image très éloignée de ce modèle iconographique, et c'est en général le problème posé par cette œuvre dont la décoration ne peut s'expliquer par les conventions habituelles (fig. 10).

Dans un paysage nocturne, un imposant disque lunaire surgit de derrière une colline dans un ciel rempli de nuages d'or. Cette dernière descend en oblique vers la droite en ondulant doucement. Sur la gauche, un vieil arbre s'incline vers un petit étang. Symbole d'Éveil, la lune représente l'*ûrnâ*, c'est-à-dire « le toupet blanc source de lumière »<sup>12</sup> qui orne le front de Śākyamuni et qui fait partie des signes d'excellence caractérisant le corps de tous les *buddha*. De fait, à la fin du chapitre 27, le roi Ornement-Sublime converti par ses fils fait alors l'éloge du *buddha* parfait ou Ainsi-Venu auprès duquel il s'est rendu, en chantant sa beauté physique<sup>13</sup> :

« Vénééré du monde, fort rare est l'existence d'un Ainsi-Venu. C'est grâce à ses mérites et à sa science que le chignon de chair au sommet de son crâne manifeste sa clarté lumineuse, que ses yeux sont allongés, larges et de

11. Pour une présentation générale du *Sûtra du Lotus* et une traduction de ce chapitre, cf. J.-N. Robert (trad. et prés.), *Le Sûtra du Lotus. Suivi du Livre des sens innombrables et du Livre de la contemplation de Sage-Universel*, Librairie Arthème Fayard, coll. L'espace intérieur, Paris, 1997, p. 9-40, et p. 379-385 ; pour une présentation de ce chapitre, cf. également B. Frank, *op. cit.* (n. 9), p. 383-384.

12. B. Frank, *op. cit.* (n. 9), p. 74.

13. *Miken no gôsô wa shiroki koto sayaka-naru tsuki no gotoku*. J.-N. Robert (trad.), *op. cit.* (n. 11), p. 384 ; éd. Y. Sakamoto et Y. Iwamoto, *Hokekyô*, 3 vol., Iwanami shoten, coll. *Iwanami bunko*, Tôkyô, 1976 (éd. rev. et corr.), vol. 3, p. 308. C'est nous qui soulignons.



FIG. 9. – *Sûtra du Lotus*, peinture de frontispice du 8<sup>e</sup> rouleau, version de 1170-1171 offerte par Taira no Kiyomori et Yorimori. Or et argent sur papier teinté à l'indigo. Dimensions : 26,7 × 874,9 cm (longueur totale du rouleau). Trésor national. Sanctuaire Itsukushima, dép. Hiroshima.

FIG. 10. – *Sûtra du Lotus offert par le clan des Heike [au sanctuaire Itsukushima] (Heike nôkyô)*, chapitre 27 (*Myôshôgonnô honji-hon*), peinture de frontispice, c. 1164. Encre, couleurs, or et argent sur papier. Dimensions : 26,5 × 27 cm. Trésor national. Sanctuaire Itsukushima, dép. Hiroshima.

couleur bleu foncé, que la touffe de poils blancs entre ses sourcils, marque caractéristique, est comme une lune d'opale, que ses dents sont blanches, bien alignées, serrées, toujours brillantes, que ses lèvres sont rouges et agréables comme le fruit de bimba. »

Dans la peinture, ce symbole de l'Éveil, qui illumine la nuit de notre ignorance et de nos attachements mondains, surgit de derrière la colline et disperse, par la puissance de sa lumière, les nuages de l'illusion. De même, l'*ūrnā* ornant le front du Buddha éclaire les « dix-huit mille mondes », et sa sagesse guide les êtres depuis son lieu de prédication, le Pic des Vautours. Au lieu d'illustrer l'épisode de la démonstration spectaculaire des deux princes à l'instar des versions les plus courantes y compris à la même époque, ainsi que nous l'avons vu, cette image prélève donc un élément secondaire évoqué dans le chapitre, ici l'*ūrnā*, sur lequel elle focalise tout son thème principal. Ce surdimensionnement d'un motif à l'origine très marginal dans le texte implique pour ce dernier un changement d'échelle qui rend difficile à identifier la source d'inspiration de la peinture.

L'image a donc une fonction symbolique et entretient un rapport direct avec le contenu du chapitre. En outre, des caractères d'écriture ont été insérés dans l'une des branches supérieures, puis dans le contour et à la base du tronc de l'arbre figuré à gauche de la peinture en train de se pencher sur l'étang : à savoir, successivement et de haut en bas, les signes phonétiques cursifs « so » そ, « no » 能, « ho » 本 et « to » 登. Certains d'entre eux sont difficiles à voir, car la peinture est assez abîmée. À peine visibles également, des rochers situés au pied du même motif végétal portent les caractères chinois « long » (長) et « nuit » (夜). L'ensemble des indices graphiques tracés dans l'arbre et sur les rochers forme donc une séquence continue : *sono hodo jōya* その程長夜, « une si longue nuit » (fig. 11).

Ce syntagme a été identifié comme extrait d'un « poème à chanter » (*imayō*), genre très apprécié à l'époque de la réalisation de cette copie<sup>14</sup>. Le poème lui-même semble aussi avoir été populaire à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, car on ne le retrouve pas moins de deux fois

14. Pour le détail de l'interprétation de cette peinture, cf. J. Meech-Pekarik, « Disguised Scripts and Hidden Poems in an Illustrated Heian Sutra : Ashide and Uta-e in the Heike Nōgyō », *Archives of Asian Art* XXXI, 1977-1978, p. 52-78, p. 68-71 ; C.-A. Brisset, *À la croisée du texte et de l'image*, op. cit. (n. 1), p. 334-344.

FIG. 11. – *Sûtra du Lotus offert par le clan des Heike [au sanctuaire Itsukushima] (Heike nôkyô), chapitre 27 (Myôshôgonnô honji-hon), relevé de la peinture de couverture. D'après Komatsu Shigemi chosaku-shû, vol. 14, Ôbunsha, Tôkyô, 1996, p. 366.*

dans le *Recueil secret des chants qui font danser la poussière sur les poutres (Ryôjin hishô)*<sup>15</sup> :

<i>Shaka no tsuki wa kakureniki</i>	La lune de Shaka est cachée
<i>Jiji no asahi wa mada haruka</i>	et le soleil levant du Bienveillant, encore lointain.
<i>sono hodo jôya no kuraki o ba</i>	Seul le <i>Sûtra du Lotus</i> illumine
<i>Hokekyô nomi koso teraitamahe</i>	les ténèbres d'une si longue nuit.

Le motif lunaire de la peinture symbolise donc à la fois l'*ûrnâ* du Buddha, sa sagesse inépuisable, et le *Sûtra du Lotus* lui-même, laissé aux êtres de l'univers par ce dernier à son entrée en Extinction. Le texte canonique reste donc la seule lumière dans un monde sans Buddha comme la lune entre deux soleils, pendant cette « si longue nuit » (*sono hodo jôya*) qui s'étend entre le départ de Śākyamuni (le Shaka de l'*imayô*) et l'apparition, en un avenir fort lointain, de son successeur, le *buddha* de l'avenir, Miroku « le Bienveillant », appelé « le Bienveillant » dans le poème.

15. *Ryôjin hishô*, n° 18 et 194. Éd. N. Shida, coll. *Nihon koten bungaku taikai* n° 73, Iwanami shoten, Tôkyô, 1965, p. 344 et 379 (avec une variante de détail). Ce recueil poétique a été compilé au même moment que l'exécution du *Heike nôkyô* par l'empereur retiré Goshirakawa (1127-1192).

Or, la peinture de dessous qui sert de support à la calligraphie du même chapitre 27 présente, à la fin de la première feuille, un large soleil émergeant de derrière une montagne (fig. 12).

Entouré d'une pluie de fleurs et d'arabesques chinoises annonciatrice de la prédication du *Sûtra du Lotus*, ce motif solaire figure les « Trois assemblées » de Miroku au cours desquelles ce dernier sauvera tous ceux que le Buddha Śākyamuni lui-même n'aurait pu mener à la Délivrance.

Enfin, dans la peinture de frontispice du même rouleau, qui figure donc au dos de la peinture de couverture et qui précède immédiatement le texte ainsi décoré, deux dames de cour sont représentées en prière, baignées par les rayons lumineux qui proviennent du texte lui-même – cette source « hors champ » souvent mise à contribution dans le *Heike nôkyô* (fig. 13).

Ces nobles dames semblent doublement bénies, car matériellement placées, dans le dispositif de lecture du rouleau, entre la couverture et le texte lui-même, autrement dit entre la « lune de Shaka » et le « soleil de Miroku ». La mise en image du poème bouddhique ne se limite donc pas à la seule peinture de couverture. Après la dernière mort de Śākyamuni et dans l'attente de l'apparition salvatrice du *buddha* de l'avenir, les fidèles n'ont plus que le *Sûtra du Lotus* pour guide. Le texte du chapitre explique précisément le rôle salvateur du *Sûtra du Lotus* dans le récit de la conversion du roi, sùtra qui figure dans la peinture de couverture sous la forme du disque lunaire, et dans le frontispice à la fois sous la forme du rouleau fermé flottant sur la surface de l'eau et de la fleur de lotus figurée sur l'éventail tenu en main par l'une des dames de cour.

Le dispositif mis en place par le peintre suppose donc la prise en compte à la fois de la matérialité du support et du déroulement temporel de la manipulation du rouleau. En effet, les peintures de couverture et de frontispice ne représentent que partiellement le message global, et seule la manipulation de l'objet permet de prendre la mesure de l'ensemble du programme iconographique proposé par le rouleau.

Le réseau sémantique circulaire établi jusqu'ici fait pour le moment intervenir quatre éléments : le contenu du sùtra lui-même, la couverture du rouleau, doublement inspirée par le chapitre et par le « poème à chanter » crypté de façon fragmentaire dans l'image, la peinture figurant sous la calligraphie, associée au référent dissimulé

FIG. 12. – *Sûtra du Lotus offert par le clan des Heike [au sanctuaire Itsukushima] (Heike nôkyô), chapitre 27 (Myôshôgonnô honji-hon), détail du texte (1<sup>re</sup>-2<sup>e</sup> feuilles), c. 1164. Encre, couleurs, or et argent sur papier. Dimensions totales du rouleau : 260,9 × 27 cm. Trésor national. Sanctuaire Itsukushima, dép. Hiroshima.*

FIG. 13. – *Sûtra du Lotus offert par le clan des Heike [au sanctuaire Itsukushima] (Heike nôkyô), chapitre 27 (Myôshôgonnô honji-hon), peinture de frontispice, c. 1164. Encre, couleurs, or et argent sur papier. Dimensions : 26,5 × 27 cm. Trésor national. Sanctuaire Itsukushima, dép. Hiroshima.*

dans la couverture, et enfin, le frontispice, qui sert d'intermédiaire entre les motifs de la lune et du soleil.

Mais ce n'est pas tout : le ou les subtils concepteurs de cette œuvre ont imaginé de mettre également à contribution la marge supérieure – le « ciel » – du chapitre. En effet la seconde feuille du texte présente, dans la bande supérieure, un paysage de montagnes. De l'une d'entre elles, surgit comme pour faire écho au motif de la couverture un large disque lunaire. Ces figures sont reprises de loin en loin sur les deux feuilles suivantes. Au début de la troisième feuille (fig. 14), on peut déchiffrer les caractères phonétiques cursifs « ku » 久, « ra » ら et « ki » き, puis « yo » よ et « ri » り, ce dernier graphème étant très allongé.

Les trois premiers signes se succèdent de gauche à droite, et se fondent dans leur tracé au tronc de trois arbres qui surmontent un motif montagneux. Les deux derniers sont placés bien en évidence à gauche du paysage miniature et sont disposés encore une fois de gauche à droite. Un peu plus loin dans cette même marge (fig. 15), quatre pins surplombant des rochers présentent les signes cursifs « mi » 身, « chi » 子, « ni » 耳 et « so » 曾, intégrés de façon similaire dans le dessin du tronc et des branches, et disposés cette fois-ci selon le sens habituel.

Comme il arrive fréquemment que des séquences comme *yoriki* soient mobilisées à l'époque pour décorer, semble-t-il, des copies de *sûtra*, certains chercheurs ont été tentés de ne pas en tenir compte et de relier cette séquence *kuraki michi ni zo*, « en un chemin obscur », à la cryptographie de la peinture de couverture, car il ne paraît pas invraisemblable d'imaginer un poème composé pour partie de *sono hodo jôya [no] kuraki michi ni zo*, « dans le chemin obscur d'une si longue nuit »<sup>16</sup>. Il semble bien cependant qu'il faille interpréter ces syntagmes comme renvoyant à deux référents différents. En effet, le sens de lecture des deux premiers groupes *ku-ra-ki* et *yo-ri* est inversé par rapport à la disposition habituelle, et va dans un sens contraire à celui du texte qu'il surplombe. Il invite donc le regard à revenir en arrière et à prendre en compte le motif lunaire surgissant de la crête montagneuse qui le précède de peu sur la seconde feuille

16. C'est un rapprochement que fait, de façon temporaire, Kameda Tsutomu. Cf. T. Kameda, « Heike nôkyô no e to imayô no uta », *Bukkyô geijutsu (Ars buddhica)* 100, 1975, p. 105-119, p. 118. Komatsu Shigemi fait de son côté remarquer que cette cryptographie marginale évoque fortement le texte du référent poétique de la couverture, qui comporte la séquence *sono hodo jôya no kuraki o ba* (*Komatsu Shigemi chosaku-shû*, vol. 14, Ôbunsha, Tôkyô, 1996, p. 242).

FIG. 14. – *Sûtra du Lotus offert par le clan des Heike [au sanctuaire Itsukushima] (Heike nôkyô)*, chapitre 27 (*Myôshôgonnô honji-hon*), détail de la marge supérieure du texte (3<sup>e</sup> feuille), c. 1164. Encre, couleurs, or et argent sur papier. Dimensions totales du rouleau : 260,9 × 27 cm. Trésor national. Sanctuaire Itsukushima, dép. Hiroshima.

FIG. 15. – *Sûtra du Lotus offert par le clan des Heike [au sanctuaire Itsukushima] (Heike nôkyô)*, chapitre 27 (*Myôshôgonnô honji-hon*), détail de la marge supérieure du texte (3<sup>e</sup> feuille), c. 1164. Encre, couleurs, or et argent sur papier. Dimensions totales du rouleau : 260,9 x 27 cm. Trésor national. Sanctuaire Itsukushima, dép. Hiroshima.

de la calligraphie. Or, cette association des séquences cryptées (*kuraki yori, michi ni zo*) et de la lune permet de renvoyer clairement à un poème d'Izumi Shikibu, une grande poétesse de la fin du X<sup>e</sup> siècle. Ce poème d'inspiration religieuse, que l'on a pu considérer comme « le plus célèbre poème bouddhique de cette époque »<sup>17</sup> et comme le plus beau poème de son auteur, a été compilé notamment dans l'anthologie impériale dite *Recueil des poèmes choisis parmi les délaissés (Shûi waka-shû)*<sup>18</sup> :

<i>Kuraki yori</i>	À partir de l'obscur
<i>kuraki michi ni zo</i>	en un chemin obscur encore
<i>irinubeki</i>	il me faut m'engager.
<i>haruka ni terase</i>	Veuille au loin m'éclairer,
<i>yama no ha no tsuki</i>	lune de la crête des montagnes <sup>19</sup> .

17. J. Meech-Pekarik, *op. cit.* (n. 14), p. 71, qui cite E. Miner, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Palo Alto, 1968, p. 97.

18. *Shûi waka-shû*, n° 1342 (section : Poèmes d'affliction). Éd. T. Komachiya, coll. *Shin nihon koten bungaku taikai* n° 7, Iwanami shoten, Tôkyô, 1990, p. 394.

19. La traduction est de Bernard Frank, « Quelques aperçus sur la littérature bouddhique de Heian », dans B. Frank, *Amour, colère, couleur. Essais sur le bouddhisme au Japon*, coll. Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études japonaises, Collège de France, Paris, 2000, p. 45-65, p. 61.

Ce poème fut envoyé à Shôkû (v. 917-1007), un célèbre moine de l'école Tendai à l'époque. Dans ce poème, Izumi Shikibu assimile le saint Shôkû lui-même au symbole d'Éveil qu'est la lune dans le bouddhisme. Tout en parcourant le ciel, l'astre nocturne éclaire la « crête des montagnes », c'est-à-dire le commun des mortels égarés dans l'ignorance de la Vérité. On a aussi rapproché la composition d'Izumi Shikibu d'un passage extrait du chapitre 7 du *Sûtra du Lotus*, « La parabole de la ville fantasmagorique » (*Kejôyu-hon*)<sup>20</sup>, où il est dit à propos de l'égaré des êtres, dans la traduction de Jean-Noël Robert<sup>21</sup> :

衆生常苦惱  
盲冥無導師  
不識苦盡道

不知求解脫  
長夜增惡趣

減損諸天衆  
從冥入於冥  
永不聞佛名

Les êtres sont constamment dans la douleur et les affres, enténébrés, privés de guide ; ils ne connaissent point la voie de l'épuisement de la douleur, ils ne savent se mettre en quête de la délivrance ; en leur longue nuit, de plus en plus ils vont vers les mauvaises destinées, de moins en moins vers la multitude des dieux.  
**Ils s'enfoncent d'obscurité en obscurité** sans jamais entendre le nom de l'Éveillé.

Le poème d'Izumi Shikibu reprend donc de façon très littérale le passage *kuraki yori kuraki ni irite* du texte canonique pour l'intégrer, comme l'a dit Bernard Frank, dans une « superbe image (...) de la clarté lunaire illuminant un grand paysage de ténèbres »<sup>22</sup>. L'ampleur de cette vision tire sa puissance de la superposition entre l'évocation poétique du paysage nocturne et la force de la métaphore religieuse. Il est également certain qu'en cachant le poème dans la marge supérieure du chapitre, le peintre avait également à l'esprit la source d'inspiration bouddhique de ce même texte. Dans le rouleau du *Heike nôkyô*, il rapproche donc les chapitres 27 et 7 du sùtra par le biais du poème d'Izumi Shikibu inspiré par le thème de l'obscurité. On peut dire d'une certaine façon que, non seulement il illustre dans les peintures du rouleau le chapitre 27, mais qu'il *commente ce chapitre* en l'associant au chapitre 7 par l'intermédiaire de ce poème supplémentaire. Ce faisant, il met en valeur l'association des motifs de la lune et de l'obscurité, qui sont très marginaux dans le texte du

20. Cf. notamment *Shûi waka-shû*, éd. T. Komachiya, *op. cit.* p. 394.

21. J.-N. Robert (trad.), *op. cit.* (n. 11), p. 168-169 ; *Hokekyô*, éd. Y. Sakamoto et Y. Iwamoto, *op. cit.* (n. 13), vol. 2, p. 20.

22. B. Frank, *ibid.* Cf. également le commentaire de W. J. Tanabe, *Paintings of the Lotus Sutra*, Weatherhill, New York-Tokyo, 1988, p. 66-67.



chapitre 27. L'inscription du poème d'Izumi Shikibu dans la marge supérieure de la calligraphie vient donc compléter le réseau tissé autour du thème conjoint de la longue nuit de l'ignorance où les êtres sont plongés et de la lune, symbole du *Sûtra du Lotus* lui-même, comme de l'*ûrnā* du Buddha.

Au terme de ce voyage, on peut, en regardant à nouveau la couverture du rouleau, facilement penser que ce beau poème, discrètement présent au-dessus du texte du chapitre, se trouve déjà comme latent dans l'image. Le dispositif confère à cette peinture un double référent : d'une part, le texte du chapitre 27 lui-même, et d'autre part, l'*imayô* figurant dans son espace pictural propre et annonçant le motif du soleil qui agrément le texte du chapitre. Mais il entretient également des liens avec le poème d'Izumi Shikibu, lui-même inspiré d'un passage du chapitre 7 du même *Sûtra du Lotus*, et inscrit sur la marge supérieure du rouleau. Selon les règles de manipulation de ce support encore une fois, la peinture de couverture et l'extrait du poème de Shikibu ne peuvent être vus de façon simultanée. La cryptographie du poème d'Izumi Shikibu, de même que le « soleil de Miroku », sont donc perçus avec un léger retard par rapport à la contemplation de la peinture de couverture. Ce décalage temporel provoqué par leur position matérielle sur le rouleau implique une certaine progression dans la découverte de l'ensemble du dispositif offert par le rouleau. On comprend alors que le motif marginal de la lune surgissant derrière la montagne sur la seconde feuille de la calligraphie fonctionne comme un rappel du paysage de la couverture, en plus de permettre le déchiffrement du poème d'Izumi Shikibu. Son rôle serait à la fois d'exprimer le lien entre les deux parties du rouleau et de faciliter la lisibilité de l'allusion poétique. À l'intertextualité et à la circularité des réseaux reliant les différents référents de l'image se superpose une dimension supplémentaire. Cet aspect de l'œuvre repose sur une exploitation très fine de la nature matérielle du support et intègre la dimension temporelle de son mode de manipulation. Des jeux de renvois sont ainsi permis entre surfaces externe et interne de l'objet. On a vu que des jeux semblables pouvaient également être remarqués dans le cas de l'écritoire ornée du chapitre « Les papillons » du *Dit du Genji*.

Enfin, les deux séquences respectivement cachées dans la peinture de couverture et sur la marge supérieure de la calligraphie sont extraits de poèmes japonais, et non des extraits du *sûtra* (qui est, lui, en chinois). Même s'ils sont d'inspiration bouddhique, ces

poèmes produisent un décalage par rapport au texte sacré, tant sur le plan linguistique que graphique. À l'époque, les nobles de la cour – le milieu dans lequel un tel dispositif a été élaboré – connaissaient une forme de « diglossie » très particulière, puisque les hommes devaient recourir à la langue chinoise ou à la langue japonaise en fonction de la nature des textes qu'ils étaient amenés à rédiger (donc à l'aide de deux systèmes graphiques spécifiques). Les dames de cour en revanche n'étaient pas censées connaître le chinois écrit. C'était en partie faux, mais selon l'usage, elles se devaient d'ignorer les caractères chinois. Enfin, les uns comme les autres parlaient exclusivement en japonais. On retrouve ailleurs dans le *Heike nôkyô* cette utilisation cryptographique de la langue japonaise et le lien est alors très fort avec le thème bouddhique du « Salut des femmes » (chapitre 23)<sup>23</sup> : dans le cas du chapitre 27, il faut remarquer d'une part le poème d'Izumi Shikibu, une poétesse, et d'autre part la figuration des dames de cour dans la peinture de frontispice. Il est difficile de ne pas évoquer alors le fait que l'on appelait *onna-de* ou « écriture féminine » ce que nous appelons aujourd'hui *hiragana*, c'est-à-dire un système de transcription de la langue japonaise, et en particulier de la poésie en japonais, par opposition au chinois. Les deux dames pourraient ainsi représenter non seulement une version féminisée des deux fils du roi Ornement-Sublime, mais aussi les deux poèmes composés en langue japonaise (et donc dans une certaine mesure « féminins ») de styles différents<sup>24</sup>, *imayô* pour le premier poème et *waka* pour le second, cryptés respectivement dans la peinture de couverture (la « lune ») et au-dessus de la peinture de la calligraphie (le « soleil »). Dans ce cas, on pourrait également interpréter l'ensemble du dispositif comme suggérant que, tout comme le *Sûtra du Lotus* et inspirée par le texte sacré, la poésie japonaise tout entière (*imayô* et *waka*) joue un rôle central au cours de la longue nuit où sont plongés les êtres entre la mort de Śākyamuni et la venue de Miroku. Partant, cet ensemble proposerait une sorte de « défense et illustration » du concept des « belles paroles oiseuses » (*kyôgen kigyô*), théorie selon laquelle la poésie,

23. Cf. C.-A. Brisset, « Art bouddhique et cryptographie : le “Salut des femmes” dans le Japon du XII<sup>e</sup> siècle », dans *Du bon usage des images : autour des codes visuels en Chine et au Japon*, C.-A. Brisset (dir.), revue *Extrême-Orient Extrême-Occident* n° 30, Publications universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2008, p. 113-143.

24. La différence entre les deux styles tient essentiellement à leur composition métrique. Il faut également noter que, si les *waka* sont associés à la production de la cour impériale, les *imayô* étaient tout particulièrement liés au monde des courtisanes qui les avaient popularisés à la cour.

loin de détourner de la vérité bouddhique, en constituerait l'alliée, voire le truchement. Cette théorie était très développée à l'époque, notamment dans l'œuvre du poète et théoricien Fujiwara no Shunzei (1114-1204), contemporain de cette peinture<sup>25</sup>.

Directement inspirée par la louange du roi Splendide dans le chapitre, la peinture de couverture constitue donc un dispositif sémantique à plusieurs niveaux. Ces différents niveaux se mêlent les uns aux autres pour permettre la circulation d'un sens global et élaborer un univers homogène où de multiples résonances contribuent à la création d'une dimension poétique majeure, cette « poétique de l'ambiguïté » qui repose de façon essentielle sur le procédé du cryptage.

Il est troublant de penser que ces peintures étaient destinées avant tout à ne pas être vues par des yeux humains, puisque le *Heike nôkyô* a été réalisé pour être offert au sanctuaire d'Itsukushima. Les mérites immenses acquis par la commande, l'exécution et l'offrande de ces peintures suffisaient en soi à justifier une telle saturation décorative et sémiotique. Mais, si nous revenons un instant sur le motif des femmes figurées dans le frontispice, un grand nombre d'indices permettent de suggérer que la peinture avait aussi une valeur performative et signifiait donc que ces deux dames de cour étaient d'ores et déjà sauvées.

Toujours est-il que le rouleau a bel et bien été utilisé lors de la cérémonie de dédicace en présence de l'illustre Taira no Kiyomori, sans doute en 1164, mais que depuis, il a fait les délices des seules divinités d'Itsukushima pendant des siècles, jusqu'à ce que les historiens de l'art japonais s'y intéressent dans les années 1940. Libre à nous donc de trouver enviable le sort des divinités d'Itsukushima.

\*

\* \*

Le Président M. Michel ZINK, MM. Jean-Noël ROBERT et Nicolas GRIMAL interviennent après cette communication.

---

25. Cf. notamment W. R. LaFleur, *The Karma of Words : Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, University of California Press, Berkeley, 1983 ; R. Pandey, *Writing and Renunciation in Medieval Japan : The Works of the Poet-Priest Kamo no Chômei*, University of Michigan Center for Japanese Studies, Ann Arbor, 1998 (en particulier le chapitre 1).