

KŪKAI SOUS LES TRAITES D'UN ENFANT ROUGE ? DIFFUSION ET RÉINTERPRÉTATION DES INNOVATIONS ICONOGRAPHIQUES ISSUES DES RITUELS ÉSOTÉRIQUES DU MOYEN ÂGE

Gaétan RAPPO

Université de Nagoya / Research Center for Cultural Heritage
and Texts

Dans le bouddhisme ésotérique, les représentations de divinités, seules ou sous la forme de maṇḍalas, sont au centre de l'acte liturgique, dont elles fournissent à la fois un support de dévotion ainsi que des modèles de visualisation destinés à l'officiant. De telles figures étaient, notamment dans cette grande période d'innovation rituelle qu'a été le Japon médiéval, parfois même créées spécifiquement pour soutenir de nouvelles pratiques⁹⁷. Or, que se passe-t-il quand ce lien entre l'image et le cadre rituel qui la définit se fait plus trouble, ou même quand il vient à être oublié ? À partir d'un exemple d'innovation iconographique tiré de l'œuvre du moine Shingon Monkan (1278-1357), cette contribution va suivre le processus de transmission d'une de ces images, ainsi que, dans la mesure du possible, ses réinterprétations dans les époques ultérieures.

Le Tōhachi Bishamonten du Rinnōji de Nikkō

Les collections de peintures bouddhiques du Rinnōji de Nikkō conservent une œuvre fort particulière. Il s'agit d'un rouleau de soie (*kenpon*), sur lequel est représentée une combinaison de deux figures divines. La partie supérieure représente un enfant à la peau rouge, assis sur un siège de lotus (*rengeza*). Il tient dans sa main droite une épée dont la poignée est composée d'un vajra à trois pointes (*sankoken*), et dans sa gauche une roue (*rinpō*). Au-dessus de sa tête se dressent deux dragons soutenant un joyau, entourés par les cercles solaires et lunaires (fig. 1).

⁹⁷ Voir l'exemple du *Rokujiikyō-hō* dans Kamikawa 2006.



Fig. 1 : *Tōhachi Bishamonten*, Rinnōji

La divinité située dans la partie inférieure est une variation du dieu-roi du Nord, est celle qui a donné son nom à l'ensemble : Tōhachi (parfois Tobatsu) Bishamonten⁹⁸. Assise sur un lion, elle arbore douze bras dans lesquels elle tient, comme son nom l'indique, huit épées, ainsi qu'un triple joyau, une clé, et un trident, et le stūpa, attribut ordinaire de Bishamon. Cette iconographie n'est fondée sur aucune source canonique, et ses représentations datent au plus tôt de l'époque de Muromachi (IRIE 2012 : 351)⁹⁹.

Si cette représentation apparaît à première vue comme un ensemble cohérent, la présence d'une ligne au milieu de celle-ci, couverte en partie par des nuages ajoutés à cet effet, permet de constater qu'il s'agissait à l'origine de deux images distinctes, réunies pour des raisons que nous tenterons de déterminer dans la seconde partie de cet article.

Monkan et l'enfant rouge

Il est possible d'identifier la véritable origine de la partie supérieure de notre image (RAPPO 2017a). Il s'agit d'une iconographie du grand maître Kūkai, fondateur de l'école Shingon, conçue par Monkan, un moine de ce même courant actif dans la première moitié du XIV^e siècle. L'enfant rouge se trouve plus précisément dans un texte appelé le *Goyuigō daiji* [*Grande affaire du Testament*]. Cet ouvrage, rédigé sans doute en 1327 (ABE 2006 : 604), comprend une série d'images présentant les divinités vénérées dans le « Rituel de combinaison des Trois Vénérés » (*Sanzon gōgyōhō*).

Deux représentations d'un enfant rouge y figurent. L'une, debout, se nomme « Image du Vénéré à la forme d'enfant au stade causal » (*in'i dōgyō sanzō*), et l'autre est l'« Image de l'enfant assis » (*zazō dōji zō*). Cette dernière est de fait quasiment identique à la divinité représentée sur la partie inférieure de la peinture conservée au Rinnōji (fig. 2). Elle figure, d'après Monkan, une forme d'enfant de Kūkai, représentant à elle seule l'ensemble des Vénérés de son rituel.

Il s'agit ainsi de la fusion en un corps des trois Vénérés, qui sont, dans la variation ordinaire du rite, les rois de Science Aizen et Fudō, entourant une déité centrale qui peut être soit le Joyau réalisant les souhaits (*nyoi hōju*), soit le stūpa à cinq roues (*gorintō*), soit Nyoirin Kannon. Les significations symboliques comme politiques de ce rituel ont déjà été évoquées par une série d'études. Puisant dans un

⁹⁸ Nous avons pu observer les peintures du Rinnōji citées dans cet article avec l'équipe du regretté Uchida Keiichi, professeur d'histoire de l'art à l'université de Waseda.

⁹⁹ Elle est à distinguer de la forme homophone discutée par Frank 2000 : 113-116.

fonds très composite, il s'inscrit dans une logique de dépassement de la dualité intrinsèque de la cosmologie du Shingon, exprimée d'abord par les maṇḍalas de la matrice et du plan adamantin, à travers un troisième élément, qui à la fois nie et transfigure leurs différences (ABE 2013, DOLCE 2010).



Fig. 1 : Image de l'enfant assis, Goyuigō daiji, Jigenji, Gunma

Les significations de l'enfant rouge ne se limitent cependant pas à incarner à lui seul cette dynamique quasi-algébrique (FAURE 2015a : 29)¹⁰⁰. Dans un autre de ses textes, Monkan le relie en effet explicitement à la déesse Amaterasu, suivant là une identification déjà bien connue dans le bouddhisme ésotérique médiéval¹⁰¹. Ce faisant, il superpose d'une certaine façon la légitimité de l'ascèse

¹⁰⁰ Ces images sont aussi analysées dans Dolce 2008 et 2010.

¹⁰¹ Sur cette identification, voir Itō 2010 : 244-266.

bouddhique, incarnée par le grand maître, et celle de la maison impériale, représentée par Amaterasu, situant ainsi son discours à mi-chemin entre le parcours initiatique et l'affirmation du pouvoir de l'empereur (RAPPO 2017a : 21-23).

Réinterprétations et transmission

Dans l'ensemble de son œuvre, Monkan, qui propose pourtant une quantité très importante de formes alternatives à son rituel, ne lie jamais cet enfant rouge à la divinité Bishamon. Cela laisse entendre que la combinaison visible sur le rouleau du Rinnōji ne se fondait pas sur l'œuvre de ce moine Shingon du Moyen Âge. De fait, de telles images étaient expliquées dans des textes réservés à un cercle très restreint d'initiés, et aucune des œuvres représentant cette déité, ou même les autres motifs tirés du *Goyuigō daiji*, ne nous est parvenue en conservant son nom ou sa signification originelle.

Ainsi, l'image de l'enfant rouge assis du British Museum a été identifiée, lors d'une expertise réalisée en 1895, à l'enfant rouge de Kasuga (*Kasuga akadōji*), avec laquelle elle présente pourtant de nombreuses différences iconographiques¹⁰². Même une peinture conservée à l'origine au Saidaiji, temple dans lequel Monkan avait passé ses premières années de vie monastique, où l'enfant rouge est combiné à une forme adulte du grand maître aussi visible dans le *Goyuigō daiji*, a été interprétée comme un « maṇḍala des rois dragons » (*Ryūō mandara*) dans une notice du début du XX^e siècle¹⁰³. Mizuhara Gyōei (1890-1965), un moine érudit du mont Kōya de cette même période, considérait d'ailleurs le *Goyuigō daiji* comme un ouvrage assez suspect (MIZUHARA 1925).

Ce parcours assez tortueux de l'héritage iconographique de Monkan n'explique toutefois pas entièrement une telle combinaison de l'enfant rouge et de Tōhachi Bishamonten. Les objets qui ont servi à sa transmission fournissent quelques informations sur le contexte de sa production. L'on trouve le nom d'un certain ascète (ou saint homme, *shōnin*) appelé Kōjubō Yūkai, sur le couvercle de la boîte, après l'intitulé de la peinture. La face arrière du rouleau mentionne quant à elle le temple du Takiozan.

Kōjubō Yūkai est un personnage assez obscur, dont le nom apparaît dans un document datant de 1667 (NIKKŌSHI-SHI CHŪKAN 1979 : 307). Celui de Takiozan est lui bien plus intéressant, car il

¹⁰² La position du corps ainsi que les attributs ne sont pas les mêmes. Voir Rappo 2017a : 11-12.

¹⁰³ Nara Rokudaiji taikan 1927 : 91. Cette peinture a été probablement perdue, et il ne nous a pas été possible de l'examiner directement.

associe cette peinture à la tradition du shugendō à Nikkō, qui était à l'origine plus proche de l'école Shingon¹⁰⁴. Ce milieu du shugendō fournit un cadre général à tout ce qui va suivre, mais il est un autre détail qui permet de mieux en comprendre les enjeux et la signification probable dans ce nouveau contexte. Le Bishamon à quatre visages situés dans la partie inférieure est en effet entouré de deux renards. Il s'agit de l'incarnation de plusieurs divinités importantes du paysage religieux japonais, à commencer par Inari. Dans l'Archipel, ce dernier était associé aux Dakini (sk. *ḍākinī*), ces démons indiennes qui furent intégrées au bouddhisme pour en devenir, selon un principe bien connu, des protecteurs.

Si la figure des Dakini est souvent liée, dans les textes canoniques, à une thématique de la mort, de la chair humaine ou encore des cimetières, ses attributions évoluent au Japon. Elle est alors une déesse individuelle (Dakini-ten), mais conserve l'essentiel de ce bagage symbolique. Dakini possède notamment la capacité d'allonger ou de raccourcir l'espérance de vie des humains, à travers l'idée de l'absorption de la puissance vitale¹⁰⁵. Elle est également intégrée à des pratiques de soumission rituelle ou encore de légitimation du pouvoir comme les rites d'onction royale (*sokui kanjō*)¹⁰⁶. De manière générale, ses maṇḍalas, qui datent pour la plupart de l'époque de Muromachi, mais sont issus d'un terreau symbolique plus ancien, sont interprétés comme étant en relation avec des rites apportant la prospérité ou des avantages mondains (*gense riyaku*, IRIE 2008b ; FAURE 2015b : 235 et s.).

Tamon Dakini et le maṇḍala d'Izuna (Izuna mandara)

La combinaison plus spécifique du renard, de Dakini et de Bishamonten évoque toutefois une autre iconographie, appelée Tamon Dakini. Elle est tirée d'un sūtra apocryphe datant du XII^e siècle, le *Tamon Dakinikyō* [*Sūtra de Tamon Dakini*] (IRIE 2008a), qui décrit ses attributs comme combinant ceux de ces deux figures divines : l'on retrouve le stūpa de Bishamonten, mais aussi le joyau réalisant les souhaits, ou encore la chair humaine, à travers un membre humain tenu dans l'une de ses mains¹⁰⁷. S'ils ne

¹⁰⁴ Sur le Takiozan et les légendes le liant avec Kūkai, voir Okada 1961 : 30.

¹⁰⁵ Pour une étude complète de ce thème, voir Inayaga 2016 ; Iyanaga 2012 : 393-394.

¹⁰⁶ Ces thèmes ont été remarquablement analysés dans Iyanaga 1999. Voir aussi Rappo 2007 ; Faure 2015b : 134 et s, et Kanazawa bunko 2007 pour des documents découverts récemment.

¹⁰⁷ Cela rappelle son iconographie dans le maṇḍala du plan de la matrice. Iyanaga 1999, Rappo 2007.

sont pas exactement ceux du Tōhachi Bishamonten, l'on retrouve toutefois la même monture, le lion (IRIE 2012 : 361).

Une autre peinture conservée au Rinnōji pourrait bien faire le lien entre ce cycle iconographique et l'enfant rouge de Monkan. Il s'agit du maṇḍala dédié à la divinité Izuna (*Izuna mandara*, fig. 3)¹⁰⁸. Cette imposante œuvre, qui date probablement de la seconde moitié du XIV^e siècle, représente une série de figures divines entourées de renards blancs, autour de Tamon Dakini, au centre (IRIE 2008b).



Fig. 3 : Maṇḍala d'Izuna, Rinnōji.

Parmi le très grand nombre de déités présentes sur ce maṇḍala, l'on distingue notamment un personnage, dont le nom n'est hélas plus visible, à la peau rouge, assis, et tenant les attributs du roi de Science Fudō, l'épée et la nasse (fig. 4), que l'on identifie à une

¹⁰⁸ Liée à l'origine à la montagne du même nom, cette divinité, qui apparaît déjà dans les manuels d'iconographie médiévale, est associée au renard et à Dakini à partir de la fin du Moyen Âge. Voir Iyanaga 2012 : 394-395.

divinité appelée Hajusoshin (IRIE 2008b : 15). Il s'agit de l'un des huit grands enfants accompagnant la déesse Dakini-ten selon un sūtra apocryphe, le *Tonjō shijji-hō shidai* [*Procédure du rituel d'obtention immédiate de réussites*] (IRIE 2008b ; FAURE 2015b : 151).



Fig. 4 : Hajusoshin

S'il ne s'agit très certainement pas de l'enfant rouge de Monkan, il est tout de même possible d'y voir une ressemblance. L'on pourrait alors imaginer que la personne qui a relié la représentation de Kūkai créée par ce moine Shingon du Moyen Âge à la divinité Tōhachi Bishamon, qui apparaît à l'époque de Muromachi, l'ait fait en référence à ce « maṇḍala d'Izuna », qui est en fait un maṇḍala de Dakini. Le fait qu'il ait été lui aussi transmis dans le Takiozan avant d'être conservé au Rinnōji de Nikkō est un autre argument qui pourrait étayer cette hypothèse.

Cela voudrait dire qu'un moine de l'époque de Muromachi ou d'Edo, installé au Takiozan, aurait eu en sa possession, on ignore comment, soit une peinture complète de Kūkai en tant qu'enfant, semblable à celle du British Museum, soit un fragment. Ne

comprenant plus sa signification, il aurait décidé de s'en servir pour la combiner à une représentation de Tōhachi Bishamonten entouré de renards, afin de créer un maṇḍala de Dakini sur le modèle de celui d'Izuna, conservé au même temple et assurément plus ancien. Si nous sommes forcés d'admettre qu'il s'agit de spéculations sans preuve tangible – il est d'ailleurs tout à fait possible qu'une autre source iconographique ou textuelle ait été mise à contribution –, cela permettrait d'expliquer de manière plutôt convaincante cette curieuse opération de combinaison de plusieurs peintures de divinités en une seule. Le moine aurait ainsi créé une version alternative d'un maṇḍala utilisé dans des rituels visant à obtenir des avantages mondains.

Conclusion

Le processus de transmission d'une grande partie des peintures tirées de l'œuvre de Monkan permet de constater que leur signification a été, à un moment ou à un autre, perdue. Dépourvue de son cadre rituel et symbolique originel, l'image ne fonctionne alors plus que comme un code visuel, et ses divers éléments iconographiques sont réinterprétés à l'aune d'un nouveau contexte.

De manière plus spécifique, la ressemblance de plusieurs des traits iconographiques de l'enfant rouge de Monkan avec Hajusoshin, qu'il s'agisse de leur position assise, de leur couleur de peau, ou encore de leurs épées, a bien pu conduire à y voir, sans aller forcément jusqu'à une assimilation complète, une parenté symbolique qui aurait bien pu justifier leur combinaison. Ce phénomène est assez comparable à celui des identifications erronées que nous avons pu constater dans le cas de la peinture du British Museum, perçue comme l'enfant rouge de Kasuga, ou encore de celle du Saidaiji de Nara, dont les figures ophidiennes, qui sont en fait des divinités très spécifiques évoquées dans le *Goyuigō daiji* de Monkan, ont été assimilées aux rois dragons.

Or, l'objectif n'y était pas d'intégrer la déité à un nouveau contexte rituel, mais bien d'en proposer une interprétation à des fins académiques, ou même mercantiles dans le cas de l'enfant rouge du British Museum, qui avait été expertisé par le peintre japonais Yamana Tsurayoshi (1836-1902) au moment de sa vente au collectionneur anglais Arthur Morrison (RAPPO 2017a : 11). Ce phénomène, qui fait suite à l'intégration des objets bouddhiques dans le domaine de l'Art, n'est toutefois possible que dans les cas où les peintures ont perdu leur sens originel déjà dans le contexte monastique, ou alors, quand elles ont été séparées de ce même contexte par des événements historiques. Au Japon, les persécutions

contre le Bouddhisme de l'époque de Meiji ont donné lieu à l'irruption de nombreux objets bouddhiques dans les milieux de l'Art, et nombre d'entre eux sont arrivés ainsi en Occident (GRAHAM 2007 : 177 et s.).

Dans la plupart des cas, les divinités qui ont subi un tel sort ne sont pas les figures les plus fameuses du panthéon bouddhique. Ce sont souvent des déités hybrides, mêlant des traditions liées au Moyen Âge, mais jugées comme intrinsèquement différentes par la suite, telles que le bouddhisme et le shintō. Héritières d'un état des religions japonaises qui n'était plus véritablement compris avec le changement de paradigme consacré à Meiji, qui avait aussi vu la suppression temporaire du shugendō, elles sont le produit de la très grande créativité symbolique, rituelle et mythologique des moines médiévaux. Elles ont ainsi, quand elles n'ont pas disparu, connu un parcours particulièrement tortueux pour parvenir jusqu'à nous. En ne cherchant pas seulement à retrouver leur signification originelle, mais en clarifiant également, quand cela est réalisable, le périple de leur transmission, il sera non seulement possible de mieux comprendre le paysage religieux du Japon de la fin du Moyen Âge dans toute sa richesse, mais aussi comment cet héritage a été perçu, ou oublié, par la suite¹⁰⁹.

Bibliographie

ABE, Yasurō. « “Himitsu gentei kuketsu”, “Ichinisun gōgyō hishidai shiki” – kaidai. » In *Chūsei sentoku chosaku-shū*, sous la direction de KOKUBUNGAKU KENKYŪ SHIRYŌKAN. Kyōto, Rinsen shoten, 2006 : 598-625.

ABE, Yasurō. *Chūsei nihon no shūkyō-tekusuto taikai*. Nagoya, Nagoya daigaku shuppankai, 2013.

DOLCE, Lucia. « Girei ni yori seisei sareru kanzen narushintai ; Chūsei mikkyō no “hiseitōteki zuzō” to suhō. » In *The Global Stature of Japanese Religious Texts – Aspects of Textuality and Syntactic Methodology*, sous la direction de ABE Yasurō. Nagoya, Nagoya daigaku daigaku.in bungaku-kenkyū-ka, 2008 : 58-71.

DOLCE, Lucia. « Nigenteki Genri no Gireika – Fudō, Aizen to Chikara no Hizō. » In *Girei no chikara : Chūsei shūkyō no jissen-sekai*, sous la direction de DOLCE Lucia et MATSUMOTO Ikuyo. Kyōto, Hōzōkan, 2010 : 159-230.

¹⁰⁹ Il est aussi intéressant de comparer ce parcours avec celui de Monkan, qui a été considéré comme un hérétique après sa mort. Rappo 2017b. Cet article a été écrit avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS).

FAURE, Bernard. *The Fluid Pantheon. Gods of Medieval Japan*, 1, Honolulu, University of Hawaii Press, 2015a.

FAURE, Bernard. *Protectors and Predators. Gods of Medieval Japan*, 2, University of Hawaii Press, 2015b.

FRANK, Bernard. *Amour, colère, couleur : essais sur le bouddhisme au Japon*. Paris, Collège de France ; Institut des hautes études japonaises, 2000.

GRAHAM, Patricia Jane. *Faith and power in Japanese Buddhist art, 1600-2005*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007.

IRIE, Tami. « Rinnōji-zō “Izuna mandara-zu” to Ninnaji-zō “Tamon dakini-kyō” ni tsuite. » *Rekishi to bunka*, 2008a.

IRIE, Tami. « Nikkōsan Rinnōji shozō “Izuna mandara-zu” ni tsuite. » *Tochigi kenritsu hakubutsukan kenkyū kiyō*, 25, 2008b : 1-26.

IRIE, Tami. « Tōhachi bishamonten no zōyō ni kansuru kōsatsu. » In *Zuzōgaku I – Imēji no seiritsu to denshō*, sous la direction de TSUDA Tetsuei. Tōkyō, Chikurinsha, 2012 : 350-368.

ITŌ Satoshi. *Chūsei Tenshō daijin shinkō no kenkyū*. Kyōto, Hōzōkan, 2011.

IYANAGA, Nobumi. « Dākinī et l'Empereur – Mystique bouddhique de la royauté dans le Japon médiéval —. » *VS (Versus)*, 1999: 41-111.

IYANAGA, Nobumi. « La possession des esprits animaux (Tsukimono) au Japon et la mythologie bouddhique. » *Cahiers d'Extrême-Asie*, 21, 2012 : 387-403.

IYANAGA, Nobumi. « “Human Yellow” and Magical Power in Japanese Medieval Tantrism and Culture. » In *Transforming the Void: Embryological Discourse and Reproductive Imagery in East Asian Religions*, sous la direction de ANDREEVA Anna et STEAVU Dominic. New York, Brill, 2015 : 344-419.

KAMIKAWA, Michio. « “Kakuzenshō” Rokujikyō-hō ni tsuite. » *Aichi kenritsu daigaku bungakubu ronshū*, 54, 2006 : 17-44.

KAMIKAWA BUNKO (sous la direction de). *Onmyōdō kakeru mikkyō*. Yokohama, Kanazawa bunko, 2007.

Nara Rokudaiji taikan – Saidaiji-zen. Tōkyō, Iwanami shoten, 1927, vol. 14.

MIZUHARA, Gyōei. *Kōbōdaishi Miei zukō*. Tōkyō, Heigo shuppansha, 1925 (réédition 1982).

NIKKOSHI-SHI HENSAN IINKAI (sous la direction de). *Nikkōshi-shi chūkan*. Nikkō, 1979.

OKADA, Jō. *Nikkō ; sono bijutsu to rekishi*. Tankō shinsha, 1961.

RAPPO, Gaétan. « Le rituel aux Dakinis, “Dakini-hō”, dans le Japon médiéval ; de la magie noire ? » *ASDIWAL, Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 2, 2007 : 88-103.

RAPPO, Gaétan. « Iwayuru “Aka dōji”-zu (Nikkō Rinnōji, Daiei Hakubutsukan, Ōsaka shiritsu bijutsukan) no kentō ; Monkan ni yoru

“Sanzon gōgyōhō” no honzon zuzōka no ichirei to shite. » *Bukkyō geijutsu*, 350, 2017a: 9-32.

RAPPO, Gaétan. *Rhétoriques de l'hérésie dans le Japon médiéval et moderne ; le moine Monkan (1278-1357) et sa réputation posthume*. Paris, l'Harmattan, 2017b.