

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

165 | janvier-mars 2003

Image et anthropologie

---

## Une voie de l'« art premier » dans le Japon du XVII<sup>e</sup> siècle

La statuaire d'Enku, pérégrin de l'Essentiel

Anne Bouchy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/201>

DOI : 10.4000/lhomme.201

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003

Pagination : 143-172

ISBN : 2-7132-1779-2

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Anne Bouchy, « Une voie de l'« art premier » dans le Japon du XVII<sup>e</sup> siècle », *L'Homme* [En ligne],

165 | janvier-mars 2003, mis en ligne le 27 mars 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/201>

; DOI : 10.4000/lhomme.201

---

# Une voie de l’“art premier” dans le Japon du XVII<sup>e</sup> siècle

La statuaire d’Enkū, pérégrin de l’Essentiel

Anne Bouchy

*Chaque jour un peu plus mon cœur se faisant pur,  
au ciel  
et la lune et mon corps deviennent ronds.*

毎朝、心は清く  
天に  
月と身は丸く  
Enkū<sup>1</sup>

“UN PRIMITIVISTE avant la lettre !” Telle fut l’une des réactions que suscita la vue de reproductions des œuvres d’Enkū (1632-1695), comme cette triade de Kannon (Fig. 1), lors de la première présentation que j’en fis en France, en février 1999<sup>2</sup>. Elle faisait écho à la stupéfaction exprimée par les « découvreurs » d’Enkū dans les années 1956-60 au Japon, qui hésitent cependant entre la qualification de primitif et celle de primitiviste : « ... un *fauvisme* libre ! » « C’est une sculpture qui évoque l’époque primitive. [...] Sa technique [...] ressemble à celle de Cézanne qui, en peinture, [...] inventa le cubisme ; mais Enkū vécut deux cents ans avant lui ! [...] on pense aux statues égyptiennes et à l’*art nègre* »<sup>3</sup>.

Que l’on connaisse ou non l’histoire de la statuaire japonaise, on est en effet dès l’abord saisi par ces trois longs corps, conservant la courbure même du tronc unique que la hache a seulement séparés en trois pour en délimiter les contours. Des socles laissés bruts, des lignes de vêtements à peine indiquées prolongées par les stries du bois, des drapés latéraux dégagés en une volée de coups dégradés, des mains émergeant seules de la masse où restent engloutis les bras, et, directement posés sur les épaules étroites, des visages où les traits sont de légères encoches. Partout la trace de l’outil. Pas de poli, ni de parure peinte. Une apparence totalement fruste, qui pourrait être le résultat d’une technique rudimentaire. Ce que l’on peut dire de cette triade particulièrement remarquable, est, à peu de chose près, identique pour toutes les autres statues d’Enkū. Pourtant, dans tous les cas, précision et assurance dans le travail de sculpture transparaissent.

1. 心清く天に月と身は丸く Lire « Ènnkou ». Poème-jeu de mots sur les deux caractères du nom d’En.kū : *ciel* = *sora*, se lit aussi *kū* = « vacuité » ; *lune* = mon cœur = les dieux et les buddha ; *ronds* = *madoka* = *en* = « atteignent la complétude ».

Tous les clichés de Hasegawa K. sont reproduits ici avec l’autorisation de leur auteur ; je l’en remercie.  
2. « Procédés créateurs : dieux, artistes et artisans », Journées d’études organisées par la Mission du Patrimoine ethnologique et le Laboratoire d’ethnologie et de sociologie comparative (CNRS- Université Paris X), les 12 et 13 février 1999, Maison René-Ginouvès, Université Paris X, Nanterre.

3. Tsuchiya Tsuneyoshi, *Enkū no chōkoku*, Tōkyō, Zōkeisha, 1961 : 29, 30, 77.



Fig. 1 Le bodhisattva Kannon aux onze visages (221,2 cm). À sa gauche, le jeune suivant Zenzai (174,2 cm), et à sa droite le roi dragon Zenryo (175,8 cm). Sanctuaire Kôga, Horado, Gifu (cliché Hasegawa Kimishige)

sent dans la puissance de l'expression et l'équilibre créé par delà les torsions et les aspérités du bois. Et puis, sur le visage de toutes les œuvres, flotte, tranché, ce sourire si particulier, toujours le même, qui semble inverser ou, au contraire, prolonger en un contraste absolu de douceur tranquille l'« âme » du matériau brut. Cette constante, qui est le signe d'identification par excellence de l'auteur de ces images tridimensionnelles, pose d'emblée la question des motivations, du contexte dans lequel celui-ci a œuvré. Le « style Enkū » est aussi ce qui déclencha l'histoire d'une quête.

La découverte d'Enkū au XX<sup>e</sup> siècle fut d'abord celle de ses sculptures. D'une facture unique, dans leur genre et leur époque, ces statues de buddha, bodhisattva et autres entités bouddhiques, de dieux du panthéon shintō et de petites divinités locales étaient restées jusque-là enfermées dans des temples et des sanctuaires de montagnes. Ou bien elles avaient été oubliées dans des grottes et des oratoires de villages reculés, ou encore enfouies au fond de petits autels familiaux. Leur révélation au public incita à poursuivre plus avant les recherches, qui permirent de mettre au jour peu à peu une œuvre dont personne n'avait soupçonné l'ampleur ni même l'existence. Elle apparut immense. La Société des recherches sur Enkū, fondée en 1971, n'a quasiment jamais fait paraître, depuis cette date, un numéro de son bulletin trimestriel où ne soient présentées des statues nouvellement retrouvées. On en compte aujourd'hui environ cinq mille.

Soit tant de l'ombre dans laquelle elles avaient été plongées durant trois siècles, ces sculptures sont devenues aussitôt l'objet d'un véritable engouement. Celui-ci témoigne d'un renversement brutal de l'appréciation esthétique, mais aussi de l'histoire du regard, c'est-à-dire de la manière d'appréhender le rapport qu'une telle statuaire entretient avec le système de représentations qui la présuppose. Car si le long sommeil dans lequel cette œuvre a été aussi longtemps plongée est bien dû à des facteurs matériels, tenant aux conditions de sa fabrication, à son peu de visibilité et à sa dispersion dans l'espace, il n'en est pas moins vrai que, jusqu'à cette seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les statues qui étaient visibles semblent n'avoir pas été « vues » comme elles le sont aujourd'hui. Ainsi, Sugae Masumi 菅江典実, homme de lettres, fin esthète et grand voyageur, qui parcourut le Japon à pied durant plus de quarante ans, vit de nombreuses statues d'Enkū dans des oratoires et des grottes de Hokkaidō, entre 1788 et 1791 (soit moins d'un siècle après la mort d'Enkū). Toutefois, alors même que ses quelque soixante-dix cahiers de notes et de croquis dépeignent avec une extrême précision les objets, les coutumes, les gens, les paysages, relatent les traditions orales et livrent les réflexions de leur auteur, face aux statues d'Enkū, Masumi note avec exactitude les inscriptions inscrites au dos de celles-ci, mais ne trouve rien d'autre à signaler que la caractéristique technique de leur facture : « statues de buddha sculptées à la “hache” »<sup>4</sup>. Aucune appréciation esthétique n'est rapportée. Selon certains, pour les contemporains d'Enkū et d'une façon plus générale jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, les statues d'Enkū n'ont pu être jugées que grossières, inache-

4. Sugae Masumi, « Ezo no teburī », « Emishi no saeki », *Sugae Masumi zenshū*, Tōkyō, Miraisha, 1971 (rééd. 1977), II : 33-34, 125-126, 132.

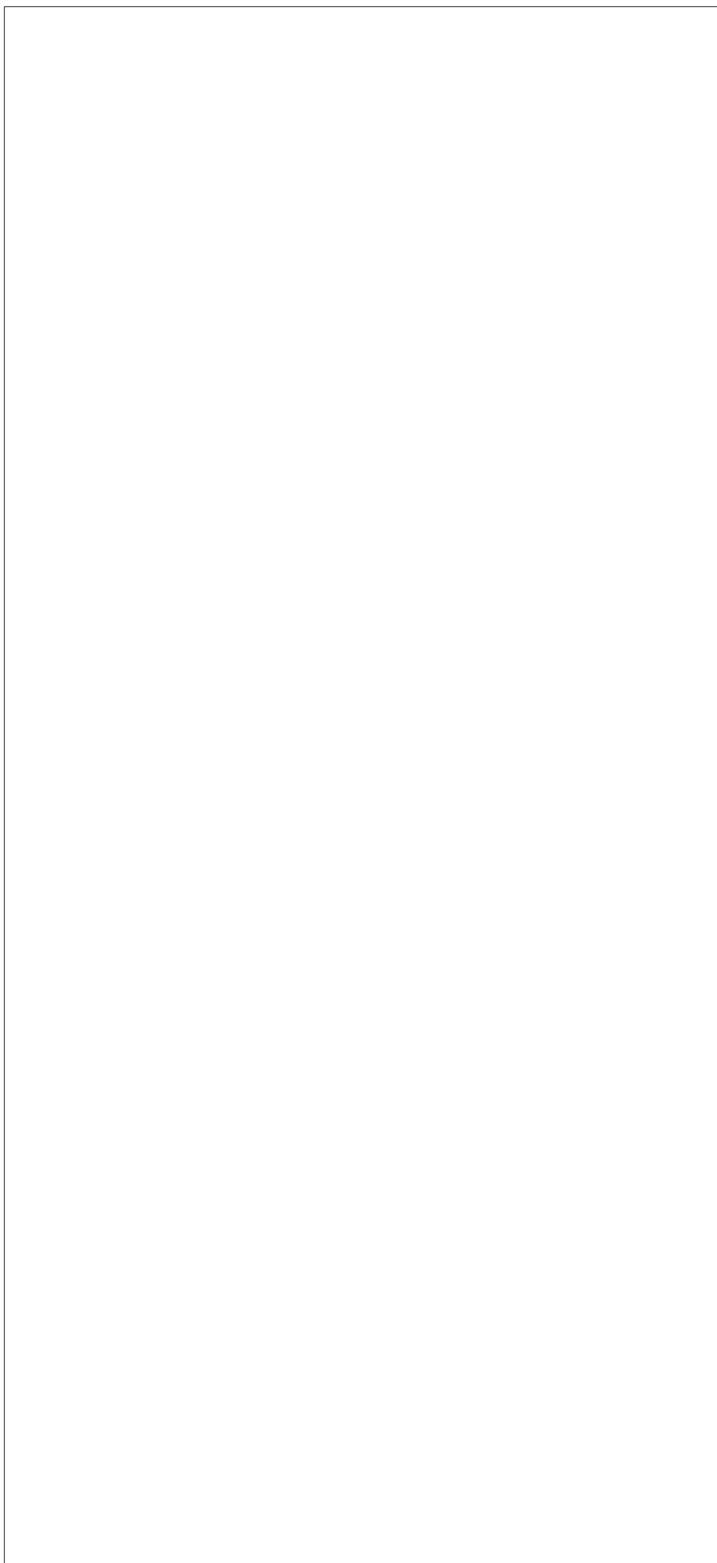


Fig. 2 Estampage d'un buddha sculpté sur éclat de bois  
(Arako Kannon-ji, Nagoya) (Hasegawa Kimishige)

vées et irrecevables, car elles différaient trop du style classique dominant. Mais on peut rétorquer à cela que la supposition d'une telle attitude est contredite par l'importance du nombre de statues qui ont été commandées à Enkū pour devenir des objets de culte. Une production qui aurait déplu n'aurait pu susciter une telle demande. Il y avait donc bien une valorisation, qui pose précisément la triple question de la signification, de la fonction des sculptures d'Enkū et de leur relation à l'ordre esthétique.

Alors qu'elles étaient auparavant reçues sans commentaires ou passaient inaperçues, au XX<sup>e</sup> siècle, ces sculptures ont provoqué un choc. Dès 1960, cependant, les découvreurs d'Enkū s'interrogent sur l'origine de cette créativité et de cette liberté artistiques touchant si directement la sensibilité contemporaine. Yanagi Muneyoshi, qui lui-même avait précédemment fait connaître un autre sculpteur errant ignoré, Mokujiki Gogyō/Gyōdō 木住吉五郎行堂 (1718-1810), dont la statuaire est à la fois proche et pourtant différente de celle d'Enkū, insiste sur le fait que ces statues ne sont qu'un résultat dont il faut rechercher les causes, qui « se trouvent dans la dimension spirituelle de l'œuvre »<sup>5</sup>. Pour lui, il est clair que celle-ci n'est en rien l'expression d'une recherche du beau ou du primitif, mais bien plutôt celle de l'essence du bouddhisme. Il voit donc là quelque chose de totalement différent de l'attitude des artistes modernes, qui eux aussi cherchent la liberté dans la déconstruction des formes. Tout en saluant la découverte « esthétique » moderne d'Enkū qui succède à la seule reconnaissance par ses contemporains de son œuvre religieuse, il annonce la venue nécessaire d'une troisième époque où, grâce à une meilleure connaissance de l'homme, les aspects esthétiques et religieux de l'œuvre apparaîtront enfin complémentaires et explicites.

Cet impératif d'un savoir total sur les motivations du parcours et de l'art d'Enkū a ainsi brutalement remplacé une méconnaissance qui, jusque-là, n'avait gêné personne. Mais l'approche est rendue difficile par le manque de documents. Absent de l'histoire officielle de l'art japonais jusqu'à sa « découverte » dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Enkū est également demeuré ignoré de l'histoire du fait religieux jusqu'à ce que les chercheurs exhument des documents déterminants. Aujourd'hui, l'essentiel du corpus écrit sur lui est constitué par quelques textes rédigés par des tiers, de son vivant ou après sa mort, qui relatent essentiellement son activité de religieux errant, et d'autres de sa main, principalement des inscriptions tracées au dos des statues, 1600 poèmes courts, des textes rituels, des dessins, quelques calligraphies.

Un mince indice, pourtant, incite à chercher en profondeur les raisons de cette œuvre prolifique au langage si riche et de ce silence de l'homme : c'est une simple inscription au pinceau, parfois aussi sculptée comme sceau ou encore calligraphiée avec art. Il s'agit de l'expression *iss hin* 一心 formée des deux caractères « un » et « cœur » enlacés, que l'on peut traduire littéralement par « un seul cœur », « un seul esprit » ou « essence unique ». Signe minime, car il n'apparaît que de temps à autre, mais sur des œuvres ou dans des écrits essentiels. Il a posé

5. Introduction à l'ouvrage de Tsuchiya T., *Enkū no chōkoku...*, op. cit., 1961 : 13-14. Yanagi Muneyoshi *zenshū* VII, Tōkyō, Chikuma shobō, 1981 : 575-589.

des problèmes insolubles à ceux qui le virent pour la première fois. C'est pourtant le fil qui, suivi avec persévérance pendant de longues années, permit, comme nous le verrons plus loin, de découvrir ce que l'on peut appeler la véritable énigme d'Enkū.

Aucune histoire d'Enkū n'a encore été officiellement et unanimement admise. Plusieurs interprétations s'affrontent. Des dizaines de recueils photographiques présentent ses sculptures qui, débarrassées de leur poussière plusieurs fois centenaire, sont remodelées par l'œil du photographe à l'aide de projecteurs et d'objectifs spéciaux. Ont paru des romans, des bandes dessinées mettant en scène un homme au destin hors du commun. À ce jour, on compte plus de mille publications de tout gabarit sur Enkū. Les lacunes dont reste tissée sa biographie autorisent des interprétations et prises de position souvent excessives et conflictuelles. Ces silences – on le sait maintenant – volontaires d'Enkū sur son existence, sont l'espace où, de nos jours, se déploient de multiples hypothèses comme aussi toutes sortes de constructions identitaires. Celles-ci, tout en ayant pour sujet apparent l'homme Enkū, concernent en fait, au premier chef, tous ceux, particuliers et collectivités locales, qui en cherchant à prouver qu'il est passé, a vécu, œuvré ou, bien plus, serait né chez eux, tentent, en ces XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, de mieux définir leur propre identité. La coïncidence de l'engouement collectif pour Enkū, sculpteur du XVII<sup>e</sup> siècle dit « primitif », « primitiviste » ou « libre », et des profonds bouleversements socioculturels du XX<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans une logique et une histoire des mentalités. En bref, le « phénomène Enkū » offre la possibilité de se pencher sur la façon dont, aujourd'hui et hier, dans le « vif » des réalités socioreligieuses du Japon, s'articulent, par le biais du langage des formes sculptées, l'esthétique et la production du sens.

## L'homme Enkū et l'univers religieux

« Il ne répondait pas quand on l'interrogeait sur son nom, ses origines, son affiliation bouddhique » ; « Il était errant, sans demeure fixe, vivait dans les montagnes, faisait des sculptures "à la serpe" et il est allé jusqu'à Ezo (Hokkaidō) », mentionnent les rares écrits datant de moins d'un siècle après sa mort. Appelé « *iwaya hijiri* », « saint des grottes », l'ermite, « Shaka du temps présent » ou « Nouveau Gyōki », par ses contemporains, et signant parfois ses statues du nom de « moine mendiant » (*kojiki shamon* 乞食僧), Enkū ne se laisse pas appréhender selon les critères du bouddhisme institutionnel ou plus généralement de la religion établie. Mais ses actes prennent sens dans l'histoire des religieux errants ou pérégrins circulant dans les milieux populaires.

Pour tenter de reconstituer ce destin fait d'inconnues et face aux hypothèses les plus audacieuses ou les moins fondées sur la vie d'Enkū, certains préfèrent l'option minimaliste, qui consiste à relier simplement les uns aux autres les documents existants afin de dessiner la trajectoire spatiale du sculpteur. Le résultat est probablement sans erreur, mais l'exclusive focalisation sur les inscriptions ou rares textes concernant Enkū, en gommant l'arrièreplan, ôte aussi la possi-

bilité de saisir l'insertion du personnage dans le contexte global de son époque, de sa fonction religieuse et, par là, laisse échapper la cohérence de sa démarche. Souhaitant au contraire mettre celle-ci en avant, d'autres, et en tout premier lieu un chercheur comme Gorai Shigeru, ont mis en parallèle les divers éléments connus de la vie d'Enkū avec tout ce que l'histoire et l'ethnologie ont permis de découvrir au cours de ces cinquante dernières années sur ce type de spécialistes religieux, nommés *hijin*<sup>6</sup> 聖人 ou, plus spécifiquement, *hijiri* pérégrins (*yugyō hijiri* 遊学聖人). Cette approche, qui replace Enkū dans une continuité historique tout en faisant apparaître sa spécificité, est le cadre référentiel choisi ici.

Avant d'aller plus loin, il faut s'arrêter un moment sur ce cadre de référence majeur des pérégrins. Cette vaste catégorie englobe aussi les pratiquants de l'ascèse, dits *yamabushi* 山伏 (« celui qui couche dans la montagne »), qui ont constitué un courant religieux shintō-bouddhique nommé *shugendō* 修験道, « voie [de l'acquisition] des pouvoirs par l'ascèse » centré sur l'univers montagnard. Au-delà, autre monde, « monde autre », la montagne est considérée originellement comme le domaine d'entités terribles, figures ancestrales pourvoyeuses de vie, de nourriture, mais châtiant aussi ceux qui enfreignent les règles sacrées et profanes. Par là, sommets et chaînes montagneuses sont aussi le lieu privilégié où peut s'instaurer le contact avec ces puissances, selon des règles rigoureuses d'ascèse. L'existence de spécialistes de ces pratiques ascétiques et de l'entrée dans la montagne, intermédiaires entre les puissances des sommets et les humains, est attestée depuis l'antiquité. Leurs cultes et pratiques premiers se complexifièrent au cours de l'histoire au fur et à mesure qu'ils intégrèrent éléments du taoïsme et techniques d'immortalité chinoises, ainsi que rites et concepts venus du bouddhisme ésotérique et de divers autres enseignements bouddhiques. Le courant religieux, qui, sous le nom de *shugendō*, en fut le résultat, ne se range dans aucune école bouddhique ou shintō déterminée. Il constitue une entité socioreligieuse spécifique formant système, qui n'est pas la simple juxtaposition d'emprunts à tous les courants précédents, mais bien la combinaison de ceux-ci en un tout organisé selon les principes de sa vision du monde et de ses objectifs propres. Selon cette conception de base, les pratiques d'ascèse, l'entrée dans la montagne, sont les conditions préalables à l'identification avec les divinités des montagnes, qui sont assimilées à des entités boudd-

6. Ce terme *hijiri*, par delà le sens « saint » du caractère chinois, désigne dans le contexte du fait religieux japonais, depuis l'antiquité, une catégorie spécifique de religieux du bouddhisme populaire, dont les caractéristiques ont été définies par Gorai Shigeru (cf. *Kōya hijiri*, Tōkyō, Kadokawa, éd. augmentée 1975 ; « Hijiri to yamabushi », *Enkū kenkyū* II, Seki, Enkū gakkai, 1973 : 102-112). Ils représentent en fait l'archétype même du religieux charismatique, pratiquant l'ascèse et diffusant dans les milieux populaires l'enseignement bouddhique en association aux croyances et cultes des dieux locaux et nationaux. Les *hijiri* ont pour particularités, à partir du Moyen Âge, de pratiquer conjointement (avec alternance des opposés) l'érémitisme et la vie de groupe, l'ascèse dans les montagnes, l'errance ou les pérégrinations, les techniques magiques, les rituels de possession oraculaire et/ou le voyage dans l'autre monde, les collectes et la propagation des cultes des grands centres bouddhiques par le biais de récitatifs à visée édificatrice, tout en restant ancrés dans la laïcité ou la semi-laïcité. À ce sujet, voir Anne Bouchy, *Tokuho ascète du nenbutsu : dans le cadre d'une étude sur les religieux errants de l'époque d'Edo*, Paris, École pratique des hautes études – V<sup>e</sup> Section, Centre d'études sur les religions et traditions du Japon, 1983 (« Cahiers d'études et de documents sur les religions du Japon »).

dhiques, conçues et représentées conjointement sous leurs formes divines (autochtones) et sous celles de figures bouddhiques. Cette identification de l'adepte aux puissances de la montagne est elle-même la condition de l'acquisition des pouvoirs. Ceux-ci doivent être utilisés dans la société pour remédier à toutes les formes de l'affliction et contribuer à la libération des causes du malheur dans tous les mondes. Dès les XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, le shugendō développe deux aspects. L'un, qui en constitue la face institutionnalisée, est représenté par des groupes de *yamabushi*, organisés en structures hiérarchisées de temples et de monastères, où s'élaborent un corps de doctrines à l'aide du discours bouddhique et le culte des fondateurs. Tandis que l'autre est le fait d'individus isolés et de lignées plus ou moins secrètes, prenant pour idéal les anciennes pratiques du système premier, qu'ils perpétuent ainsi au cours des âges. Les deux courants s'interpénètrent bien sûr d'une manière complexe. Tout au long de l'époque d'Edo (1603-1867), au cours de laquelle vit Enkū, des réglementations locales et gouvernementales vont être émises pour contraindre les *yamabushi* et les *hijiri* errants à entrer dans l'une de ces hiérarchies et à se sédentariser. Mais, comme on va le voir, beaucoup d'entre eux continuèrent à circuler à travers tout le pays et à accomplir la jonction entre les mondes.

Bien que continus à travers toute l'histoire, le courant des *hijiri* et plus largement le shugendō lui-même, ont été triplement occultés : par ceux qui en faisaient partie, par les autorités religieuses et laïques et, par la suite, dans les documents officiels, enfin, jusqu'à il y a quelques dizaines d'années, par la recherche japonaise<sup>7</sup>. Considérés de ce point de vue, les « blancs » de la vie du sculpteur deviennent autant de révélateurs de son appartenance à ce courant des *hijiri* pèlerins, pratiquants de l'ascèse dans les montagnes et propagateurs du bouddhisme dans les milieux populaires. Et, en retour, cette grille de lecture une fois trouvée, ses actes et ses pérégrinations incessantes se laissent décrypter comme autant d'expressions du ressort fondamental de sa démarche, que lui, comme les autres pèlerins, gardaient secret.

Tels qu'on peut les appréhender à travers les documents existants, les traits majeurs de la vie d'Enkū sont les suivants.

Sa naissance et sa mort sont entourées de mystère. S'il a révélé lui-même le lieu de sa naissance, le pays de Mino (sud de l'actuel département de Gifu) et l'année, 1632 – et cela une seule fois dans le colophon d'un sūtra qu'il a restauré pour un sanctuaire en 1681 –, il n'a rien dit de plus. C'est l'un des points chauds des querelles entre localités qui revendiquent le privilège d'être son pays natal. Mais ce n'est en rien étonnant, puisqu'entrer dans cette voie était synonyme de mourir à l'homme ordinaire et à ses origines sociales. En cela, les règles des pèlerins étaient bien celles du bouddhisme, mais d'un bouddhisme idéal et littéral, car en général les origines des moines résidant dans les monastères sont connues.

7. Sur l'histoire du shugendō et l'historique des recherches en ce domaine, voir Anne Bouchy, « La cascade et l'écrivoire. Dynamique de l'histoire du fait religieux et de l'ethnologie du Japon : le cas du shugendō », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 2000, 87 (1) : 341-366.

Quant à sa mort, les légendes locales veulent qu'il ait fait « l'entrée en méditation profonde » (*nyūjō*) près du temple Mi roku-ji (Seki, à l'extrême sud du département de Gifu), qu'il avait reconstruit et dont il était devenu abbé dans les dernières années de sa vie. La tradition du *nyūjō* 入定 au Japon est ancienne et complexe<sup>8</sup>. Pris à la lettre, le terme signifie effectivement l'entrée en méditation profonde selon le bouddhisme. Mais dans le courant du *shugendō* et les pratiques d'ascèse dans les montagnes, le *nyūjō* est devenu synonyme d'abandon du corps ou plus exactement de l'une des formes de réalisation de l'abandon du corps (*shashin* 捨身). Il s'agit-là de quitter la vie de son plein gré, au profit de la survie de l'esprit ou « cœur », qui sont censés continuer à œuvrer éternellement au bienfait de tous les êtres. De nombreuses formes d'abandon du corps ont en effet existé, dont celle de l'immolation par le feu (sur le modèle du sacrifice du bodhisattva dans le *Sūtra du Lotus*), de la noyade, ou encore du saut dans le vide ou dans une cascade, comme cela fut encore réellement accompli à l'époque moderne par le *yamabushi* Jitsukaga (1843-1884)<sup>9</sup>. Des ascètes, dont certains aussi célèbres que Kūkai (774-835) fondateur de la branche Shingon du bouddhisme, d'autres beaucoup moins connus (et parmi eux des pèlerins comme Tansai 檀山 [1556-1608]), sont dits être entrés de leur vivant dans un trou de terre ou dans une grotte. Selon la tradition, le premier y « est resté vivant », pour les autres on sait qu'ils s'y sont laissés mourir. Néanmoins, le terme *nyūjō* a souvent été utilisé aussi pour glorifier *postmortem* le comportement exemplaire d'un moine ou d'un ascète mort avant d'être réellement déposé dans le tertre devenu sa tombe. Rien de sûr à ce sujet pour Enkū, mais la légende veut qu'il soit entré vivant dans une cavité des bords du fleuve Nagara, afin de protéger la population des environs des inondations, qui avaient été particulièrement dévastatrices à cette époque. Vraie ou non, cette légende de *nyūjō* (que l'on retrouve dans d'autres régions et en d'autres temps, sous des formes similaires et avec des protagonistes différents) signifie probablement qu'Enkū, personnage charismatique, avait, pour le moins, promis de protéger après sa mort les riverains du fleuve. Mais elle n'a pu naître que si le reste de la vie d'Enkū correspondait aussi à cet idéal. Comme le prouve, par exemple, le cas de Jitsukaga qui « abandonna son corps » en se jetant du haut de la cascade de Nachi en 1884 et dont le parcours nous est maintenant connu, une telle conduite ne peut être acceptée dans ce sens, et non dans celui d'un simple suicide, que si elle est l'aboutissement d'actes montrant que le moi et le corps sont déjà « abandonnés » – donnés au service des dieux, des buddha, de tous les êtres – du vivant de leur auteur. La tradition, voulant qu'Enkū se soit autosacrifié en échange de l'arrêt des inondations, permet déjà en tout cas de considérer son silence sur ses origines et son existence tout entière sous cet angle de l'« abandon de soi ». Qu'il ait ainsi réellement « abandonné » sa vie ou qu'il se soit seulement comporté dans ses faits et

8. Voir Anne Bouchy, *Shashin gyōja Jitsukaga no shugendō* (« Le *shugendō* de Jitsukaga, ascète de l'abandon du corps »), Tōkyō, Kadokawa shoten, 1977 : 93-104, et « La cascade et l'écritoire... », *op. cit.*, 2000, 87 (1) : 357-362.

9. Cf. références note 8.

gestes comme quelqu'un pour qui le moi/le corps a cessé de compter, cette légende montre que ses contemporains le plaçaient sous le signe du renoncement et du don de soi. Aux deux extrémités de son existence Enkū apparaît donc à la fois hors du commun et inscrit en référence à des modèles et des conceptions clefs de l'univers religieux. Mais la question est alors de savoir comment, par quelles voies de transmission, il a eu connaissance d'une telle voie dont l'enseignement fait partie de l'héritage du shugendō et des pérégrins.

Les éléments de son parcours qui ont pu être découverts se résument à ceci.

Le point de départ connu d'Enkū est le village de Minami (Gifu), où se trouvent ses premières statues. Et, plus précisément, le sanctuaire Hoshinomiya et le temple Kayukawadera, où l'on peut supposer (grâce au colophon cité précédemment) qu'Enkū reçut les règles bouddhiques. Il devait avoir 32 ans. Ce temple, qui était affilié au shugendō, était lié culturellement et administrativement au sanctuaire Hoshinomiya. Il sera le point d'attache, où, jusque dans les années 1680, Enkū revient régulièrement après chaque pérégrination. Durant cette première période d'un ou deux ans (1663-64), Enkū semble avoir centré son activité autour de ce temple et de ce sanctuaire, tout en parcourant les villages et les montagnes environnantes, où il pratique la retraite dans les grottes, l'ascèse de la cascade et commence son activité de sculpteur.

Puis, à partir de 1664, Enkū reprend des pérégrinations sur une échelle beaucoup plus vaste, dont les dates nous sont connues par les statues qu'il laissa sur son passage.

- 1666-68 : dans le nord du Japon (Hokkaidō et actuels départements d'Aomori, Akita, Yamagata, Myagi<sup>10</sup>), pérégrinations probablement précédées par une période d'ascèse sur les mont Ibuki (Shiga) et Haku (Gifu), et suivies par un passage dans le Kantō et la province de Nagano avant un retour à Minami ;
- 1669-72 : dans le centre du Japon (Aichi, Gifu), avec des retours à son temple d'attache de Minami et un déplacement vers Nara en 1671 ;
- 1673-75 : dans l'ouest, dans les monts Ōmine et à Yoshino, centres les plus prestigieux du shugendō, où il accomplit des périodes de retraite sévère dans les grottes et sur les sommets ; et vers Ise et Shima où il laisse dessins et statues ;
- 1676 et 1679 : deux retours vers le centre (Nagoya, Hashima, Minami) et un passage au temple Onjō-ji (Shiga), entre lesquels s'intercale probablement une période de pérégrinations lointaines, car une inscription de 1676 mentionne « Enkū moine mendiant [faisant] l'ascèse du [tour du] Japon » (Nihon *shugyō kojiki shamon* Enkū) ;
- 1680-82 : dans les provinces orientales (Ibaraki, Gunma, Tochigi, Saitama) ;
- 1684-1695 : dans les régions centrales (Gifu, Aichi, Nagano) entre lesquels s'insère un voyage vers le mont Ibuki, le temple Onjō-ji (Shiga) et Nikkō (Tochigi).

10. Pour alléger la lecture, plutôt que de donner à chaque occurrence le nom des anciennes provinces en usage à l'époque d'Edo et celui du département qui les a remplacées à partir de Meiji, seul le nom du département actuel a été indiqué. Voir la carte.



Répartition géographique, par départements, des statues d'Enkū connues (mise à jour en 1994)

Il est nécessaire de rappeler que l'époque à laquelle Enkū circule ainsi dans le pays est celle de la stabilisation du gouvernement central, le *bakufu* d'Edo, qui a su imposer des statuts sociaux rigides, des réglementations sur la religion et de sévères limitations au droit de circulation. En particulier, tous les itinérants et les errants (artisans du bois, chasseurs, mineurs, gens du spectacle, colporteurs, spécialistes religieux divers, mendiants, etc.) font l'objet d'interdictions répétées, d'expulsions, et sont contraints à une sédentarisation plus ou moins rapide. Enkū semble donc avoir réussi en général à échapper à ces entraves aux pérégrinations. Néanmoins, on sait qu'il en fut victime au moins une fois, car les chroniques administratives de Hirosaki (Aomori) mentionnent que « le moine voyageur Enkū » fut expulsé de la région en direction de Matsumae, le 19 janvier 1666. À l'inverse, la liberté de mouvement, dont il fait preuve le reste du temps, démontre qu'il bénéficiait d'informations très exactes sur les chemins de montagne, les grottes, les points d'eau. De telles connaissances, qui lui ont per-

mis de circuler dans la presque totalité du pays, ne pouvaient venir précisément que des populations d'itinérants dont il était le plus proche : les pratiquants de l'ascèse dans les montagnes et, comme on peut le supposer pour les raisons que nous examinerons plus loin, les artisans du bois.

Quoi qu'il en soit, toutes ses pérégrinations s'organisent selon un double axe d'officialité et de secret. S'il s'arrête plus ou moins longtemps dans des temples, des oratoires ou chez des particuliers pour lesquels il sculpte des statues en grand nombre sur demande, il passe cependant une importante partie de son temps au fond des montagnes, où il vit dans des grottes, escalade des sommets – dont certains encore inexplorés à cette date – et laisse, là aussi, des œuvres par centaines. À quatre occasions, il obtient des affiliations bouddhiques officielles, qui l'inscrivent à la fois dans la tradition de la branche Tendai et dans le courant du shugendō. En effet, en 1632, il reçoit d'un maître *shugen* de Nikkō un ensemble de règles et d'enseignements secrets, qu'il transmet lui-même au disciple prenant sa succession au temple Mi roku-ji, ainsi que quelque cinq cents textes rituels, qu'il laisse au temple Kayukawadera de Minami. Mais, d'une part, il dissimule tous ses cahiers de poèmes, dont les feuillets détachés et mis à l'envers lui servent à encoller les sūtra qu'il restaure et, d'autre part, il n'explique jamais la motivation qui le pousse à vivre ainsi et à disperser à travers un espace aussi vaste un nombre si considérable de statues.

Pourtant, par mégarde ou intentionnellement, Enkū laisse des indices sur son affiliation fondamentale. Quatre d'entre eux sont de véritables clefs de compréhension. Il s'agit, d'une part, de trois inscriptions de sa main : « *mokujiki* 木食 Enkū »<sup>11</sup> (Enkū « mangeur d'arbre »), le colophon de 1676 déjà cité « Enkū moine mendiant [faisant] l'ascèse du [tour du] Japon » (*Nihon shugyō kojiki shamon* Enkū) et « 26<sup>e</sup> jour du 2<sup>e</sup> mois de Genroku 3 (1690), dans cette province 10 000 statues, 100 000 statues achevées » ; d'autre part, comme nous l'avons vu plus haut, du terme qu'il utilise comme signature ou comme figure de calligraphie : « *isshin* » (« un seul cœur »).

## Les “mangeurs d'arbre” ou la voie du “retour aux origines”

La pratique de l'« ascèse végétale » dite du *mokujiki* (« celui qui se nourrit/le fait de manger des arbres, *i.e.* des végétaux ») remonte à la plus ancienne époque des ascètes des montagnes, à l'origine du courant nommé shugendō (voie [de l'acquisition] des pouvoirs par l'ascèse). Dès le IX<sup>e</sup> siècle, les textes en parlent comme d'un élément essentiel de l'ascèse d'En No Gyōja (« l'Ascète En », VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle), le fondateur semi-mythique du shugendō :

« À plus de 40 ans, il se mit à vivre dans une grotte, à se vêtir de plantes ligneuses, à se nourrir de pin, à se baigner dans une source pure pour se laver de la souillure du monde de désir et, accomplissant le rituel du Paon, il manifesta ses pouvoirs prodigieux. »<sup>12</sup>

11. Colophon d'un sūtra restauré. Ikeda Hideo, « Gunmaken ni okeru Enkū shōnin », *Enkū kenkyū* II, Seki, Enkū gakkai, 1973 : 82.

12. *Nihon ryōiki*, I, 28.

De même, qu'ils soient célèbres ou moins connus, les pratiquants de l'ascèse dans les montagnes cités dans les recueils d'anecdotes des <sup>X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup></sup> siècles sont généralement présentés comme se nourrissant, par ascèse, de plantes sauvages, des fruits du pin, de marrons mangés crus. Une telle alimentation, faite de graines, fruits, baies, jeunes pousses, assise cambiale des branches, feuilles, racines, tubercules, etc., laquelle était aussi un mode d'alimentation fort ancien, dut être au départ une nécessité pour ceux qui se retiraient dans les grottes (et dont la pratique n'a pas disparu : les famines, nombreuses à l'époque d'Edo, ont régulièrement contraint les habitants des montagnes à avoir recours à cette nourriture pour subsister, et cela jusqu'à une époque récente. Des montagnards m'ont dit avoir été obligés en effet de se nourrir ainsi pour survivre lorsque des hivers trop longs et trop durs les empêchaient de descendre dans les vallées chercher du ravitaillement après l'épuisement des provisions). Cette nécessité fut érigée en règle d'ascèse, dans laquelle furent intégrées aux éléments autochtones des composantes issues des techniques d'immortalité et du bouddhisme ésotérique venus du continent. Cette forme d'ascèse se perpétua jusqu'à l'époque contemporaine dans le shugendō et chez les pérégrins. Elle visait à une privation volontaire de toute alimentation « culturelle » courante à base de végétaux cultivés et cuits, et fut d'ailleurs également nommée « abstinence de céréales » (*kokudachi* 穀断). Mais à partir de l'époque d'Edo, si les termes « mangeur d'arbre » et « abstinence de céréales » continuent bien à être utilisés dans ce cadre d'ascèse, les végétaux sauvages originels sont en fait remplacés par quelques poignées de farine crue de sarrasin ou de fèves mélangée à de l'eau, ainsi qu'en témoignent, entre autres, les vies d'ascètes comme Jitsukaga, cité plus haut, ou Tokuhon (1758-1818)<sup>13</sup>, ou encore de contemporains que j'ai moi-même rencontrés. Certains adeptes du shugendō, comme ceux du mont Yudono dans le nord du Japon, sont célèbres pour l'avoir pratiqué d'une façon extrême : après mille jours de *mokujiki*, ils cessaient de s'alimenter, se momifiaient après leur mort, et étaient considérés comme devenus des « buddha en ce corps ». Mais loin de ne concerner qu'un petit nombre de « jusqu'au-boutistes », le *mokujiki* fut largement répandu chez des pratiquants de l'ascèse d'affiliations diverses, qui formèrent différentes lignées encore mal connues.

Il faut ici préciser que, d'une part (sauf dans certains cas exceptionnels), une telle abstinence n'était pas pratiquée d'une façon continue tout au long de l'existence, mais seulement pendant des périodes fixées à l'avance, d'une durée plus ou moins longue selon l'objectif (période d'initiation, pratique reprise régulièrement, ou effectuée avant un rituel important, pour un vœu personnel ou pour un tiers, etc.) ; et que, d'autre part, elle n'était qu'un élément d'un tout formant un corps de règles, nommé *mokujiki kai* 木食戒 (« règle des mangeurs d'arbre »), observées par les pérégrins et les ascètes qui prenaient, ou à qui était décerné, le titre de *mokujiki*. Cette pratique alimentaire millénaire n'en a cependant pas moins toujours été considérée comme fondamentale, puisqu'elle donne son

13. Anne Bouchy, *Tokuhon ascète du nenbutsu...*, op. cit., 1983.

nom à cet ensemble d'observances et à ceux qui les ont pratiquées. Mais c'est seulement récemment, grâce à l'avancée des recherches sur les pérégrins, que le contenu de cette règle a pu être découvert par déduction des actes et des rares écrits des *mokujiki*.

L'un d'entre eux, Mokujiki Gogyō/Gyōdō, lui aussi sculpteur prolifique (environ un millier de statues) et d'un siècle postérieur à Enkū dont il vit certaines œuvres, a noté dans un texte autobiographique :

« Avec le vœu majeur de parcourir tout le Japon comme ascèse, mon entrée dans [ma prise de conscience de] cette voie s'est faite à 45 ans. Je suis alors devenu le disciple du maître Mokujiki Tankai de la province de Hitachi, de qui je reçus la règle du *mokujiki*. Depuis, voilà environ quarante ans que je continue les pratiques d'ascèse. M'étant efforcé de parcourir toutes les provinces, les montagnes et les îles du Japon, j'en arrive à avoir à peu près réalisé cette ascèse de la traversée de tout le pays. »

Par ailleurs, à plusieurs reprises il note qu'il a fait d'autres « vœux majeurs », dont celui de « déposer en offrande mille sculptures de buddha à tous les endroits du Japon où, lors de son passage, se sera instauré un lien (spirituel) ». Mokujiki Gogyō/Gyōdō a ainsi révélé clairement non seulement la relation de ses propres pérégrinations, de son travail de sculpteur et de la règle de *mokujiki*, mais aussi, à la différence de tous les autres, le nom réel du maître qui lui transmit cette règle. Ce n'est pas le cas de celui qui domine l'univers des *mokujiki*, Tansei (1552-1608), qui est, pour autant que l'état actuel des connaissances permette de le savoir, le premier et le seul à avoir synthétisé, écrit et transmis ce corps d'observances. Il rapporte, en effet, sous une forme imprécise la façon dont il reçut la règle des *mokujiki*, qui lui aurait été conférée « en rêve » par un « grand moine » (en fait le buddha Amida 阿彌陀佛). Mais, personnage charismatique vénéré pour « être devenu buddha en ce corps » dès son entrée dans cette voie, il fut entouré de disciples à qui il transmit les principes du *mokujiki*, avant de se faire enfermer pour mourir dans une grotte close définitivement sur lui. Tansei n'alla cependant pas jusqu'à fonder une branche religieuse officiellement reconnue, préférant le repli dans le secret : celui de la transmission de maître à disciple, de la retraite loin du monde et de l'anonymat des actes. Malgré cela, sa vie exceptionnelle a été consignée en un rouleau peint, qui nous donne des aperçus sur cet enseignement essentiel. En outre, dans des hymnes de sa composition, Mokujiki Gogyō/Gyōdō mentionne aussi dix « vœux ». L'ensemble de ces documents permet de dresser la liste de ces fameuses observances des *mokujiki*, qui peuvent être évaluées à douze :

1. Les pérégrinations (absence de résidence fixe) et la circumambulation.
2. L'alimentation végétale (*mokujiki*) et le jeûne.
3. La purification et la repentance par diverses pratiques ascétiques (port du vêtement « végétal », ablutions, ascèse de la cascade, etc.).
4. La retraite dans les grottes et la traversée vers les îles lointaines.
5. Les rites de protection, guérison et les oracles.
6. Les collectes, la propagation de l'enseignement et la création de confréries religieuses.
7. La sculpture de statues (buddha et divinités).
8. La composition de poèmes.
9. La pratique conjointe de l'invocation au buddha Amida, de la récitation des mantra et

du *Sûtra du Lotus*. 10. La référence fondamentale à l'« unité du cœur » (*isshin*). 11. La réalisation individuelle de la « bouddhité en ce corps » (et l'autoproclamation de « buddha » ou « bodhisattva »). 12. L'abandon ultime du corps.

Il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail de chacun de ces articles, qui représente en soi une somme complexe ayant une longue histoire. Mais l'important est de voir qu'il s'agit d'une totalité à l'intérieur de laquelle chaque élément trouve sa place et sa signification grâce au rapport qu'il entretient, d'une part, avec tous les autres et, d'autre part, avec la conception fondamentale qui sous-tend l'ensemble. Les douze éléments peuvent être conçus comme s'organisant en une structure tripartite : ascèse personnelle de purification (1, 2, 3, 4), identification avec l'entité/idéal spirituel (9, 10, 11, 12), expression de cette réalisation dans le monde (5, 6, 7, 8). Cette structure coïncide avec celle du shugendō, système de pratiques et de croyances au sein duquel l'ascèse dans la montagne, demeure des dieux et des buddha, est l'étape préliminaire à l'identification de l'adepte avec ces entités, qui lui confèrent des pouvoirs, lesquels sont ensuite utilisés pour répondre aux besoins des êtres du monde profane. Mais en outre, ces douze éléments sont tous également et en même temps ascèse, réalisation et expression de cette unité essentielle dite *isshin*. Ils reposent tous sur ce fondement unique de la conception de l'« unité du cœur », ou essence universelle primordiale, « origine » de tous les êtres.

*Isshin*, « le cœur unique », est la dimension d'où découle tout l'ensemble et ce vers quoi il converge. Vaste concept bouddhique utilisé dans des contextes théoriques et rituels divers, correspondant conjointement au cœur, à l'esprit, l'intuition, la conscience, l'état naturel avant toute fragmentation dans le multiple, *isshin* est donc la notion phare et la clef de reconnaissance des ascètes pérégrins du *mokujiki*. Tansei note cette règle du *mokujiki* comme celle de la « vraie règle du "cœur" unique » (*isshin seikai*). Et beaucoup de ces pérégrins, dont Enkū, Mokujiki Gogyō/ Gyōdō, Tansei, signent leurs sculptures, leurs poèmes, leurs dessins de ces deux caractères *isshin*, tracés ou gravés d'une façon plus ou moins cryptée. Enkū calligraphie *isshin*, ou encore *kiitsu* 己歸 : « retour à l'unité ». Cette unité de tous les êtres en une seule et même essence, dite de la bouddhité (ou du « cœur unique »), réunit ainsi tous les humains, tout le vivant, mais aussi la matière dite inanimée, et les multiples enseignements, les innombrables divinités et les êtres du monde Autre, tout l'univers.

Par rapport au bouddhisme des différentes écoles, la particularité des pérégrins *mokujiki* est d'avoir conçu et surtout vécu cette unité fondamentale comme assimilable à l'état premier de la vie humaine : celle des origines (naturelles et culturelles), dans les grottes (lieu privilégié du passage vers le monde autre, de la mort et de la renaissance symboliques), sustentée par une alimentation sauvage (qui ne dépend pas de la main de l'homme mais vient directement de la nature sans être altérée par le feu). Pour réaliser cet idéal, ils élaborèrent une pratique existentielle aussi proche que possible des réalités brutes du monde naturel. Pour eux, c'est seulement en retournant matériellement à un tel stade qu'il est possible de

(ré)intégrer sa propre nature fondamentale, l'essence unique, celle des dieux et des buddha, c'est-à-dire aussi participer à la totalité du cosmos. Ce but, qu'ils expriment en termes bouddhiques comme le fait de « réaliser la bouddhité en ce corps », est pour eux l'objectif de tous les actes. « Cœur » ou conscience unique primordiale et réalité première ou « primitive » sont ici assimilés, comme le sont l'accomplissement spirituel et les réalisations matérielles. Bien plus, l'un n'existe qu'avec et en l'autre et entre eux le lien est l'acte. Par leur appartenance au shugendō, ils ont en outre signifié cet idéal par le biais de multiples expressionsshintō-bouddhique du fait religieux. Enfin, loin d'être arrêtée au pérégrin, cette démarche est ouverte sur le monde : l'accomplissement de cette unité se manifeste aussi dans la part que l'ascète prend à la vie des communautés locales du monde laïc. Il est notamment remarquable que les pérégrins aient pris systématiquement pour espace préférentiel de diffusion de leur enseignement les territoires les plus lointains (et considérés alors comme marginaux) de l'archipel : les îles de Sado, Hokkaidō, des Ryūkyū. Enkū, Mokujiiki Gyōdō se rendent à Hokkaidō (nommée Ezo), où l'expansion japonaise se fait alors au détriment de la population ainu. Ils ont été des précurseurs : explorateurs de sommets inviolés, où ils déposaient leurs statues figurant la conjonction des divinités locales et des entités bouddhiques, civilisateurs là où les pouvoirs cherchaient à exploiter, se mêlant aux populations locales hors du rapport de domination. Mais cette démarche coïncide aussi parfaitement avec cette volonté de retour aux origines, notamment pour ceux qui sont allés à Ezo, où le mode de vie rude des Ainu pouvait apparaître beaucoup plus proche de ce que les pérégrins considéraient comme idéal que celui des habitants des régions où ils vivaient habituellement.

Envisagée sous cet angle, la trajectoire d'Enkū, pérégrin parmi d'autres, trouve sa cohérence fondamentale. Ascèse végétale, vie dans les montagnes et dans les grottes, non fixation sont reliées entre elles par cette quête-expérience du niveau premier du rapport au monde qui est aussi celui du cœur primordial et unique dit *ishin*.

Enkū n'a laissé aucun indice permettant de savoir de qui il avait reçu cet enseignement. On peut cependant penser que cette transmission eut lieu dès les années 1663-64, durant lesquelles il arpente les environs de son point d'attache, le temple de Kayukawa dera et le sanctuaire Hoshinomiya du village de Minami. En effet, bien que la référence bouddhique centrale d'Enkū ne soit pas la récitation de l'invocation au buddha Amida (qu'il calligraphie cependant de temps à autre), comme ce fut le cas de Tansei et de ses disciples immédiats, la similitude de l'ensemble de ses actes avec ceux de cet illustre prédécesseur incitait déjà à penser qu'il avait dû avoir connaissance de l'enseignement de celui-ci. Or, en 1986, une découverte essentielle vint corroborer cette hypothèse et permit de situer Enkū à l'intérieur du mouvement des *mokujiiki* pérégrins. En effet, dans la vallée Tsubo (Mugi chō), parallèle à celle du village de Minami (son principal point d'attache durant la plus grande partie de sa vie) qui en est éloigné seulement d'une dizaine de kilomètres, trois grands rouleaux peints de la main de Tansei furent trouvés dans un temple (Amida-ji de Tono mura) construit par l'un

de ses disciples, sur les lieux où Tansei lui-même avait vécu entre 15 et 35 ans (à l'oratoire de Kannon du lieu-dit Tsukao). Ces trois rouleaux portent la signature *issbin* de Tansei et l'un d'eux le représente sous sa forme de « buddha Tansei », homme aux cheveux longs devenu buddha vivant, qui est aussi la figure principale vénérée sur l'autel de tous les temples créés par ses disciples. Bien plus, dans ce temple est conservée une statue d'Enkū, plusieurs autres se trouvent dans des oratoires (dont celui de Kannon où vécut Tansei) et des temples de cette même vallée, où l'on sait qu'il est venu plusieurs fois, notamment pour s'y retirer dans une grotte. C'est là en effet le cœur de la région dans laquelle Enkū circula le plus et laissa le plus grand nombre de sculptures. Or, cette vallée se révèle avoir été, en fait, un centre de pèlerins sculpteurs pratiquant l'ascèse végétale, qui durent venir en pèlerinage sur les traces de Tansei et laissèrent une multitude de petites statues de facture grossière chez les particuliers et dans les oratoires, où elles sont toujours objets de culte. L'une d'elles porte le sceau « *issbin* » gravé sur son socle. Ce lieu de connexion des pèlerins centré sur Tansei semble donc un point-clé de la transmission de la règle du *mokujiki* et l'on peut penser que c'est vraisemblablement là qu'Enkū, moins d'un siècle après la mort de ce prédécesseur vénéré, eut directement connaissance de la voie des pèlerins.

### Le sourire sculpté à la “serpe”

La reconstitution progressive de cet ensemble fait apparaître la remarquable vitalité et la continuité de courants religieux se perpétuant hors des circuits officiels et des institutions, niveau auquel seuls certains de leurs aspects émergent ponctuellement. Replacée dans cette voie des pèlerins, la statuaire d'Enkū prend alors tout son sens. Cinq ans avant sa mort et de retour de ses lointaines pérégrinations, Enkū écrit : « 26<sup>e</sup> jour du 2<sup>e</sup> mois de Genroku 3 (1690), dans cette province 10 000 statues, 100 000 statues achevées ».

Il trace cette inscription au dos d'une statue déposée dans un temple au nord de la région qui est à la fois celle de ses origines et celle où le plus grand nombre de ses œuvres a été découverte à ce jour (1106 dans le département de Gifu, 3116 dans celui d'Aichi qui le jouxte au sud, l'ensemble localisé le long d'un axe nord-sud traversant ces deux départements sur toute leur longueur).

On comprend là que, comme Mokujiki Gyōdō, il ait fait le vœu de sculpter soit réellement cent mille soit un très grand nombre de statues (car cent mille est un chiffre qui peut être pris à la lettre ou bien seulement comme indicateur de grand nombre). Des écrits postérieurs d'un siècle disent également qu'il avait fait le vœu d'en sculpter cent mille ou cent-vingt mille. Si cette inscription est vraie, cela signifierait que la majeure partie des statues d'Enkū reste à découvrir, puisqu'environ « seules » cinq mille sont répertoriées aujourd'hui. Elle nous renseigne en tout cas sur le fait que cinq ans avant sa mort, il en fait le compte comme s'il avait atteint l'objectif qu'il s'était fixé. Et ce chiffre imposant de cent mille statues à exécuter est aussi ce qui peut expliquer en partie l'aspect, dit « grossier », si particulier de la facture des statues d'Enkū.

Fig. 3 Gohôjin (dieu procteur de la Loi)  
(à gauche) et Fudô myôô (roi de Science  
l'Immobile)  
Oratoire de Yakushi, Kamitakara, Gifu  
(cliché Anne Bouchy)

Fig. 4 Le dieu d'Ise (à gauche)  
et le "bodhisattva Hachiman" (sic)  
Sanctuaire Shinmei, Kamitakara, Gifu  
(cliché Anne Bouchy)



Fig. 5 Le dieu Izanagi (à gauche) et la déesse Izanami  
Sanctuaire Koyasu, Minami, Gifu (cliché Hasegawa Kimishige)

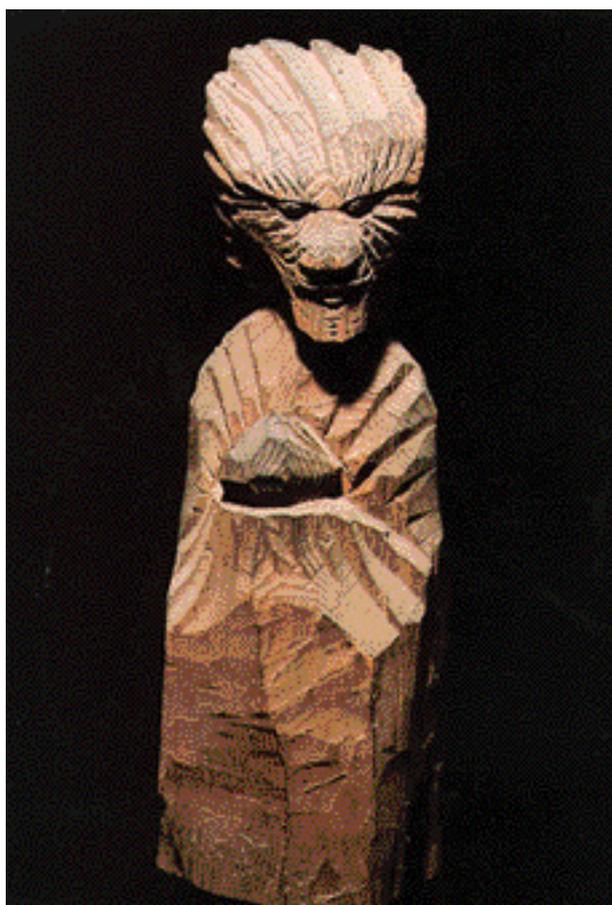


Fig. 6  
La divinité Akiba  
Sanctuaire Akiba,  
Minami, Gifu  
(cliché  
Hasegawa Kimishige)



Fig. 7 Kôjin (« dieu Violent ») aux huit visages  
Minami, Gifu  
(cliché Hasegawa Kimishige)

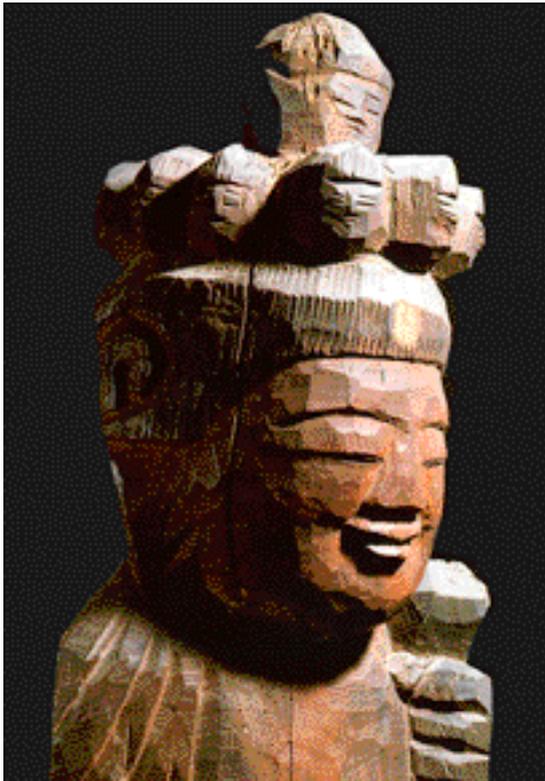


Fig. 8 Le bodhisattva Kannon  
Oratoire de Kannon, Ibuki, Shiga  
(cliché Hasegawa Kimishige)

Fig. 10 Le jeune suivant Zenzai,  
dit aussi autoportrait d'Enkū, Chōgen-ji,  
Inazawa, Aichi (cliché Hasegawa Kimishige)

Fig. 11 Les deux "chiens"  
(ou "lions") gardiens du temple  
Chōfuku-ji, Tan.yō, Gifu  
(cliché Hasegawa Kimishige)



Fig. 12 Fudô myôô (roi de Science l'Immobile). Sanctuaire Atago, Minami, Gifu (cliché Hasegawa Kimishige)



Fig. 13 Le buddha Yakushi (Maître aux Remèdes) Oratoire de Yakushi, Sobue, Aichi (cliché Hasegawa Kimishige)

La tradition veut que Tansei ait fait quelques sculptures « à la faucille » (*kama*). Les milliers de statues d'Enkū sont dites avoir été sculptées à l'aide d'un instrument appelé *nata* 鋸 (cf. Fig. 9), dont l'équivalent le plus proche, dans la gamme des outils des artisans du bois utilisés en France, est nommé serpe ou serpette. *Nata*, la serpe, est une lame moyennement large, à simple ou double tranchant, qui peut être légèrement recourbée à son extrémité et qui est tenue par un manche plus ou moins long selon le type de travail envisagé. On l'emploie généralement pour l'abattage des branches, la fente des bûchettes. Dans la fabrication d'objets, on peut donc s'en servir pour dégrossir le bois, après l'avoir coupé et fendu à la hache et/ou à la scie, et avant de faire les finitions avec le ciseau, la gouge ou le burin.

« Il porte une seule serpe (*nata*) avec laquelle il a l'habitude de sculpter les statues des buddha », dit l'auteur du *Kinsei kijinden* (« Vies des hommes remarquables de l'époque moderne », 1796). « Nata Yakushi », « Yakushi à la serpe », est le nom usuel donné à un oratoire dédié au buddha Yakushi pour lequel Enkū fit dix-sept statues (les deux parèdres de Yakushi et les douze généraux) aux lignes entaillées particulièrement saisissantes.

D'autres parlent de hache. La facture de ses statues est qualifiée d'« *arakezuri* » 丸彫り ou « *arabori* » 荒彫り, c'est-à-dire de « taille » ou « sculpture grossière ». De telles dénominations appartiennent au vocabulaire de la statuaire. *Nata bori* (« sculpture à la serpe ») désigne notamment le style de celles des statues bouddhiques, qui, entre les VIII<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, présentent des traces apparentes de coups de gouge et ne possèdent ni le poli, ni le fini par la peinture ou la dorure, qui sera la norme de la statuaire bouddhique classique. Ainsi *nata bori* signale davantage l'apparence fruste de l'exécution qu'un travail fait seulement ou réellement à la serpe. Ce rapprochement avec la statuaire ancienne est d'ailleurs pertinent car, comme celles que l'on vient d'évoquer, les sculptures d'Enkū ont pour caractéristiques d'être taillées dans une seule pièce de bois (et l'on peut même voir que certaines d'entre elles, paires ou triades, proviennent d'un même tronc fendu verticalement en deux ou trois morceaux), bois laissé brut sans ajout de peinture ni de dorure. En ce sens, et par delà toutes les transformations historiques de la statuaire, l'art d'Enkū témoigne d'une continuité des techniques anciennes à l'intérieur du shugendō, comme aussi de leur valorisation dans les milieux populaires de l'époque d'Edo. Néanmoins, l'examen des entailles et des traces laissées sur les statues permet aux spécialistes du travail du bois de dire que, si Enkū utilisait une serpe, il n'a pu exécuter les détails sans avoir recours aussi au moins à une gouge et à un couteau de sculpteur. Certains vont même jusqu'à supposer qu'il employait également l'herminette, la hachette, la scie, le ciseau à bois, des gouges et des burins de formes et dimensions différentes.

Mais il faut remarquer qu'il y a eu évolution dans la statuaire d'Enkū et que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, elle n'est pas caractérisée dès le début par le style à entailles profondes, dit « à la serpe ». Les précisions fournies par les datations aujourd'hui connues d'un grand nombre de ses œuvres permettent de dire, en effet, qu'Enkū « découvre » et développe progressivement cette facture. Ainsi, les nombreuses statues des années 1663-64 découvertes à

Minami (principalement des figures du panthéon shintō comme celles des Fig. 5 et 7) sont frustes, cependant dénuées des profonds découpés dits « coups de serpe ». En revanche, elles ressemblent fortement aux statues anciennes des divinités shintō et à une catégorie de poupées de bois : figures assises, aux contours peu marqués et raides, dont les traits du visage et les lignes du vêtement sont soulignés par une fine entaille peu profonde. De telles sculptures ont été considérées par certains chercheurs comme pouvant indiquer l'appartenance initiale d'Enkū aux groupes d'artisans du bois (*kijishi* 木匠), qui jusqu'à cette époque avaient mené une vie itinérante dans les montagnes où ils prenaient leurs matériaux, mais qui précisément aux alentours des années 1660 commencent à se fixer dans différents hameaux de cette région. Or, c'est dans l'un d'entre eux (Nemura de Minami), dont la moitié des foyers sont des descendants de ces artisans, que se trouvent les premières statues attribuées à Enkū, encore plus simples que celles des années 1663-64<sup>14</sup>. Beaucoup d'autres statues dites « des débuts » se trouvent également dans les différents hameaux, oratoires, sanctuaires de Minami liés à ces artisans du bois. En situant ainsi Enkū dans un contexte social originel, non pas de sculpteurs spécialistes de la statuaire bouddhique très formalisée à l'époque, mais dans celui d'artisans du fond des montagnes, fabriquant des objets domestiques (bols, plateaux, louches, etc.), des poupées et des figurines placées comme figures de culte dans les petits sanctuaires et oratoires des villages, cette hypothèse magistrale (qui a ses opposants) permet d'explicitier son rapport initial au travail du bois et le premier style de ses statues. Elle a en outre le mérite de faire apparaître des raisons plausibles à la césure entre cette première période et celle qui la suit où l'on constate la concomitance du développement du style « à la serpe » et de l'augmentation des figures bouddhiques, en relation avec l'expansion des pérégrinations. L'« évolution » d'Enkū vers la facture dite « grossière » est à envisager comme correspondant à l'approfondissement de son engagement dans la voie des pérégrins.

La stylisation des plis du vêtement et des traits du visage découpés en entailles fortement accentuées, qui caractérise ses statues à partir du voyage dans le nord du Japon et à Hokkaidō<sup>15</sup>, ne peut être pensée en dehors de la ligne globale de la démarche d'Enkū pérégrin. Et dans une telle optique, la question de la technique apparaît subordonnée à des impératifs d'un ordre différent.

Ainsi, comme cela a été suggéré plus haut, le vœu de réaliser cent mille statues est-il une contrainte de poids pour le sculpteur. Ce nombre à atteindre implique une nécessaire rapidité dans l'exécution, que peut en effet garantir ce style « à la serpe », c'est-à-dire un travail permettant une grande économie de mouvements pour un maximum d'efficacité. De fait, on sait qu'Enkū travaillait extrêmement rapidement. Une seule inscription de sa main nous permet de

14. Ikeda Yūji, « Minamimura to Enkū », *Minami sonsbi* III, Minami mura kyōiku iinkai, 1983 : 801-955. Gorai Shigeru, « Enkū no yugyō to Minamimura », in *ibid.* : 956-997.

15. À l'époque, les Ainu n'ont pas de statuaire, mais ils ont développé un art des motifs linéaires géométriques, sculptés sur bois, peints, tissés et même tatoués. S'il a pu en voir, on peut se demander, si ces motifs remarquables en noir et blanc ont eu une influence quelconque sur le style d'Enkū, en particulier sur les volutes et les tracés enchevêtrés.

savoir le temps qui lui était nécessaire pour réaliser une sculpture. Tracée au dos de la statue du bodhisattva Kannon 観音菩薩 aux onze visages (Fig. 8) qu'il fit pour le temple Taihei-ji du mont Ibuki en 1689, elle précise qu'il coupa l'arbre le 4<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois, accomplit un rituel préliminaire le 5<sup>e</sup>, exécuta la statue le 6<sup>e</sup> et, le 7<sup>e</sup>, lui « ouvrit les yeux », c'est-à-dire fit le rite d'animation. Cette figure de Kannon, faite dans un tronc de cerisier très lourd, qui mesure un mètre quatre-vingt et pèse quarante kilos, fut donc sculptée en une journée. Or, elle est beaucoup plus travaillée que ne le sont les centaines de figures dites « sur éclat de bois » (*koppa butsu* 木片仏) (cf. Fig. 1, estampage), qui peuvent ne comporter que les quelques lignes nécessaires à représenter les yeux, le nez et la bouche. Dans ce cas, il se sert des chutes provenant de la ou des statues principales, leur adjoignant ainsi une multitude de parèdres rapidement réalisés.

Cette vitesse d'exécution nécessaire pour parvenir à accomplir le vœu des cent mille statues n'est cependant pas le seul aspect qui ressort d'un examen attentif de toute l'œuvre d'Enkū. Qu'elles soient hautes de deux centimètres, pour les plus petites, ou de trois mètres, pour les plus grandes, les milliers de statues d'Enkū montrent cependant qu'il avait une connaissance exacte des codes de la statuaire bouddhique. Toutes les entités

sont reconnaissables au premier coup d'œil, alors même que l'éventail des types et figures représenté est très large. Il crée également des formes, fidèles aux représentations usuelles des légendes, comme celles des divinités renards (Fig. 6) ou corbeaux. Dans tous les cas, il simplifie les lignes, les attributs, les symboles. Mais loin d'arriver ainsi à une uniformisation des figures, il réussit à faire ressortir les caractères dominants de chacune d'elles. Il parvient, en fait, à mettre en évidence les traits spécifiques minimaux indispensables à leur différenciation, soit l'essentiel de chaque entité, son « cœur ».

Ainsi est-il possible de dire que l'œuvre sculptée d'Enkū



Fig. 9 Enkū sculptant à même un arbre  
(Illustration du *Kinsei kijinden*  
de Ban Kōkei, 1790)

rejoint ici le noyau de la règle des pèlerins *mokujiki*. Cette rupture avec les formes classiques qui, par sa liberté, a pu paraître si « moderne » à ses découvreurs du XX<sup>e</sup> siècle, loin de se réduire au seul souci esthétique, correspond bien à cet objectif vital des pèlerins de réaliser le « cœur unique », l'essence primordiale, qui implique l'élimination du superflu. Et c'est aussi dans cette ligne du « retour aux origines » ou à l'« essentiel » que se laissent appréhender les autres éléments de son travail. Il ne choisit pas le bois, prend tout ce qu'il a sous la main et l'utilise parfois tel quel, laissant la courbe de la branche imposer une flexion au sujet sculpté, faisant des rugosités, des creux ou des fentes originels des éléments constitutifs de la sculpture. Il taille à même l'arbre vif et utilise des souches sur lesquelles il implante seulement un visage. Par tous ces moyens, il dégage le langage et l'« âme » de l'arbre au sens propre et figuré, ce qui lui permet à la fois de réaliser son idéal de « retour aux origines » (ici actualisé par le caractère « brut » du matériau et de la facture) et de retrouver la fonction la plus ancienne de l'arbre dans la religion au Japon, celle de « reposoir » (*yorishiro* 依りしろ) de l'entité non matérielle, divinité, âme ou esprit. Cette conception première de l'arbre (coupé ou sur pied), support des puissances et unique instrument de leur matérialisation dans les rites de l'antiquité, sera perpétuée par le shugendō. Celui-ci la formulera en termes bouddhisés, en disant que les arbres, comme les montagnes, les plantes et les fleuves « sont tous le Buddha ». Dans ses centaines de poèmes Enkū s'est fait le chantre d'une telle vision du monde naturel :

« Tout le monde souhaite devenir buddha,  
seuls les cryptomères du mont Kesa le sont ! »

« Dieux violents (puissants) ! jusque sur les herbes  
et les arbres des sommets et ceux du fond de la montagne  
et sur le cryptomère qui est là,  
j'en façonnerai la Forme. »

En mettant en valeur la substance originelle de son matériau, Enkū donne à voir l'invisible qui est ce même « cœur unique » partagé par l'être humain et tout l'univers. Mais il faut noter que, comme le précise l'inscription citée précédemment, pour ce faire, le travail technique est inséré au cœur d'une double phase rituelle. Alors qu'Enkū ne consacre qu'un seul jour à la sculpture proprement dite, il réserve deux journées aux rites, qui, si l'on en croit les termes employés ici, furent accomplis selon les règles du shugendō, elles-mêmes peu différentes de celles du bouddhisme ésotérique pour l'animation d'une nouvelle statue.

Le rituel préliminaire, qu'Enkū mentionne sous le terme « *kaji* », est le *misogi kaji sabō* 御洗木目守 式, « rite [qui] confère la protection [des buddha] à l'arbre brut [qui en prendra la forme] », le second, qu'il nomme « ouverture des yeux » (*kaigen*), est le « rite d'ouverture des yeux », *kaigen sabō* 開眼 式<sup>16</sup>, sur lesquels les livrets rituels du shugendō donnent les indications suivantes. Pour ces deux rituels, précédant et parachevant le travail du sculpteur – mais comme aussi pour

16. Le premier exemple historique de « rite d'ouverture des yeux » est celui du grand buddha du temple Tōdai-ji de Nara, qui eut lieu en 752.

tous les rites en général –, l'officiant s'identifie avec la bouddhité, le cœur d'Éveil unique et commun à tous les êtres, représentés dans les textes et dans l'espace rituel par l'une de ses formes principales (le buddha Dainichi 毘盧遮那佛 ou son expression courroucée Fudō myōō 不動明王, etc.).

Lors du premier rituel, après avoir purifié le bois coupé avec de l'eau consacrée et déposé des offrandes devant lui, l'officiant, purifie et consacre le sculpteur, ses instruments. Ensuite, il « perçoit » dans le matériau la qualité propre de l'entité qui va y être façonnée tout en récitant formules spécifiques (mantra) et exécutant des gestes spécifiques, dits sceaux (mudrā), tandis que l'artisan porte les premiers coups de hache et de ciseau à bois. Ici, on remarquera que l'efficacité rituelle est démultipliée. Elle s'accomplit en effet non seulement par le processus d'identification du sculpteur et de l'image ainsi « unifiés », mais aussi par le fait qu'officiant et sculpteur sont une seule et même personne, Enkū. Quant au rite d'« ouverture des yeux », qui repose lui aussi sur ce même principe de l'identité de toutes les manifestations de l'univers avec et dans un même « cœur », il confère à la nouvelle statue, au moyen d'une triple purification des yeux qu'il « ouvre », le quintuple regard du Buddha universel. Il actualise en elle les mérites du triple « corps » du Buddha et de l'entité spécifique représentée par l'image. À tout cela, il faut ajouter qu'au moment de la coupe initiale de l'arbre (ici un cerisier, *prunus*, considéré comme sacré dans le shugendō), et bien qu'il ne soit pas mentionné par Enkū, a nécessairement eu lieu également un rituel, exécuté par tous les bûcherons et artisans du bois, au dieu de la montagne présent dans toute forme végétale, minérale, animale de son domaine. Enfin, dépassant le cadre du simple rite bouddhique, Enkū inscrit au dos de la statue les lettres sanscrites, symbole-formule du bodhisattva Kannon et ajoute encore un double poème :

« Tous, au printemps [en ce pays] d'Ōmi reverdissent, jusqu'aux herbes et aux arbres, mais celui qui s'anime vraiment, c'est ce cerisier sauvage ! »

Renforçant ainsi triplement l'effet rituel par le pouvoir du verbe, il fait là un acte que l'on pourrait dire « total ». En cela, il s'inscrit bien dans la tradition des *hijiri*, pèlerins sculpteurs et poètes, dont la seule règle absolue était de faire fusionner le « faire » existentiel et l'« être » originel unique. En quelques rares occasions, Enkū a mentionné que la statue était en outre consacrée par une manifestation des divinités elles-mêmes. Tel est le cas du Fudō myōō de la cascade de Chitora (cf. Fig. 12), au dos duquel se lit l'inscription : « La divinité du mont Haku [m']a dit en oracle : “Celui qui est dans cet oratoire, c'est le Vénéré du monde”, Enkū, Enpō 7 (1679).6.15 ; Cascade Chitora. »

Les statues sont donc plusieurs fois investies d'une « âme », par leur qualité originelle de « reposoir » des dieux des montagnes et par le rituel qui les a « animées » en leur conférant de surcroît l'essence des buddha. Mais, dans le cas d'Enkū, elles le sont aussi, et peut-être surtout, par le fait que leur sculpteur est un personnage charismatique, dont l'ensemble des pratiques d'ascèse, le sens de la sculpture elle-même, viennent intensifier les forces activées par les rites. C'est par cette conjonction d'investissement de puissance que ces œuvres ont pu res-

ter jusqu'à nos jours des objets culturels, que l'on eut parfois du mal à arracher du secret des oratoires où elles étaient tenues enfermées pour leur « efficace ». C'est parce qu'elles furent considérées comme « essentielles », investies réellement d'une puissance hors normes, que beaucoup d'entre elles ne purent être vues avant le XX<sup>e</sup> siècle.

La statuaire d'Enkū n'a été ni conçue ni accueillie seulement ou d'abord comme un objet d'appréciation esthétique. Elle était avant tout un élément de la voie de réalisation personnelle de leur auteur et un support rituel « agissant » pour ceux qui en étaient les bénéficiaires. C'est dans ce sens que l'on peut donc parler d'« art premier » chez Enkū, qui actualise, dans ses statues et dans l'acte même de sculpter, le « cœur » originel et unique, fondement de la voie du « retour aux origines » et objectif majeur des pérégrins. Mais il faut ajouter qu'en faisant du *natabori* 木彫り, cette facture « fruste », une technique achevée et un moyen d'expression de cette voie spirituelle, il a réalisé une œuvre exceptionnelle. Cette particularité d'Enkū, qui s'ajoute à celle de sa prolificité, se trouve le plus remarquablement condensée dans l'alliance originale de la puissance qu'expriment les entailles à « coups de serpe » et de la douceur du sourire présent sur presque tous les visages, jusqu'à celui des entités dites « terribles » ou à l'« aspect courroucé » (*fun-nugyō*). Une telle conjonction de contraires est tout à fait unique dans l'histoire de la statuaire bouddhique japonaise, où, en outre, à quelques très rares exceptions près, le sourire est absent. Dans un tout autre style, mais en utilisant également le bois brut, un siècle plus tard le pérégrin Mokujiiki Gyōdō signera lui aussi toutes ses sculptures par un autre sourire, un peu plus marqué, presque grimaçant ou ironique.

Le sourire sur un visage sculpté « à la serpe », signe d'accomplissement de l'« art premier » ou voie du retour aux origines, des retrouvailles avec le « cœur unique » ? Sans doute doit-on en effet trouver là l'expression même de tout ce qu'Enkū pérégrin a découvert dans le façonnage du bois, rencontre privilégiée d'une technique, d'une réalisation personnelle et d'une qualité esthétique qui en est le résultat. Envisagé depuis cet objectif de toute une vie, le silence d'Enkū apparaît impératif et fonctionnel. Il vient de la loi du silence des pérégrins *mokujiiki*. Or, cette règle, en oblitérant le discours verbal, conduit les pérégrins à faire de leurs actes et de leur œuvre le langage par lequel ils transmettent au monde tout ce qu'ils ont à « dire ». Les différentes facettes de la démarche d'Enkū étaient son discours. Le sourire de ses statues est le contrepoint de son silence. De là naît la force expressive de ces images. Il dit lui-même :

« La lame que je tiens en main est la fleur du pays,  
qu'elle soit la lumière qui éclaire partout ! »

« La Forme des dieux que je façonne est ronde,  
c'est le miroir qui éclaire ce monde impermanent. »



Enkū est un cas extrême dans les domaines religieux et artistique. C'est ce qui lui valut une renommée la plupart du temps inadéquate, excessive, dans le positif comme le négatif. Même lorsqu'on la replace dans le cadre des principes des pérégrins dits « de l'ascèse végétale », sa démarche frappe par l'ampleur des réalisations auxquelles elle a abouti. Et, cet arrière-plan une fois restitué, si l'on peut parler d'« art premier » à propos d'Enkū, ce n'est pas seulement pour qualifier sa statuaire, mais bien la globalité de sa ligne de vie et chacun des aspects constitutifs de celle-ci. Car tous ces éléments ne sont rien d'autre qu'autant de chemins d'approche et de modalités complémentaires et indissociables de l'accomplissement du « retour aux origines », de l'actualisation de l'« essentiel », « cœur unique », « primordial », idéal que les pérégrins s'étaient fixés de réaliser en cette vie.

Reconsidéré à partir de ces données, le silence de ses contemporains par rapport à Enkū peut se comprendre comme une acceptation tacite de cet idéal, plus ou moins bien compris, mais qui était à l'état de tradition vivante, et dont on entendait parler lorsque se répandait la renommée de l'un des pérégrins devenu personnage charismatique. En outre, le mode de vie ascétique que pratiquaient ces derniers au XVII<sup>e</sup> siècle était-il sans doute alors beaucoup moins éloigné des réalités quotidiennes qu'il ne l'est devenu aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. La disparition plus ou moins complète d'un tel courant à l'époque actuelle, en occultant les clefs de compréhension jusqu'à une date récente, a projeté Enkū dans la dimension artistique. Cela a permis que, grâce à l'importante médiatisation dont elles ont bénéficié, ses statues sortent du secret, soient largement connues et possèdent aujourd'hui des admirateurs passionnés dans tout le pays. Alors même, ou précisément parce que les conditions matérielles, sociales, culturelles se sont grandement modifiées, cet engouement montrerait-il que, avec et par delà tous les dangers dus aux incompréhensions ou aux appropriations dont il est l'objet, le « retour aux origines » suggéré par Enkū, à travers cette sculpture « à la serpe » et son sourire, est un langage dont le sens est perçu comme très actuel ? Ne serait-ce pas là une forme contemporaine de reconnaissance de l'« efficace » de ces images ?

MOTS CLÉS/KEYWORDS: Enkū – Japon/Japan – sculpture – shugendō – ascèse/asceticism – shintō-bouddhisme/shintō-buddhism.

#### NOM DES ENTITÉS SCULPTÉES

|                        |        |                          |
|------------------------|--------|--------------------------|
| Akiba gongen           | 秋葉権現   |                          |
| Amida nyorai           | 阿彌陀如來  | (Amitāyus)               |
| Dainichi nyorai        | 大日如來   | (Mahāvairocana)          |
| Fudō myōō              | 不動明王   | (Acalanātha)             |
| Gohō(zen)jin           | 護法(善)親 |                          |
| Hachiman bosatsu       | 八幡菩薩   |                          |
| Kannon bosatsu         | 觀音菩薩   | (Avalokiteśvara)         |
| Kokūzō bosatsu         | 虚空藏菩薩  | (Ākāśagarbha)            |
| Kōjin aux huit visages | 八面觀音   |                          |
| Shaka nyorai           | 釋迦如來   | (Śākyā)                  |
| Zenno ryūō             | 善女龍王   |                          |
| Zenzai dōji            | 善財童子   | (Sudhana Śreṣṭhi-dāraka) |

|                           |                                 |                             |  |
|---------------------------|---------------------------------|-----------------------------|--|
| <i>Arabori</i>            | 阿波彫 <small>アハハル</small>         | <i>Mokujiki kai</i>         | 木食 <small>キシ</small>                             |
| <i>Arakezuri</i>          | 阿刺 <small>アハ</small>            | <i>Mokujiki Gogyō/Gyōdō</i> | 木喰五節 <small>キシゴ</small> / 修通 <small>シウツウ</small> |
| <i>Enkū</i>               | 恩空 <small>オンクウ</small>          | <i>Nata</i>                 | 能 <small>ネ</small>                               |
| <i>Hijiri</i>             | 翫 <small>カハル</small>            | <i>Natabori</i>             | 能彫 <small>ネハル</small>                            |
| <i>Isshin</i>             | 一心 <small>イツシン</small>          | <i>Nyūjō</i>                | 入定 <small>ニユウジョウ</small>                         |
| <i>Kaigen (sabō)</i>      | 解嚴律法 <small>ゲイエンリツポフ</small>    | <i>Shashin</i>              | 捨身 <small>シヤシン</small>                           |
| <i>Kaji (sabō)</i>        | 加持 <small>カチ</small> (律法)       | <i>Shugendō</i>             | 修驗道 <small>シュゲンダウ</small>                        |
| <i>Ki itsu</i>            | 其一 <small>キイツ</small>           | <i>Shugyō</i>               | 修行 <small>シュギョウ</small>                          |
| <i>Kijishi</i>            | 木形 <small>キガタ</small>           | <i>Sugae Masumi</i>         | 菅江真澄 <small>スガエマサミ</small>                       |
| <i>Kojiki shamon</i>      | 古食沙門 <small>コシヤモン</small>       | <i>Tansei</i>               | 禅聲 <small>ゼンシヤウ</small>                          |
| <i>Kokudachi</i>          | 渴斷 <small>カクダン</small>          | <i>Yamabushi</i>            | 山伏 <small>ヤマブシ</small>                           |
| <i>Koppa butsu</i>        | 木鑿 <small>キザク</small>           | <i>Yorishiro</i>            | 儀代 <small>ギダイ</small>                            |
| <i>Misogi kaji (sabō)</i> | 剃衣木加持 <small>シイキカチ</small> (律法) | <i>Yugyō hijiri</i>         | 遊行翫 <small>ユウギョウカハル</small>                      |
| <i>Mokujiki</i>           | 木食 <small>キシ</small>            |                             |  |

## RÉSUMÉ/ABSTRACT

Anne Bouchy, *Une voie de l'« art premier » dans le Japon du XVII<sup>e</sup> siècle : la statuaire d'Enkū, pérégrin de l'Essentiel*. — La facture unique de sculptures dites « à la serpe », découvertes par milliers dans tout le Japon au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, a déclenché un véritable phénomène de société : l'engouement pour Enkū, leur auteur, ermite pérégrin du XVII<sup>e</sup> siècle dont on ignorait alors quasiment tout. En présentant les problématiques et les matériaux de l'ethnologie et de l'histoire japonaises qui permettent de décrypter le sens d'une telle œuvre dans le trajet particulier d'un pratiquant de l'ascèse des montagnes, l'article propose une réflexion sur les processus techniques et rituels qui sous-tendent la reconnaissance d'une « puissance » à de telles images par ceux qui en font des supports de dévotion, des objets d'appréciation esthétique ou des instruments de construction identitaire.

Anne Bouchy, *An Art Premier in 17th-Century Japan : Enkū's statues, Peregrine of the Essential*. — The unique craftsmanship of the so-called « billhook carved » sculptures, of which thousands were discovered all over Japan in the mid-20th century, created a phenomenal social reaction – a craze for the artist, Enkū, a 17th-century peregrinating hermit about whom almost nothing was known. Japanese ethnology and history can help us decipher such a work of art's meaning in the quite special way taken by someone who practiced asceticism in the mountains. What technical and ritual processes underlay the recognition that such images have « power » by those who use them for devotional purposes, as objects of aesthetic delight or as means for constructing a sense of identity?