

Un *barbare* au théâtre

—Enquête sur le bunraku—

François Bizet

« Dans la tragédie, on a très bien observé que l'*illusion* n'est pas complète. 1. Elle ne peut pas l'être, 2. Elle ne doit pas l'être. Elle ne peut pas l'être, parce qu'il est impossible de faire pleinement abstraction du lieu réel de la représentation théâtrale et de ses irrégularités. On a beau avoir l'imagination préoccupée, les yeux avertissent qu'on est à Paris, tandis que la scène est à Rome ; et la preuve qu'on n'oublie jamais l'acteur dans le personnage qu'il représente, c'est que dans l'instant même où l'on est le plus ému, on s'écrie : *Ah ! que c'est bien joué !* »¹.

Fallait-il coûte que coûte empêcher que le lieu scénique transparût dans l'espace de jeu, le temps de la séance dans celui de la représentation, l'acteur dans le personnage ? Fallait-il chercher à parfaire l'illusion ? Tandis que certains, comme ici Marmontel, s'accommodent de la confusion, l'encourageant même, Diderot tranche : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas »². Si longtemps perméable à son dehors, la scène se place alors comme hors d'atteinte (une contradiction, pour un critique qui rêvait de pénétrer dans un tableau de Greuze, et pour un penseur qui voyait dans le toucher le sens « le plus profond et le plus philosophe »³), mais c'est à ce seul prix que le théâtre peut échapper au soupçon « d'être moitié vrai et moitié faux »⁴. Ces phrases sont écrites dans les années 1750, mais l'idée hante les esprits depuis l'abbé d'Aubignac. Avec le temps, Diderot affinera sa théorie théâtrale, mais le postulat illusionniste reste intact : le comédien, lit-on dans le *Paradoxe*, « n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel ; l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien lui qu'il ne l'est pas »⁵.

1 Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature* (1787), vol. III, Librairie Verdières, 1825, pp. 89-90

2 Denis Diderot, « Discours sur la poésie dramatique » (1758), in *Écrits sur le théâtre, I. Le drame*, Pocket, « Agora », 1995, p. 201

3 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), *Œuvres complètes*, vol. IV, Hermann, 1975, p. 140

4 D. Diderot, « Discours sur la poésie dramatique », *op. cit.*, p. 232

5 D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1778), in *Écrits sur le théâtre, II. L'acteur*, Pocket, « Agora », 1995, p. 77

Quelques décennies plus tôt, de l'autre côté du globe, le bunraku en a décidé autrement : le couperet passera par le corps de l'acteur. La parole en Est, le geste en Ouest, et ce geste à son tour démembré, taillé en trois. L'art théâtral, ce n'est pas de monnayer une illusion réputée impossible, c'est d'amener à jouir de cette impossibilité même, en maintenant vives, écorchées, disséquées sur les planches et pendant toute la durée du spectacle, la fiction et sa représentation. Rien n'est plus étranger au bunraku que la notion de « quatrième mur ».

Quand Hozumi Ikan, érudit épris de théâtre, demanda à Chikamatsu dans les dernières années de sa vie ce qu'il pensait des tendances contemporaines de la scène, le dramaturge répondit ceci :

« L'art doit se situer entre la peau et la chair, entre la réalité et le mensonge⁶. Certes, à notre époque, il y a une prédilection pour la description fidèle de la réalité. Par exemple, un acteur ayant le rôle d'un intendant de daimio reproduit les gestes et les paroles d'un vrai intendant, mais est-il possible que l'intendant d'un vrai daimio se mette du rouge et du blanc sur le visage, comme un acteur ? Ceci encore : si l'on admet qu'un intendant ne se maquille pas, y aurait-il quoi que ce soit de divertissant à ce qu'un acteur apparaisse sur scène et joue avec sa propre barbe en broussaille, avec sa propre calvitie ? Voilà ce que signifie "entre la peau et la chair". C'est un mensonge, mais en même temps, ce n'est pas un mensonge. C'est la réalité, mais ce n'est pas la réalité. Ce qui est susceptible de divertir, c'est ce qui se trouve entre les deux »⁷.

« Quelqu'un entre quelque part » : voici le personnage japonais : *tôjô jinbutsu*. Lors d'une représentation de nô, c'est la silhouette fantômale du *shite* qui parcourt la longue distance du pont à la scène dans un isolement total, splendide au milieu d'un vide qu'il crée tel, qu'à tout moment il pourrait s'y engouffrer.

Au bunraku, qui entre ? Qui est là ?

Par où, exactement, le couperet passe-t-il ?

De Donald Keene : « Le bunraku ne connaît pas cette tentation de certains théâtres occidentaux qui consiste à faire croire au public qu'il assiste non à un spectacle, mais à quelque chose de réel »⁸.

6 En japonais : *himiku* (aujourd'hui prononcé *himaku*), composé de deux caractères signifiant respectivement « peau » (皮) et « membrane » (膜). « Réalité » et « mensonge » traduisent ici les termes *jitsu* et *uso*. Quant à « art », il traduit *gei* (藝), très présent dans le texte.

7 Hozumi Ikan, [Souvenir de Naniwa] *Naniwa Miyage*, 1738 (trad. Akiyama Nobuko).

8 D. Keene, *Bunraku, The Art of Japanese Puppet Theatre*, Kodansha International Publishers, Tokyo, 1965, p. 21 (trad. de l'auteur).

L'ouvrage dans lequel se trouve cette remarque est illustré de belles photographies de Kaneko Hiroshi, prises lors de divers spectacles, et qui représentent, en pied et parfois en gros plan, des marionnettes au moment du drame. Or, la légitimation qu'apporte l'auteur à la présence de ces documents aux côtés de son texte entre en contradiction avec la phrase citée : le photographe, en éliminant résolument du cadre les manipulateurs, a réussi à capter l'essence de la performance, laquelle réside en l'illusion parfaite de l'autonomie des poupées.

Le marionnettiste aurait donc une fonction ingrate. Contraint de se tenir sur scène, il devrait malgré tout convaincre qu'il en est absent. Son art consisterait à disparaître au profit de la seule créature, à se retirer de son monde comme un *deus absconditus*. Cette opinion assez largement répandue appellerait l'unanimité si elle ne se heurtait à un détail dont il m'a été impossible avec le temps de contourner l'évidence. L'effacement dont parle Keene est en effet contredit par la haute présence, dans ce groupe revêtu de noir, d'un visage : celui du marionnettiste en chef. Mis à part les critères d'ancienneté ou de popularité qui autorisent l'*omozukai* à jouer sans cagoule, comment peut-on expliquer un tel déséquilibre ? Comment penser, en termes de scénographie, ce régime d'exception qui continûment vient rappeler au regard la facticité d'un objet auquel il est reconduit à croire sans relâche ?

Une cloison glisse devant une autre encore close, la cagoule s'enlève sur un autre masque : voici le visage du marionnettiste. *Omozukai* apparaît sur scène comme il nous est apparu au commencement, dans le programme, avant la représentation : immobilisé, plié infiniment en lui-même — mais visible, sur le même seuil de visibilité et d'impassibilité que la créature qu'il double.

Omozukai apparaît aussi tel qu'il doit être hors scène, à la ville : sans aucun maquillage. Cette nudité est d'ailleurs celle (rémanence ou hommage ?) du *waki*, l'autre rôle, terrestre, du théâtre nô, à qui il est imparti d'invoquer le *shite* et ainsi de permettre au masque d'au-delà d'apparaître et de danser sa présence.

A quoi, des traits figés de la marionnette ou de la matité du porteur, notre œil s'accroche-t-il d'abord lorsqu'un groupe fait son entrée ? Que cherchons-nous dans l'un que nous ne trouvons pas dans l'autre ? Quel évènement dans un si mince écart ?

Genda⁹, de retour de bataille, est calomnié par Heiji, son jeune frère, qui l'accuse d'avoir donné une version glorieuse de son combat contre Yoshitsune. Genda corrige une première fois l'importun

9 Matsuda Bunkôdô, Miyoshi Shôroku, Asada Kakei, Takeda Koizumo & Senzenken, [Les Batailles des Genji et des Heike], *Hiragana Seisûki*, 1739

mais celui-ci revient à la charge, avec le renfort de l'officier Gunnai. Ils fondent sur lui et ce verbe prend dans leur guet-apens toute sa saveur, car il s'ensuit une confusion, une mêlée à neuf ? à douze ?, à la fois athlétique et dansante, compacte et féline, dont émergent tantôt une tête, tantôt un sabre ou un pied, ou *un visage humain*, pour aussitôt replonger, massif houleux, extrêmement peuplé où, comme dans les essais photographiques de Muybridge, le mouvement continu est saisi au moyen d'une démultiplication de la fracture.

« *Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau* »¹⁰, écrit Paul Valéry (même idée chez Mishima : « Il n'y a rien de plus profond que la surface »¹¹). Que l'acteur et le spectateur, s'ils doivent communiquer, communiquent donc par la peau, nue, toujours neuve, inépuisable : lèvres gercées de Falconetti dans la *Passion de Jeanne d'Arc*¹².

Le couperet passe par le corps, c'est-à-dire aussi : par le sexe.

Les poupées de théâtre n'ont rien en place du sexe. On les reconnaît mâles ou femelles aux seuls signes extérieurs, à des attributs qu'on dit par habitude secondaires.

Les marionnettes sont démontables. Les têtes, les mains, les jambes, les pieds, sont remisés à part, sur des étagères, ou pendus à des crochets. On les remonte, on les habille pour chaque spectacle, selon les nécessités de la distribution, autour de ce centre vide.

Leur sexe est ailleurs. Il ne faut pas moins de trois corps et des courbes qu'ils dessinent dans l'air pour en obtenir l'étrange rayonnement : celui des éclipses qu'on dit annulaires.

Je me souviens de la mise en scène d'Antoine Vitez, où Bérénice n'entraît jamais que ne l'ait précédée de quelques pas sa confidente : deux corps dans l'espace, curseurs toujours équidistants. La lenteur de leur progression les soudaient si bien l'une à l'autre qu'on les aurait cru agies par les mêmes mobiles. Curieux tandem formé par une reine marchant derrière sa suivante, douleur en tête. C'est à cette paire de solitudes que me fait penser l'entrée en scène d'un groupe de marionnettistes. Même détachement, même solidarité. Mais l'émotion est à son comble lorsque les trois comparses, comme un seul homme, portent un personnage de femme.

10 P. Valéry, *L'Idée fixe* (1931), *Œuvres*, vol. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 215

11 Yūkyō Mishima, *Geijutsu jihyō* (*Essais sur l'art*, 1954), traduit et cité in Ryō WATANABE, « Le Japon de Barthes ou les limites de l'Occident », in Michaël Ferrier (dir.) *La Tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2003, p. 101

12 Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928

Porter est un mot faible, trop technique. *Toucher*, comme on disait autrefois *toucher le clavecin*, serait plus juste (peut-être faudrait-il encore y entendre le sens que lui donne Jean-Luc Nancy dans un texte où il est question du corps indécidable de l'hermaphrodite : « mêlée » qui « n'est autre que celle même du toucher »¹³). La beauté fabuleuse de ce groupe n'est maintenue qu'en cinq points de contact, ou d'écartèlement : les quatre extrémités, inférieures et supérieures, et cette partie charnière du dos, entre les épaules, si précieuse dans l'érotique japonaise. Or l'*omodzukai* n'a pas la haute main sur la nuque. Pas de posture dominatrice. Rien non plus de cette intervention conquérante qui fait subitement cligner les yeux et pince la corde sensible de l'automate, dans la plus belle scène d'amour du *Casanova* de Fellini¹⁴. D'où les impulsions de la poupée sont-elles transmises ? D'un lieu enfoui mais commun, dans les parages de la moelle épinière, et par une main qui tient lieu de système nerveux général.

« A titre d'exercice, essayons de représenter un personnage, en n'utilisant qu'une partie du corps. Par exemple, en jouant le rôle de Hamlet, dans toute sa complexité, à l'aide d'une seule main. Ensuite on essaie de se servir de l'autre main pour donner vie au personnage d'Ophélie. Cela n'est pas sans rappeler la manipulation d'une marionnette, à la différence près que c'est une partie du corps qui est la marionnette »¹⁵.

Oida Yoshi, initié dans sa jeunesse aux techniques du théâtre traditionnel, propose souvent cet exercice à ses élèves européens. L'ayant à coup sûr expérimenté plusieurs fois sur lui-même, il demande d'observer l'émergence de l'émotion provoquée par ce double jeu, et ajoute : « Mais qui est cette personne qui observe ? ».

La question, sous forme d'énigme, a peut-être ses racines dans les siècles d'Edo, quand se faisaient jour *en l'acteur* — hommes et femmes — un désir de fusion des genres sexuels, et selon Gary P. Leupp, une fascination grandissante pour l'androgynie, à travers la quête active, opiniâtre malgré les tabous, les prohibitions et la puissance normative des idéaux (le *bushidô*, la voie du samouraï, pour les uns, le *teijidô*, la voie de la femme vertueuse, pour les autres), d'une nouvelle façon d'être, d'une façon inédite de percevoir la différence sexuelle. Une telle attitude se propageait

13 J.-L. Nancy, *L'un des sexes*, in Magali Le Mens, *L'Hermaphrodite de Nadar*, Créaphis éditions, 2009, p. 59

14 Federico Fellini, *Le Casanova de Fellini*, 1976

15 Yoshi Oida, *L'Acteur invisible*, trad. I. Framchon, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 1998, p. 82

dans toutes les couches de la société et se traduisait notamment par la recherche, de nature à la fois hédoniste et esthétique, d'un point de tension irrésolu que la langue voulait rendre par le terme *futanari*, « forme duelle »,

二形

tel qu'on le trouve dans un poème célébrant l'*onnagata* Shimada Manosuke :

Onna ka to mireba
otoko no Manosuke
futanarihira no
kore mo omokage

Une femme, peut-être, quand on la voit...

Mais c'est un homme, Manosuke

Tout le portrait de Narihira

Ni l'un ni l'autre et les deux à la fois¹⁶

Onnagata : 女形 : « femme, forme ». Ces comédiens spécialisés dans les rôles féminins depuis l'éviction autoritaire des femmes du théâtre (pour des raisons de morale publique), ont fait longtemps l'objet d'une attention particulière. Or l'intérêt n'était pas seulement d'ordre érotique, comme aux premiers temps d'un kabuki fortement teinté de prostitution. On observait aussi l'art avec lequel leurs corps glissaient d'un genre à l'autre — art qui lui-même mûrissait, toujours plus conscient de ses pouvoirs. On consignait leurs propos et les anecdotes les concernant. L'un d'eux surtout, Yoshizawa Ayame¹⁷, a laissé une trace profonde car il prétendait que l'excellence du jeu d'un

16 Poème non signé (cité in Gary P. Leupp, *Male Colors, The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 174). *Futanarihira* est un mot-valise combinant *futanari* et Narihira, nom d'un poète célèbre du IX^e siècle. D'après Sunaga Asahiko, son nom est associé à la figure de l'androgynie à l'époque où apparaissent les premiers *onnagata*. Mais la postérité de cette image s'origine bien avant, dans le nô de Zeami, *Izutsu*, où l'on voit le tombeau de Narihira visité par le fantôme de l'épouse du poète. En se mirant dans l'eau d'un puits, elle aperçoit l'image du défunt dont elle porte la robe et la couronne, et s'effondre de douleur (cf. Sunaga Asahiko, « Futanarihira no keifu » [La lignée de "Futanarihira"], in *Shomotsu no Okoku* [Le royaume des livres], vol. IX, Tōkyō, Kokushokankokai, 1998, article traduit par Akiyama Nobuko).

17 1673-1729

onnagata ne pouvait être le fruit d'une concentration ponctuelle de l'acteur sur son rôle, limitée à son temps de présence sur scène, mais celui d'une ambiguïté cultivée partout, hors du théâtre, et à tout moment de la vie privée : « ...s'il ne vit pas quotidiennement comme une femme, il lui sera impossible d'être considéré comme un *onnagata* compétent ». Loin de voir dans ces paroles une simple affectation, Yagoshirô Fukuoka, qui les rapporte, les prend au contraire très au sérieux, et conclut : « ...c'était en raison de sa dévotion sans limite pour son devoir d'acteur que l'on voyait en Ayame un maître »¹⁸.

De contrainte imposée par des autorités soucieuses de préserver l'ordre moral, l'androgynie mutait donc malicieusement en dogme esthétique. La pratique initiée par Ayame fut interdite par le gouvernement *bakufu* en 1842, mais la figure équivoque qu'elle avait contribué à imposer força à reconnaître dans la fissure opérée par le jeu dans les corps, un gisement exploitable à merci de possibilités nouvelles, et par la grâce de cet écart sans cesse miroitant entre la chose représentée et la représentation, une manière de renouveler le régime de l'art. Car si l'avènement de l'*onnagata*, comme dans d'autres théâtres dominés par les hommes, participa indiscutablement d'une politique patriarcale et méprisante de l'élément féminin, on doit aussi avoir à l'esprit la formidable capacité de la scène à retourner l'obstination discriminatrice de la loi contre elle-même, et à trouver dans ce retournement les moyens d'une recherche et d'une affirmation. Cette résistance critique toujours sur le qui-vive se traduisait par un déplacement des lignes et une redistribution concrète, à l'intérieur des fictions, des rôles sociaux (courtisanes maniant le sabre, épouses au franc parler), mais plus subtilement peut-être, au cœur des textes mêmes, elle ouvrait une brèche profonde, moderne (dont d'autres modernités, en tout cas, se feraient l'écho), dans les fondements de l'identité et ses inébranlables certitudes.

Chikamatsu, encore :

« Tout texte du *jôruri* montrant la réalité telle qu'elle est devient un art, mais cet art ne correspond pas nécessairement à la réalité. Prenons l'exemple d'une marionnette représentant une femme : elle dit bien des choses qu'une femme ne saurait dire. Ceci est le propre de l'art, et c'est justement parce qu'elle dit en toute franchise ce qu'une vraie femme ne dit jamais que la vérité des sentiments se dévoile. Si l'on cachait cet aspect en se bornant aux sentiments des femmes réelles, le fond des cœurs n'apparaîtrait pas, et le spectacle ne pourrait en rien divertir. Voilà pourquoi,

18 Yagoshirô Fukuoka, *The Words of Ayame (Ayame gusa, 1776)*, in Charles J. Dunn & Bunzô Torigoe (éd. et trad.), *The Actors' Analects (Yakusha rongo, 1776)*, Tôkyô, University of Tôkyô Press, 1969, respectivement p. 53 & 51 (traduit de l'anglais par l'auteur).

lorsqu'on assiste à une pièce sans prendre conscience qu'il s'agit d'un art, on condamne toutes ces paroles extravagantes qu'il ne convient pas de mettre dans la bouche d'une femme. Pourtant, il s'agit bien d'art »¹⁹.

« Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celles de ma pièce : qu'en savez-vous ? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs.

Car les bonnes ne parlent ainsi que certains soirs : il faut les surprendre, soit dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous »²⁰.

Pour la troisième fois ici, la courtisane Umegae²¹ et sa suite entrent en scène. L'imaginer *elle* demande qu'on se souvienne de tous les détails multicolores et scintillants qui composent le portrait peint par Gustav Klimt d'Adèle Bloch-Bauer, sa robe de forme pyramidale, ajourée d'yeux qui l'apparente à une espèce d'Argus. Umegae aussi nous regarde, mais *elle*, désormais, n'existe plus sans ses doublures (pour une fois, les deux sens du mot se recouvrent). L'effet hypnotique est en effet produit par couture et assemblage, mais le personnage est plus qu'un simple bâti. Ici l'hypersexualisation de la parure, contrairement au luxe déployé dans les parades amoureuses des oiseaux, ne contraste pas avec les noirs et les gris des kimonos de scène. Il y a réversibilité pure du terne et du flamboyant, du féminin et du masculin. Un ruban de Moebius traverse l'espace.

Par le sexe de l'acteur, c'est-à-dire aussi (le théâtre, comme l'Univers, n'étant pas local) : par le sexe du spectateur. La mêlée me traverse et me dépeuple.

Paul Claudel fut fasciné par le nô. Il n'en aima pas moins le bunraku, et à travers lui, plus que tout, la marionnette et ses possibilités. A preuve d'une curiosité toujours en alerte, cette remarque : « Il n'y a pas qu'un seul animateur, il y en a deux, parfois trois. Ils n'ont pas de corps ni de figure, ils sont vêtus d'un fourreau noir, les mains et le visage voilés de noir. La poupée est l'âme collective de ce lambeau d'ombre, de ce groupe de conspirateurs dont on oublie bientôt l'existence »²².

19 Hozumi Ikan, [Souvenir de Naniwa] *Naniwa Miyage*, *op. cit.*

20 Jean Genet, *Comment jouer "Les Bonnes"* (1968), *Théâtre complet*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002, p.127.

21 Bunkôdô *et al.*, [Les Batailles des Genji et des Heike] *Hiragana Seisuiiki*, *op. cit.*

22 P. Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant* (1929), in *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1181

Comme dans les théâtres nô et kabuki, le noir est au bunraku couleur de l'invisible. Le *kuroko* est toutefois un être mimétique : lorsque la scène est couverte de neige, la couleur de son costume varie. Même jeu si, sous l'effet d'un brusque réchauffement, le décor se met à verdoyer.

Cependant, de retour à Ôsaka deux ans après avoir écrit ce texte sur le « Bounrakou », Claudel se ravise : « Tout d'abord ces fameux animateurs ne sont pas tous masqués. Il y en a plusieurs qui ont la figure découverte »²³.

Que s'est-il passé, au Bunraku-za, entre 1924 et 1926 ? Le désir de reconnaissance de certains acteurs a-t-il eu raison des règles de modestie ? Claudel a-t-il été témoin d'un saut décisif dans l'évolution des pratiques de scène ? L'auteur du *Poète et le shamisen* trouverait plus tard une explication au phénomène. Un bref mémoire de Miyajima Tsunao, dont il écrit alors la préface, précise en effet que seule la représentation des drames bourgeois requiert de tous les opérateurs la tenue sombre, contrairement à celle des pièces historiques qui en exempte les *omozukai*. Claudel aurait donc vu un *sewamono*, puis un *jidaimono*. Avisé de ce que le genre dramatique décide du costume et par là du degré de présence de l'opérateur, il s'écrie : « C'est bien plus beau comme ça ! ». Aucun doute alors : la rectification (on voudrait presque dire le *repentir*) a emporté l'impression qui avait présidé à son premier enchantement, celui d'un retrait monochrome des serviteurs, nécessaire au relief du « petit seigneur majestueux ou frénétique ». Ce qui ravit Claudel désormais, c'est le chatoiement de l'ombre et de la lumière autour de la poupée :

« Je comparais les animateurs à ces ombres diverses et plus ou moins dessinées que fait un corps exposé à plusieurs foyers lumineux dont les rayons s'entrecroisent. Ou encore à ces enveloppes vides de soi-même, à ces vestiges sans visage, que tout être vivant laisse derrière lui, à ce buisson d'apparences confuses que sans cesse il réintègre ou déserte. Il est tout naturel que parmi elles il y ait plusieurs plans d'actualité et de précision »²⁴.

Loin qu'il veuille faire oublier les marionnettistes, le bunraku fait donc tout ce qui est en son pouvoir pour en rappeler la présence.

Le coup de génie, c'est d'avoir dévoilé *omozukai*.

Il fut décidé (j'ai fini par m'en convaincre), au terme d'une lente métamorphose de la scène et

23 P. Claudel, *Le Poète et le shamisen* (1926), éd. de M. Malicet, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1970, p. 114

24 *Id.*

comme pour la couronner, qu'un méridien passerait à l'intérieur du trio et distinguerait l'un en le faisant sortir de l'ombre. Non tant pour lui octroyer un prestige que pour déboussoler l'œil du spectateur, soudain plongé entre chien et loup, ou plutôt tirillé continûment entre visible et invisible.

Décidé, est-ce bien certain ? Et si oui, quand ?

PETITE CHRONIQUE DE LA SCÈNE DU BUNRAKU

Où l'on voudrait faire apparaître une dynamique,

une tendance du personnel scénique à se montrer toujours davantage,

à occuper de plus en plus d'espace,

à se multiplier.

Pendant tout le XVII^e siècle, ainsi que l'atteste l'iconographie, les opérateurs ont été cachés du public par une cloison ou un tablier de bois incliné (à Kyôto, entre 1620 et 1650), ou par un pan de tissu armorié tendu entre les deux mondes (vers 1690). Une illustration de Makieshi Genzaburô montre ce que les spectateurs assis par terre ne pouvaient pas voir : deux hommes jambes et bras nus, portant chacun un guerrier ferraillant contre l'autre au-dessus du rideau-paravent. Sur une estrade, derrière eux, les musiciens se font face, invisibles eux aussi de l'auditoire, tandis qu'un autre marionnettiste, ajustant la poupée qu'il vient de décrocher du mur où elle pendait avec d'autres, guette, la tête par-dessus l'épaule, le moment d'entrer dans le jeu. La scène se passe derrière une bande de tissu noir, qui barre l'image dans le coin supérieur gauche. Ce rideau porte un nom intéressant : *tsura-kakushi*, « qui cache les visages ». Le castelet avait donc une fonction de dissimulation clairement assumée, mais d'autres documents suggèrent que les artistes ne dédaignaient pas de jouer parfois avec leurs propres contraintes. Entre 1670 et 1680, au théâtre Magoshirô d'Edo, on a pu voir ainsi la tête de quelques montreurs apparaître au-dessus du rideau, et proposer au public une toute nouvelle image : la mise à niveau du manipulateur et du manipulé, qui se retrouvaient soudain face à face.

1703 : *La Mort des amants à Sonezaki*²⁵ constitue, si l'on peut dire, une double première. La pièce est en effet un *sewamono* — à la lettre, « ce dont tout le monde parle »²⁶ —, le premier du

25 Chikamatsu Monzaemon, *La Mort des amants à Sonezaki*, trad. Ryôji Nakamura & R. de Ceccatty, in *Mille ans de littérature japonaise, Une anthologie du VIII^e au XVIII^e siècle*, vol. II, Ed. Philippe Picquier, 1998

26 Forme synthétisée de *seken* : « tout le monde », et *wadai* : « sujet ».

genre au bunraku (Chikamatsu a déjà écrit dans cette même veine pour le kabuki²⁷) : les amours empêchées d'une prostituée et d'un modeste employé de boutique. Elle est donnée, presque *in extremis*, en comblement d'un *jidaimono* jugé trop court. Or, précisément en cette occasion, les marionnettistes, et parmi eux Tatsumatsu Hachirôbei, choisi pour ses dons et la délicatesse de ses gestes (et peut-être aussi dit-on pour sa beauté), ont remplacé le paravent traditionnel par une étoffe transparente, qui laisse deviner leur présence. Evènement scénographique : le corps tout entier, après les timides tentatives du buste, sort de l'ombre. Y a-t-il dans toutes ces entrées en scène un simple hasard, ou est-il permis de voir une convergence politique dans cette apparition simultanée, sur le plateau et dans le texte, des *chônin*, le « peuple des villes » ?

1705 : la volonté de visibilité se précise et s'affirme. Chikamatsu fait alors représenter *Troubles à la cour de l'empereur Yômei*²⁸. Le rideau a complètement disparu et le *tayû*, avec le shamiseniste, sont venus à leur tour se poster aux côtés des montreurs, devant un public probablement ravi. On est entré dans l'ère du *dezukai*, de la manipulation à vue. Le peintre Nishizawa Ippû a laissé un dessin d'une des séances : on y voit celui qui opère encore seul actionner une poupée qu'il maintient très élevée au-dessus de sa tête. Ses membres ont été recouverts d'un kimono de scène, mais sa tête est nue, et comme celles des musiciens, en pleine lumière.

(Il y a là toutefois une opposition gênante — la seule ? — à l'hypothèse d'une scène en éclosion continue : il aura fallu d'abord couvrir ces nouveaux venus avant d'avoir l'idée d'en découvrir un seul ... Mais continuons.)

1685 : Autre émergence, et non la moindre, en ces temps d'affirmation des artistes : celle de l'auteur. C'est en effet à partir de cette date, et à son instigation, que le nom de Chikamatsu, encore auteur de kabuki, apparaît sur les affiches et sur les fascicules disponibles à l'entrée du théâtre de Kyôto. Alors qu'il est contraint de supporter les résistances des acteurs vedettes (parmi lesquels Sakata Tôjûrô n'est semble-t-il pas le plus capricieux), la présence de son nom doit assurer l'intégrité du texte et le fonder à ses yeux comme œuvre d'art. Il existe d'ailleurs un document éclairant dans lequel l'auteur d'un ouvrage sur les acteurs de kabuki prend la défense de Chikamatsu face à un critique qui déplore la publication de son nom. Voici l'échange : « Quelqu'un m'a dit : "Il n'est pas convenable d'indiquer le nom d'un auteur de *jôruri*, comme si c'était une bonne chose, et encore moins le nom d'un auteur de kabuki. Pourtant, c'est une pratique très répandue ces derniers temps. Sur les panneaux publicitaires des théâtres, sur les affiches à chaque coin de rue, partout on voit

27 Chikamatsu Monzaemon, [Lettre d'amour du quartier des plaisirs] *Kuruwa bunsho*, 1679

28 Chikamatsu Monzaemon, *Yômei tenno shokunin kagami*, 1705

écrit le nom de Chikamatsu. C'est trop se vanter. Si Chikamatsu écrivait des recueils de poèmes ou de romans, devrait-il également les signer Chikamatsu ?" J'ai répondu : "Vous avez raison de vous poser ces questions, mais il faut bien gagner sa vie. Jadis, il ne se serait pas cru autorisé, sans quelque légèreté, à faire figurer sur son œuvre le nom de Chikamatsu. Mais aujourd'hui qu'il fait profession de se consacrer entièrement à la composition de *jōruri*, il vaut mieux pour lui être connu du grand nombre" »²⁹. Le nom de l'auteur était désormais indissociable d'un texte qui était au bunraku l'objet d'une édition intégrale dès la première représentation (contrairement au kabuki où l'on ne publia qu'à la fin du XIX^e siècle), et par conséquent disponible aux spectateurs. Aujourd'hui encore, le texte des pièces est inséré à l'intérieur du programme, en livret séparé, et défile de part et d'autre de la scène, sur des panneaux électroniques, à l'instar des sous-titres de cinéma.

1703 : *La Mort des amants à Sonezaki* (et nombre de *sewamono* qui suivirent) ne fit pas que s'imposer face à l'honorabilité des pièces historiques, elle retourna à son avantage, avec humour, l'un des interdits principaux qui régissait l'écriture dramaturgique au Japon depuis 1644, et selon lequel on ne pouvait mentionner dans les textes aucun nom de personne connue, ni porter en scène des événements récents, encore moins ceux qui impliquaient le gouvernement. Cette loi était régulièrement reformulée et promulguée, comme d'ailleurs à l'ère Tokugawa tous les décrets de prohibition concernant le théâtre (signe au moins de la pugnacité des milieux qu'ils visaient, comme l'a montré Donald H. Shively³⁰). En février 1703, les autorités shogunales réaffirmèrent haut et fort que « les événements contemporains extraordinaires, ou toute action qui leur ressemblerait, ne doivent pas être mis en scène »³¹. Il est peu probable que Chikamatsu n'ait pas eu vent de cet énième édit, dont le but était bien sûr de protéger la classe au pouvoir d'incontrôlables critiques. Quoi qu'il en soit, son intérêt se portait déjà ailleurs. En avril, à Ôsaka, un drame défraie la chronique : le neveu d'un marchand de sauce de soja nommé Tokubei et une prostituée du quartier de Shimabara, Ohatsu, ne pouvant autrement échapper à la séparation qui les menace, se donnent la mort dans un suicide d'amour. Dès le mois suivant, Chikamatsu reprend non seulement l'anecdote, mais le nom et le statut social des victimes. Qui était en mesure de lui interdire de transposer et de mettre en scène l'actualité la plus méprisée, la moins mondaine ? Le kabuki lui-même ne se privait pas, de temps à autre, de tirer avantage du vide juridique et de se faire la caisse de résonance de faits divers. Un théâtre d'Edo s'était même quelque deux semaines avant Chikamatsu

29 [Le grand miroir des acteurs d'âge mûr] *Yaro tachiyaku butai okagami*, 1687 (trad. Akiyama Nobuko).

30 D. H. Shively, « *Bakufu versus Kabuki* », in Samuel L. Leiter (éd.), *A Kabuki Reader, History and Performance*, M.E. Sharpe, Armonk (New York) & London, 2002, pp. 33-59

31 [Edit] *Ofuregaki*

emparé de l'anecdote d'Ôsaka, qu'il avait traitée dans le cadre d'un intermède, sous forme de pantomime improvisée. La conscience sociale du dramaturge lui indiquait un procédé moins racoleur, et c'est du formidable potentiel tragique offert par ces destins jusque-là passés sous silence qu'il tira parti, en leur offrant, notamment, les honneurs du *michiyuki*³² : le dernier voyage des amants — voyage de mort mais d'une mort sereine car seule voie possible, contre l'adversité générale, d'affirmation de l'amour. Le *michiyuki-bun*, forme littéraire médiévale richement représentée, attestée dès le *jôruri* ancien et dans nombre de formes littéraires³³, venait ouvrir aux anonymes, aux gens de peu ainsi arrachés au sensationnel à quoi la société les cantonnaient, un nouvel espace poétique de visibilité où ils purent apparaître comme autant de personnages dignes de fiction et de chant.

1728 : Il est communément admis qu'à cette date, le *tayû* et le shamiseniste quittent définitivement l'aire de jeu pour le *yuka*. Or, je dois me rendre à l'évidence : les faits ne se laissent pas enfermer dans ce simple repère ponctuel. D'après Uchiyama Mikiko, à qui je pose la question, il est impossible de fixer avec autant de certitude le moment à partir duquel le public a pu jouir, de façon définitive, du visage des musiciens. L'iconographie dont nous disposons, dit-elle, ne s'intéressant qu'à des scènes réputées brillantes à l'occasion desquelles le duo était invité à se montrer (elle me montre une illustration montrant un acte célèbre intitulé « La torture d'Akoya »³⁴, où les artistes sont bien en vue sur l'estrade), il faut estimer que la majeure partie des représentations était privée de ce précieux complément de programme. Lorsqu'ils n'avaient pas l'honneur du *yuka*, le *tayû* et son acolyte devaient se contenter d'une sorte d'alcove percée au-dessus de l'entrée cour des marionnettes et masquée d'un rideau de bambou, le *misu uchi*. C'est encore derrière un tel écran, comme on peut le vérifier sur une illustration de 1765, que transpirent deux musiciens à moitié nus, ventrus comme des sumôtoris, chargés de donner vie aux poupées dont ils suivent de haut les agissements. Jusqu'au début du XIX^e siècle, jusqu'à ce qu'on décide de privilégier le plateau au détriment des hauteurs, le théâtre a continué à jouer de l'effet visuel de surprise en perpétuant cette transhumance impromptue de tout un monde musical. Mais ce n'est pas tout.

Une telle distribution de l'espace en deux zones distinctes n'a nullement jailli de l'esprit des gens de théâtre, en cette année précise de 1728, comme d'une incision dans le temps, avec la

32 De *michi* : « chemin », et *yuki* : « aller ».

33 Voir Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Maisonneuve et Larose, 1982

34 Matsuda Bunkôdô & Hasegawa Senshi, « Akoya no Koto Zeme », in [La Bataille de Dannoura] *Danno Ura Kabuto Gunki*, 1732

pimpante fraîcheur de l'innovation. Elle avait déjà été expérimentée, un peu différemment, un siècle plus tôt. Un document (l'auteur en est inconnu) montre en effet un établissement de Kyôto : le lieu scénique y est surmonté d'une plate-forme où sont assises deux musiciennes, détail essentiel indiquant que l'œuvre a peut-être été produite dans les années 1620, en tout cas avant l'édit de prohibition des actrices de 1629. Il semble d'ailleurs que seules les femmes aient alors eu droit à une telle visibilité. Charles J. Dunn ne tire aucune conclusion de cette archive, mais suggère que le *ningyô jôruri* des premiers temps, quand des « circonstances spéciales »³⁵ l'exigeaient, pouvait avoir recours à une disposition qu'il nous faut aujourd'hui considérer comme simplement alternative. Il n'y aurait donc pas évolution linéaire, comme je l'ai cru d'abord, mais histoire accidentée, et il se pourrait bien que toute l'histoire de la scène que j'essaie de retracer soit elle-même soumise à ce régime, aléatoire mais déterminant, des « circonstances spéciales ».

Aujourd'hui encore, le *misu uchi* côté jardin, opposé au *yuka*, est souvent occupé par des musiciens qu'on devine à travers les lattes de bambou. Ils jouent les petits tambours du nô, ou des timbales plus sombres, des gongs ou des flûtes. L'effet stéréophonique, pourrait-on dire, est d'autant plus saisissant qu'il est contrebalancé par l'asymétrie visuelle (haut/bas, caché/montré), qui met le corps de l'auditeur en alerte, ou en émoi. Le bunraku ne cesse par ailleurs d'associer le son instrumental à la fugacité d'une apparition localisée. Une porte s'ouvre, à droite du *yuka*, par laquelle entre pour quelques minutes un immense *koto*, sorte de cithare, ou une flûte *shakuhachi*, ou bien le minuscule *kokyû*, *shamisen* à archet dont le timbre plaintif accompagne parfois les *seppuku*, pour se refermer une fois la pièce terminée. Il n'est pas rare même que le musicien ne franchisse pas le seuil et se fasse entendre, porte entrouverte, des coulisses. Une spatialisation des phénomènes sonores, voilà le bunraku. Le spectateur est ici transformé (comme James Stewart immobilisé dans son fauteuil tout au long de *Rear Window*³⁶) en une espèce d'être à l'affût : un œil prêt à bondir à la moindre sollicitation de l'oreille.

Une chose est sûre, qui se vérifie dans le présent de chaque spectacle : le *yuka* marque le stade de séparation maximale des aires de jeu, du corps et de la voix, mais cette scissiparité ne se fait pas seulement dans l'espace, elle est sensible aussi et surtout dans l'orientation des regards. Pas un coup d'œil d'un monde sur l'autre. Je n'ai surpris qu'une seule fois les musiciens absorbés dans la

35 C. J. Dunn, *The Early Japanese Puppet Drama*, London, Luzac & Company, 1966, p. 56

36 Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour*, 1954

37 Takeda Izumo, Namiki Senryû & Miyoshi Shôroku, *Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748

contemplation de l'action, lors du suicide de Hangan dans *Chūshingura*³⁷, et c'est sans doute leur exceptionnelle vacance, en cet instant sans paroles ni musique, qui leur permettait un tel écart. Nous n'avons aucun moyen de le savoir, mais il est probable que le paravent ou le store de bambou des débuts aient masqué une certaine liberté d'attitude. Tant qu'ils n'étaient pas visibles, les musiciens pouvaient voir, et suivre l'évolution des personnages. En revanche, on peut supposer qu'en se montrant dans un corps, en s'avancant dans un visage, la voix s'individua, s'émancipa et en quelque sorte dut aller voir ailleurs. Deux versions de la même histoire ont bien lieu devant nous simultanément mais chacune d'elle, chose admirable, *hors du champ visuel de l'autre*.

Une voix à part (même à l'époque où tous œuvraient derrière un paravent, le geste et la voix n'avaient pas le même centre de gravité) ; une voix n'ayant jamais renoncé à ses origines épiques (toujours à distance, et pour cause !, de pantins sans paroles mais sous le charme) ; une voix prenant corps peu à peu, abandonnant l'aire de jeu et surgissant en chair et en os : voilà le *tayū*. Désarrimée du sujet, puis emportée par le *shamisen*, cette voix ne pouvait que devenir autre (pensé cela en écoutant Toyotake Sakitayū, qui chante comme on retourne la terre). Ayant pris la tangente, elle s'est mise à explorer, en roue libre, les territoires qui se présentaient à elle, à y exalter sa toute nouvelle et grandissante autonomie. A-t-elle senti qu'elle n'était plus tenue de respecter les codes ordinaires de la parole et qu'il lui était soudain permis de se faire entendre autrement, non plus tant d'énoncer mais d'émettre ? La matière sonore plutôt que le message... Il ne lui a pas suffi de creuser, par exemple, l'amplitude entre les sons, du très grave au suraigu, il lui a fallu encore brasser les extrêmes, les amener à se télescoper constamment, véritables champs de forces, vents solaires, fusions. Ici pas de *pianissimo* — jusqu'à l'in audible — qu'immédiatement aimantée une déflagration ne traverse, pour aussitôt se dissoudre. Et là une note tenue, lisse, n'aura de valeur qu'à subir une granulation, à grumeler puis à expirer en grommellements (même tendance à faire mourir, de cette manière très lente, leurs phrases dans la tourbe de très basses fréquences, des conducteurs de trains annonçant les stations, et des vendeurs de thons à la criée du très matinal marché de Tsukiji). Plus la voix s'éloigne, plus elle se matérialise, plus elle s'épaissit en soupe primordiale. Encore faut-il oter au mot *soupe* toute connotation de rusticité. C'est bien au contraire d'une sophistication qu'il s'agit. La voix de Toyotake Sakitayū, et plus encore celle de Takemoto Koshikō, si loin du foyer qu'elles aient fui, ne me donnent pas l'impression de régresser, mais plutôt de reformuler les éléments d'une genèse, c'est-à-dire d'une jouvence : le jaillissement continu d'un organe qui maintient vives et bouillonnantes *toutes* ses qualités originelles et les agite avec art tous azimuts.

Est-il nécessaire, pour prendre toute la mesure de cette émancipation vocale, de remonter plus loin dans le temps, bien avant que le Takemoto-za ne dédouble son espace scénique, à ce point de l'histoire du théâtre où la voix fut forcée de se désolidariser radicalement de l'action représentée ? Le clivage a en effet un précédent : la prohibition des scènes japonaises de toute présence féminine, qui laissa pendant deux siècles et demi le champ aux seuls comédiens mâles. Il est hautement significatif que cette disparition des femmes ait été précédée, comme le laisse penser l'illustration anonyme de 1620, par ce qu'il faut peut-être appeler leur *monstration*, à des fins non tant artistiques que publicitaires (on peut en tout cas le supposer). La chronique est capricieuse, mais 1629 est une année décisive.

L'histoire du bannissement des femmes est bien connue. Les conséquences pour le kabuki en sont irréversibles : lorsqu'on voulut redonner leur place aux comédiennes après la restauration de Meiji, celles-ci parurent au public si naturellement féminines qu'on dut renoncer à se séparer des *omnagata* et de la lecture distanciée qu'ils donnaient de leur personnage. Mais que se passa-t-il dans le cas du *ningyô jôruri* ? L'édit s'appliqua d'une tout autre façon.

Loin d'accepter de se voir simplement remplacées par leurs collègues masculins (avec qui elles collaboraient jusqu'alors, allant jusqu'à calquer leur nom de scène, comme Rokuji Namuemon dès les années 1560, sur le modèle en vigueur chez les hommes), les femmes *tayû* ne se résolurent pas à disparaître et cherchèrent d'autres lieux pour exercer leur art, seules, sans l'apparat de l'illusion scénique. On les retrouva donc, loin des centres, entourées d'un cercle restreint de fidèles et d'élèves qu'elles entreprirent de former, dans des maisons privées des faubourgs, ou dans les ports, ou dispersées dans les provinces, jusqu'aux villages reculés. Plus tard, tandis que les théâtres de marionnettes commençaient de se vider, elles faisaient les beaux jours des quartiers de plaisir (toujours à la périphérie), où leur popularité ne se démentit jamais tout au long de l'ère d'Edo, et de manière égale dans les trois grandes villes de l'empire. Le terme *tayû*, qui à l'origine signifiait « ministre de haut rang », pour ensuite désigner les acteurs les plus prestigieux du nô et du kabuki, finit d'ailleurs par nommer, dans ces mondes clos de douves et de murs réservés à l'art et aux divertissements, agréés et contrôlés par le pouvoir qu'étaient les *kuruwa*, une courtisane aguerrie aux arts du *gidayû bushi* et du *shamisen* (une telle gratification ne doit pourtant pas faire oublier que ces quartiers concentraient toute l'activité prostitutionnelle des villes, et des milliers de femmes prisonnières d'une sévère hiérarchie structurée en quelque cinq cents fonctions et services spécialisés, sexuels ou autres, rendus contre argent et sanctionnés par un titre distinctif). Les atteintes gouvernementales à la liberté d'exercer des musiciennes furent nombreuses : entre 1841 et 1843 encore, bien que leur succès fût énorme, une série d'édits déploraient la multiplication des

interprètes féminins et dénonçaient l'offense faite à la morale et à l'autorité shogunale. Cependant, jusqu'à la levée de l'interdit, en 1877, aucun arrêté ne put vraiment réduire la vitalité du *joryû gidayû*. L'historienne A. Kimi Coaldrake en conclut qu'un tel arsenal législatif, s'il prit la forme d'un véritable harcèlement, doit aussi être considéré comme un échec politique³⁸.

D'où ce nouveau type de performance, qu'on appela suggestivement *su-jôruri* : « *jôruri* simple », ou « chant nu » (comme dans *su-ashi* : « pieds nus » ou *su-gao* : « visage sans maquillage ») tenait-il son pouvoir ? On ne peut négliger l'attraction érotique de ces voix condamnées à un *commerce* très codifié et à une clandestinité sous haute surveillance. C'est de nouveau pour en annuler les prétendus ravages qu'en 1900 le ministère de l'Education interdit aux étudiants organisés en fan-clubs la fréquentation des lieux où les femmes étaient désormais autorisées à se produire (mesure restée vaine, faut-il le préciser). Néanmoins une telle passion, si ardente fût-elle, ne peut expliquer la fascination pour ces voix devenues à elles seules la totalité du spectacle. Il semble qu'elle se soit fondue dans un mouvement plus ample, qui parcourait en profondeur les goûts et les pratiques. Ainsi les hommes eux-mêmes, dont la voix travestie troublait aussi les auditoires, probablement inspirés par le modèle que leurs consœurs faisaient triompher, proposèrent-ils dès les années 1660 (à l'initiative du chanteur Ômi no daijô), et plus communément à partir de 1700, des récitals privés aux maisons les plus opulentes (*zashiki-jôruri* : « *jôruri* de salon »). Les représentations théâtrales, bunraku et kabuki confondus, se virent donc, depuis l'origine pourrait-on dire, concurrencées par des versions strictement vocales et instrumentales du répertoire. Torigoe Bunzô parle à ce propos d'une sorte de répartition spontanée de la scène populaire d'Edo en deux courants : « Dit simplement, le kabuki s'adressait aux yeux, le *jôruri* aux oreilles »³⁹. Or, en renonçant — en partie — à l'œil (*theatron*, de *thea*, « action de regarder », source grecque d'une autre tradition, non sans analogie toutefois avec celle dont la scène, *shibai*, renvoie étymologiquement à la place du spectateur⁴⁰), le *jôruri* renonçait-il pour autant au théâtre ?

A n'en pas douter, les *tayû* des différentes écoles issues du *jôruri* d'Edo (Torigoe en recense au moins trois⁴¹), ainsi que ceux du *gidayû-bushi* féminin, ne fournissaient pas une simple oralisation des textes. Ils matérialisaient plutôt, sur le seul mode vibratoire, la vie diverse et le tumulte de la

38 A. K. Coaldrake, *Women's Gidayû, and the Japanese Theatre Tradition*, London, New York, Routledge, « Japanese Studies Series », 1997, pp. 1-24

39 Bunzô Torigoe, « Edo Jôruri », in C. Andrew Gerstle (éd.), *Eighteenth Century Japan*, Sydney, Allen & Unwin, 1989, p. 57

40 Ce rapprochement m'est suggéré par Fujii Shintarô.

41 *Katô-bushi*, *itchû-bushi* et *bungo-bushi*.

scène absente. Ils façonnaient une atmosphère de laquelle se détachaient, comme surgissant d'un bas-relief, des personnages hauts en couleurs vocales, de « véritables masques phoniques »⁴² selon la belle formule de Georges Banu, par lesquels l'oreille était susceptible d'être touchée. Peut-être même avaient-ils conscience de ce qu'« écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré »⁴³, ouverture maximale, hyper pénétrabilité de ce sujet à l'écoute où Jean-Luc Nancy entrevoit la condition esthétique (*aisthêtikos*, « qui a la faculté de sentir ») par excellence : l'ouïe, plus que la vue, au-delà même du toucher, est éminemment participative. Nous serions donc en présence d'une dimension toute nouvelle de la représentation : orale, buccale même, tonitruante, ainsi que d'un état inouï, une version débridée et expansive du texte de théâtre, très loin d'une prosodie raisonnée, tout entière au service de l'hypotypose, cette noble figure de la scène tragique (« C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit... »⁴⁴), figure de la présence et de l'illusion si redevable, selon l'étymologie, à l'idée de *frappe*, mais toujours d'obédience optique : imprimer une image, donner à voir. Le chanteur lui — cordes, voile, glotte, muqueuses —, aux coups de plectre contre la peau tendue du *shamisen*, se souvient que ses lointains prédécesseurs, les *biwa hōshi*, étaient aveugles. Le monde que sa voix propage n'a pas la stabilité du tableau. Zone de turbulences au contraire, infiniment élastique, irradiant sans foyer, se formant sans contours comme la ligne d'un sismographe. Le *jōruri*, rappelle l'historien Katō Shūichi, est plein de ces « lieux à écouter »⁴⁵ (*kikidokoro*), de ces moments qui commandent à l'oreille de se dresser.

Si le sujet occidental ressent le besoin de s'en remettre à son œil, s'il répète sans faillir cette opération que Nancy appelle « mise en *évidence* », ne serait-ce pas parce qu'il cherche dans la confrontation visuelle avec les phénomènes l'appui nécessaire à sa propre *définition* ? D'Aristote à Brecht, la scène est sans doute le lieu idéal de ce tête à tête.

Je me hasarde encore : le sujet japonais, protéiforme, voulut aussi (sans exclusive) faire confiance à son oreille. Il attendit de la scène une « mise en *résonance* » où il se sentit moins contraint dans les limites d'un sujet donné, libre au contraire d'éprouver la contagion d'innombrables corps sonores au milieu desquels il lui était loisible de se fondre, de réagencer les images (à la même époque, le public courait entendre les *rakugoka*, ces très populaires diseurs d'histoires qui par leur seule parole suscitait un monde). Avait-on conscience alors qu'un tel sujet — le sujet tout

42 G. Banu, *L'Acteur qui ne revient pas*, *Journées de théâtre au Japon*, « Folio-Essais », 1993, p. 98

43 J.-L. Nancy, *A l'écoute*, Galilée, « La philosophie en effet », 2002, p. 33

44 Jean Racine, *Athalie* (1691), II, 5

45 Katō Shūichi, *Le Temps et l'espace, dans la culture japonaise* (2007), trad. C. Sabouret, CNRS éditions, 2009, p.

ouïe — n'est « peut-être *aucun sujet* sauf à être le lieu de la résonance, de sa tension et de son rebond infinis »⁴⁶ ? (Bien entendu, tout cela n'a de sens qu'à préciser que sujets occidental et japonais sont comme les « fleurs arctiques »⁴⁷ de Rimbaud : ils n'existent pas.)

*L'œil écoute*⁴⁸ — que voit l'oreille ?

PETITE CHRONIQUE DE LA SCÈNE DU BUNRAKU

Suite et fin.

1734 : Le marionnettiste Yoshida Bunzaburô met au point la manipulation à trois (*san nin zukai*) caractéristique du bunraku. Cette date, bien qu'officielle, n'a pas valeur d'origine absolue. Comme le *yuka*, le *san nin zukai* a été l'objet d'expérimentations dont au moins un document a gardé la trace : un spectacle donné en 1685 au théâtre Magoshirô d'Edo, où la distribution des mouvements de la poupée (mais celle-ci est encore de petite taille) est assez proche de celle pratiquée à Ôsaka⁴⁹. L'idée vivait donc quelque part lorsqu'il s'est agi de trouver le moyen de retenir un public lassé des gesticulations sommaires des marionnettes à gaine. Doit-elle être associée à l'emploi des cagoules ? Le lien paraît logique et de fait, les décennies 1740-60 ont vu simultanément disparaître les marionnettistes qui jusque-là avaient opéré seuls et à découvert, et fleurir à leur place des massifs d'ombres. Impossible toutefois de dater avec exactitude. Il semble que le voile ne se soit pas imposé aussitôt et il est probable, là encore, qu'on ait tâtonné longtemps, qu'on se soit souvenu par exemple des *hako mawashi* du XVI^e siècle, ces saltimbanques porteurs de boîtes qui masquaient le bas de leur visage d'un voile, afin sans doute de faire oublier leur présence. Le document de 1765, l'un des rares qu'on possède sur ce thème, établit que l'invisibilité ne se généralise que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais on sait aussi que l'effacement du personnel de scène s'est accompagné occasionnellement (on ne sait à partir de quand) d'un régime spécial de visibilité accordé aux *omozukai*, dont on peut supposer la dimension stratégique : contrer, sans condescendre à la singer, la starisation des gens de kabuki. Les épisodes spectaculaires, brillants, riches en couleurs dramatiques et musicales, des pièces historiques, ont été conçus comme des moments d'exception, pendant lesquels le théâtre sortait de sa réserve, montrait l'envers et

46 J.-L. Nancy, *A l'écoute*, *op. cit.*, p. 45 (je souligne).

47 Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Gallimard, « Poésie », 2001, p. 183

48 Titre d'un essai de Claudel sur la peinture hollandaise (1946)

49 *Yaegaki Kumo no Taema*, livre d'illustrations concernant le théâtre de marionnettes attribué à Furuyama Moromasu, 1685

dégainait toute sa puissance — ici et là — en un festival de têtes nouvelles, surgissant comme des diables hors de l'incognito. Cet équilibre savamment maintenu jusqu'au début du XX^e siècle d'une double modalité visuelle a-t-il pu répondre au théâtre à une tendance profonde de l'esthétique japonaise, telle qu'elle s'exprime à la même époque dans l'*ukiyo-e*, l'art des estampes ? Comme dans certaines œuvres d'Utamaro Kitagawa, le dispositif est sur scène de nature érotique : la prépondérance est donnée dans l'espace à ce qui est caché, habillé, recouvert (le fouillis d'étoffes et l'éventail saturant la page de « *Source de poème* » : *chambre au premier étage*⁵⁰), tandis que le nu, lacune allusive, n'occupe qu'une portion resserrée sur un détail de l'anatomie.

En 1909, la Shôchiku rachète le Bunraku-za.

L'opération de cette compagnie de théâtre alors toute puissante marqua un tournant dans les pratiques de scène. Il est communément admis que de cette époque date un retrait de plus en plus fréquent de la cagoule de l'*omozukai*. Or, les raisons pour lesquelles le nouveau propriétaire du lieu assouplit les principes en vigueur, loin d'être inspirées par le désir de grignoter davantage le domaine de l'illusion, comme j'en fais depuis le début l'hypothèse, auraient été strictement commerciales. Shirai Matsujirô, dont on peut voir le portrait dans un documentaire tourné en 1921⁵¹ et longtemps conservé au musée Albert Kahn (sa raideur au tout début du film l'apparente à ces commanditaires agenouillés au bas des tableaux anciens, mais son projet, lui, est bien contemporain de l'industrialisation naissante des spectacles), pensait ainsi sauver le bunraku d'une baisse chronique de popularité. Le film montre d'ailleurs des *omozukai* tête nue et vêtus de kimonos très voyants. L'incendie qui détruisit le Bunraku-za en 1926 vint donner à cette initiative promotionnelle un tour systématique. La troupe ayant dû s'installer, durant le temps de la reconstruction, à Tôkyô, où les artistes étaient inconnus, la direction imposa de jouer sans cagoule, ordre auquel certains *omozukai* se soumièrent avec délectation, d'autres refusant au contraire d'obtempérer. Il s'agissait d'attirer le public grâce à une nouveauté sensationnelle et de l'amener à revenir voir (*fidéliser* dirait-on dans le jargon managérial actuel) non plus seulement une pièce de théâtre mais un artiste. Bien entendu la Shôchiku eut le dernier mot. Tous finirent par tomber le voile et l'habitude en demeura après le retour à Ôsaka, en 1930. La tendance s'accrut après-guerre jusqu'aujourd'hui, et d'après Sakurai Hiroshi, qui suit la troupe depuis vingt ans de l'intérieur du Théâtre national, la plupart des représentations (huit sur dix — cinq seulement en 1970) se font maintenant à découvert. Il note néanmoins, depuis quelque temps, un léger reflux et finit par lancer : « *ittari kitari* » — « ça

50 Utamaro Kitagawa, « *Utakamura* » *Nikaizashiki*, circa 1788

51 [Théâtre de marionnettes japonais] *Nihon no Ningyôgeki*

va ça vient ». Après tout, il se dit satisfait d'une telle tendance et a ce mot qui me stupéfie : « L'essence du bunraku, c'est de ne rien montrer. Lorsqu'on montre les marionnettistes, on répond à une autre logique — *misemono* —, une logique foraine ».

Le retrait de la cagoule dont j'ai fait, précipitamment peut-être, la clé de voûte d'une esthétique du *ningyô jôruri*, ne serait-il tout au plus qu'une question annexe, dépourvue en tout cas des enjeux cruciaux que j'ai cru y entrevoir ?...

Seuls les intérêts financiers de la Shôchiku auraient dicté l'instrumentalisation publicitaire des visages, et donné au bunraku l'apparence qui est la sienne en ce début de XXI^e siècle (c'est en tout cas ce que s'accordent à dire tous les spécialistes que j'interroge). Or, le dévoilement peut-il se réduire à une stricte opération de marketing ? Le considérer comme une clause ajoutée au contrat de l'acteur, un appendice dans un document comptable ne conduit-il pas à gommer sa véritable nature : qu'il soit exceptionnel ou systématique (simple question de fréquence), c'est d'abord un fait scénographique à part entière. Si l'apparition des têtes se traduit pour la compagnie (et déjà pour les théâtres d'Edo) en monnaie sonnante et trébuchante, elle se traduisait aussi, et peut-être surtout, sur la scène, en présence insolite, en une tension irrésolue de la chair et de ses masques.

Mon enquête aboutit à des résultats bien vagues, mais n'ai-je pas dès le début trop attendu de ce dévoilement qu'il me révèle une vérité du bunraku ? Commentant les estampes d'Utamaro dans une étude au titre suggestif : « Le nu tout nu et le nu caché », Nakagawa Hisayasu prend soin de rappeler à ses lecteurs (pour qui il écrit directement en français) une tendance fondamentale de leur rapport au sens : « La Vérité, c'est donc la nudité ; et c'est ainsi qu'elle se doit d'être représentée en Occident »⁵². La tête nue de l'*omozukai* semble devoir rester indifférente devant cet entêtement irrépressible à dissiper les brumes et les ombres, à identifier des inconnues. Ne regarde-t-elle pas également de loin (pas de haut) notre passion à reconstituer des processus et à repérer des continuums, à vérifier l'enchaînement des causes et des effets, autant d'opérations répondant au besoin viscéral de comprendre la logique des évolutions ? Peu de goût ici pour la saisie globalisante, pour l'éclaircie panoramique. Beaucoup pour l'aperçu et l'ajouré. Tout compte fait, même si aujourd'hui la pratique en est enracinée, me dit Patrick de Vos, un ami à qui rien n'échappe de la scène japonaise, la question du jeu à découvert ne peut être résolue de manière univoque. Dans les replis de l'explication autorisée agit un ensemble indéfini de critères : le genre de la pièce, le rang de l'*omozukai*, la circonstance de la représentation, ou encore sa nature : fait-on entendre ou non le

52 Nakagawa Hisayasu, *Introduction à la culture japonaise*, PUF, « Libelles », 2005, p. 90

texte intégral ? Est-ce une œuvre régulièrement jouée ? etc. Je me souviens avoir été frappé, lors d'une représentation de *La Tempête*⁵³, par le fait que pas un des marionnettistes, pourtant très connus, n'apparaissait sans voile (au vol : Ariel ne pouvait être joué que par une marionnette !...). C'est que la pièce de Shakespeare est au bunraku une création récente (1992), et peu montée (deux fois en dix-sept ans). L'uniformisation des costumes des manipulateurs se justifiait par la nécessité de ne pas détourner l'attention des spectateurs — suprême politesse — d'une intrigue et d'un texte dont on pensait qu'ils étaient peu familiers. Le répertoire japonais n'échappe pas à cette règle.

L'oreille me résonne encore du ton presque indigné de Uchiyama sensei lorsque par inadvertance, lors de notre entretien, j'ai prononcé le mot « règle ». « *Kisoku ga nai !* » : « il n'y a pas de règles ». Sa voix si claire alors, si tranchante, m'a d'un coup décapé d'un siècle d'unité d'action, de temps et de lieu.

J'ai mené cette chronique de façon un peu cavalière. A mesure que j'avancais, je me suis rendu compte qu'il était impossible de reproduire les chronologies bien établies, se hâtant vers la complétude de leur objet, telles qu'elles sont reprises dans beaucoup d'ouvrages occidentaux. Non qu'elles fournissent de faux points de repère, mais elles faussent la perspective ou plus exactement, forcent les faits à s'ordonner dans une perspective qui n'est peut-être pas la leur. Une image, écume d'une de ces journées de théâtre, m'aurait-elle finalement retenu de céder à une trop grande confiance dans la logique temporelle : deux branches de cerisier en fleurs traversant le flot de la rivière Yoshino, dans *Imoseyama*⁵⁴. Image d'un temps suspendu, sans amont ni aval, très éloignée de celle que Kant, dix ans après la création de cette pièce dont il ignorait tout, fixerait pour nous à partir de l'observation d'un bateau descendant un fleuve, par déduction d'un lien fondamental de « l'ordre du temps » et de la « loi de causalité »⁵⁵. Comment oublier nos catégories, au sein d'une civilisation dont les textes fondateurs font état d'une cosmogonie sans principe décisif, d'une genèse sans *Fiat* ? « On ne peut considérer le début de la "Chronique de l'âge des dieux"⁵⁶ comme un mythe de la création du ciel et de la terre, écrit Katô Shûichi, et on n'y trouvera pas non plus le point de

53 *The Tempest*, 1612 (la version japonaise, adaptée aux exigences du genre, s'intitule *Tenpesuto arashi nochi hare* [Beau temps après la tempête]).

54 Chikamatsu Hanji *et al*, *Imoseyama ou L'éducation des femmes*, trad. J. Sigée, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 2009

55 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* (1781), trad. A. Tremesaygues & B. Pacaud, PUF, 1971, pp. 184-185

56 Le premier volume du *Kojiki* (*Chronique des faits anciens*).

départ du temps »⁵⁷. Nombre d'historiens et de philosophes japonais pensent que de tels commencements ont laissé une empreinte indélébile dans la conscience historique. De ce rayonnement fossile, de cette « *basse obstinée* », Nakagawa Hisayasu croit même ressentir les effets jusque dans la période contemporaine. Selon lui, aujourd'hui encore, « aucun fait historique au Japon ne s'explique comme le produit de volontés individuelles »⁵⁸.

Les chronologies, filles d'un temps linéaire et orienté, n'imposent pas seulement un ordre, elles font de chaque encoche dans la flèche une origine qui détermine une ligne de partage — un avant un après —, autant de degrés dans la mesure d'un progrès. Or le progrès est contingent et discontinu : « il procède par sauts, par bonds, ou, comme diraient les biologistes, par mutations. Ces sauts et ces bonds ne consistent pas à aller toujours plus loin dans la même direction ; ils s'accompagnent de changements d'orientation, un peu à la manière du cavalier des échecs qui a toujours à sa disposition plusieurs progressions mais jamais dans le même sens »⁵⁹. Comme Claude Lévi-Strauss lorsqu'il réfléchit aux processus de civilisation, il faudrait donc concevoir les réalisations humaines non pas selon cet *échelonnement* « *dans le temps* » auquel nous conduisent spontanément nos habitudes mentales, mais selon un *étalement* « *dans l'espace* »⁶⁰.

Les artistes n'auraient pas décidé de promouvoir leur propre visibilité en 1705. Le *yuka* des musiciens n'aurait pas été inventé en 1728. Bunzaburô n'aurait pas créé, *ex nihilo*, le *san nin zukai*. La cagoule n'aurait pas été conçue dans la foulée. Mais en chaque occasion on aurait remis au goût du jour, en la transplantant, une idée réalisée ailleurs, dans des circonstances différentes, « spéciales », locales.

N'est-il pas plus que temps de retourner au théâtre ?

On monte en général un seul des actes qui composent *L'Adultère tragique*⁶¹ (le procédé est courant, dans un Japon désormais moins disposé à suivre une œuvre intégrale, de couper et de rassembler les morceaux les plus populaires, de sorte qu'une matinée prend souvent l'allure d'une anthologie). En vérité, le public est venu voir Osono, épouse abandonnée de Hanshichi, mais surtout écouter ou réécouter la plainte douloureuse qu'elle chante au moment de reprendre sa place dans la maison des beaux-parents. Comme les mondains ou les esthètes qui dans les théâtres européens

57 Katô Shûichi, *Le Temps et l'espace, dans la culture japonaise*, op. cit., p. 39

58 Nakagawa Hisayasu, *Introduction à la culture japonaise*, op. cit., p. 19

59 C. Lévi-Strauss, *Race et histoire* (1952), « Folio-Essais », 1987, p. 38

60 *Ibid.*, p. 38

61 Takemoto Saburobei II, Toyotake Ôritsu & Yatami Heishichi, *Hadesu gata onna maiginu*, 1772

n'occupaient leur baignoire qu'aux moments-clés de la représentation, l'homme assis à ma gauche est donc resté, en apparence du moins, indifférent à ce qu'il se passait sur la scène pendant toute la première partie de « La boutique de saké »⁶², tantôt s'assoupissant, tantôt grignotant une friandise qu'il tirait à grand bruit d'un sac en papier. Ce n'est qu'au moment où, tous les personnages ayant quitté la scène, Osono commence sa lente déambulation intérieure, qu'il se redresse et se met à l'écoute (à la fin du chant, qui scande une danse de pardon, je le verrai ôter ses lunettes et s'essuyer les yeux).

Cependant, autre chose attire mon attention. Depuis qu'au début une jeune mère portant voile (et qui n'est autre que la maîtresse de Hanshichi) a abandonné son enfant, je ne cesse de penser à l'avenir de ce petit personnage. *Abandonné* n'est d'ailleurs pas le bon mot : le nourrisson a plutôt été confié à la maison du Père du mari (et du fils) infidèle, car le couple adultère a résolu de mourir. La fin du monologue d'Osono est marqué par un coup de théâtre : elle découvre et *reconnait* l'enfant revenu en scène — Otsû, le fils de Hanshichi et de Sankatsu.

Or une telle intrigue, toute cousue de fil blanc qu'elle apparaisse d'abord, ne cesse en réalité de se démailler, à l'intérieur même de sa représentation. Il suffit pour cela de presque rien, mais ce presque rien vient troubler le jeu. L'enfant doit être en effet représenté par une marionnette simple (*tsume ningyô*), telle qu'on en utilisait au temps de Chikamatsu, et pour laquelle un seul manipulateur est requis. Curieusement toutefois, lorsque Otsû fait sa première entrée en scène, il n'est pas actionné par un *omozukai*, mais porté par sa mère, qui le tient dans ses bras. Dans la scène suivante, il passe du dos de l'apprenti Chôta, qui l'a recueilli, au giron de sa grand-mère, attendrie par son sort. Manquerait-on de personnel, qu'il faille réquisitionner les poupées pour faire le travail ? Ce n'est pas tout. J'irai de surprise en surprise quand, après le monologue, l'enfant est réintroduit au bras d'un montreur intermittent, reculant dans la fosse après don du bambin à l'une des poupées présentes, rejaillissant plus loin pour un autre relais, replongeant, reparaisant, disparaissant selon les élans maternels de chaque membre de la famille — la brue, le beau-père, la belle-mère, soudés à nouveau autour et par la grâce de cet espiègle trait-d'union. Difficile de ne pas voir dans ce merveilleux ballet métaleptique où les créatures en viennent à partager la fonction de celui sans qui elles ne seraient rien, un autre coup de génie. Coup double d'ailleurs, car cette déconstruction concertée de l'illusion ne fait pas que rejouer les premiers temps du bunraku, les premiers pas du montreur hors de l'enceinte qui l'abritait jusqu'alors, elle fait aussi et surtout du fils naturel — ce même fils en qui Diderot plaçait tous les espoirs d'un renouvellement réaliste de la scène (« l'enfant

62 « Sakaya »

de la nature »⁶³ : c'est ainsi que Jean Goldzink présente à la fois le bâtard et le drame bourgeois que Diderot appelait de ses vœux) —, le centre d'un dispositif théâtral radicalement autre.

Le Fils naturel, donc. Premier essai dramatique de l'auteur et manifeste esthétique, combinée aux *Entretiens sur le Fils naturel*, l'œuvre consiste en un complexe d'écrits où alternent récit, drame et dialogues. Dorval, pure fiction, y est d'abord l'interlocuteur d'un « je » qui vient de publier « le sixième volume de l'*Encyclopédie* »⁶⁴, puis le personnage d'une pièce dont on comprend bientôt qu'elle est la reprise scrupuleusement exacte d'un épisode récent et crucial de sa propre vie. Vivement intéressé par l'expérience, le narrateur est alors invité à assister à la représentation qui commémore le drame vécu, puis entreprend de discuter le texte avec ce dramaturge d'un nouveau genre, point par point. C'est dire si, là encore, la métalepse opère (de manière transgressive, préciserait ici Gérard Genette, par dénonciation du « seuil d'enchâssement »⁶⁵), mais elle le fait selon des modalités très différentes de celles de *L'Adultère tragique*. C'est d'abord une stricte « métalepse de l'auteur »⁶⁶, dont la stratégie est d'attirer, de piéger la fiction (Dorval et sa troupe) dans le réel. C'est ensuite une figure agissant au seul plan narratif. L'espace de la représentation n'en est pas affecté. « Diderot » a beau avouer, après coup (dans la postface), avoir été sur le point d'intervenir dans le jeu afin de changer le cours de l'histoire, le texte de la pièce se garde bien de laisser filtrer quelque élément étranger que ce soit. Jusqu'à la maniaquerie, Dorval défend d'ailleurs la nature autarcique de l'œuvre, tout entière motivée par un procès d'auto-légitimation et indifférente à toute présence publique. Pourtant, à bien l'examiner, une telle étanchéité ne signale-t-elle pas un régime complètement neuf, jamais vu, de manipulation diégétique ? La métalepse s'effacerait alors devant un autre phénomène. Diderot serait allé plus loin que Shakespeare, qui fit dans *Hamlet* s'engouffrer une troupe de comédiens dans le décor d'Elseneur afin de dédoubler la scène et *confondre* le traître. En faisant de Dorval, pendant l'action dramatique comme pendant les *Entretiens*, un pur être de parole, en enchâssant la première dans les seconds, il aurait porté « le théâtre dans le théâtre » (un métathéâtre donc) à son horizon indépassable : la scène comme monde clos, préservé, cristallin, où action et agents doivent nous apparaître enfin scintillants, transparents à eux-mêmes, en une coïncidence sans défauts ni aspérités du réel avec sa *mimésis*. *Le Fils naturel* est aussi le fruit de

63 J. Goldzink, « Présentation » du *Fils naturel* de D. Diderot, GF, 2005, p. 20

64 D. Diderot, *Le Fils naturel* (1757), GF, 2005, p. 41

65 G. Genette, *Métalepse*, Seuil, « Poétique », 2004, p. 14

66 *Ibid.*, p. 15

ce mariage idéal, mais le « genre honnête et sérieux »⁶⁷ qu'il illustre se coupe par là même des ressorts fondamentaux du trope qu'il a mis à l'honneur : le ludique et le fantastique de la métalepse ont été condamnés, issues et brèches soigneusement murés, garottant toute interaction d'un univers à l'autre, ligaturant les flux, stérilisant l'imagination.

La scène du bunraku, elle, est éminemment poreuse. Par le déploiement du jeu en deux aires, par la séparation du geste et de la voix, par la présence continue des montreurs, elle ménage partout, à tout moment l'écart, l'interstice, le décrochage diégétique, autant de paliers et de passages, faux murs, boyaux, chausse-trappes d'un espace à la fois immédiatement hospitalier et traversé d'enchantements imprévisibles. On est loin de cette « dramaturgie du miroir »⁶⁸ élaborée au temps des Lumières, qui par un illusionnisme impeccable s'évertuait à dissimuler autant que possible sa théâtralité. L'historien Robert Abirached a d'ailleurs bien montré en quoi ces pratiques de la scène bourgeoise s'étaient éloignées du modèle aristotélicien, avaient perverti même la fonction mimétique, laquelle prônait au contraire une distance des faits à leur représentation. Rien de tel bien sûr dans la scène japonaise des XVII^e et XVIII^e siècles, dans ce théâtre dissident mais non subversif, fait à l'usage d'une bourgeoisie marchande humiliée au bas de la hiérarchie sociale, et inventé de toutes pièces hors de toute influence extérieure. L'avènement, au bunraku, du *sewamono* (que René Sieffert traduit en « tragédie bourgeoise »⁶⁹ afin peut-être de le distinguer du drame, « genre moyen »⁷⁰ revendiqué par Diderot), la croissance rapide, loin des conventions et de la sphère sacrée du nô, de cet autre enfant naturel, conçu à la mesure de l'homme, de ses œuvres et de son destin terrestres (et il est de première importance que ce ne soit pas un fils ayant atteint l'âge de raison, mais un *infans* sans parole, ce grand absent de la scène classique occidentale), l'affirmation précoce du rejeton prodigue en qui une communauté entière se constitua et à qui elle confia son devenir, ne pouvaient s'accommoder du principe majeur de la *mimêsis* : la représentation de l'homme par l'homme. La marionnette, du fond de son antiquité, lui dictait d'autres règles. C'est elle encore — ce bout de bois, cette petite chose —, qui dans *L'Adultère tragique*, au moment le plus convenu de la reconnaissance, exige avec l'ironie placide d'une idole de pierre d'être l'objet de l'euphorie générale, elle qui, portée de bras en bras, régit ce stupéfiant pas de deux de l'humain et

67 D. Diderot, « Discours sur la poésie dramatique », *op. cit.*, p. 165

68 R. Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Gallimard, « Tel », 1994, p. 111

69 Chikamatsu Monzaemon, *Tragédies bourgeoises* (1703-1724), trad. R. Sieffert, Aurillac, Publications Orientalistes de France, 1991-1992

70 D. Diderot, « Entretiens sur *Le Fils naturel* » (1757), in *Ecrits sur le théâtre, I, op. cit.*, p. 111

du simulacre, du mirage et de l'ici-bas.

(Ce texte est un extrait d'un essai intitulé *Tôzai !... A portée de voix des marionnettes japonaises*. L'auteur remercie Akiyama Nobuko pour son aide précieuse.).

Bibliographie

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Gallimard, « Tel », 1994
- BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas*, *Journées de théâtre au Japon*, « Folio-Essais », 1993
- CHIKAMATSU Hanji *et al*, *Imoseyama ou L'éducation des femmes*, trad. J. Sigée, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 2009
- CHIKAMATSU Monzaemon
- ◆ *La Mort des amants à Sonezaki*, trad. Ryôji Nakamura & R. de Ceccatty, in *Mille ans de littérature japonaise, Une anthologie du VIII^e au XVIII^e siècle*, vol. II, Ed. Philippe Picquier, 1998
 - ◆ *Tragédies bourgeoises* (1703-1724), trad. R. Sieffert, Aurillac, Publications Orientalistes de France, 1991-1992
- CLAUDEL Paul
- ◆ *L'Oiseau noir dans le Soleil levant* (1929), in *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989
 - ◆ *Le Poète et le shamisen* (1926), éd. de M. Malicet, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1970
- COALDRAKE A. Kimi, *Women's Gidayû, and the Japanese Theatre Tradition*, London, New York, Routledge, « Japanese Studies Series », 1997
- DIDEROT Denis
- ◆ *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), *Œuvres complètes*, vol. IV, Hermann, 1975
 - ◆ *Le Fils naturel* (1757), GF, 2005
 - ◆ « Entretiens sur *Le Fils naturel* » (1757), in *Ecrits sur le théâtre, I, Le drame*, Pocket, « Agora », 1995
 - ◆ « Discours sur la poésie dramatique » (1758), in *Ecrits sur le théâtre, I. Le drame*, Pocket, « Agora », 1995
 - ◆ *Paradoxe sur le comédien* (1778), in *Ecrits sur le théâtre, II. L'acteur*, Pocket, « Agora », 1995
- DUNN Charles J., *The Early Japanese Puppet Drama*, London, Luzac & Company, 1966
- FUKUOKA Yagoshirô, *The Words of Ayame (Ayame gusa, 1776)*, in DUNN Charles J. & TORIGOE Bunzô (éd. et trad.), *The Actors' Analects (Yakusha rongo, 1776)*, Tôkyô, University of Tôkyô Press, 1969
- GENET Jean, *Comment jouer "Les Bonnes"* (1968), *Théâtre complet*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2002
- GENETTE Gérard, *Métalepse*, Seuil, « Poétique », 2004
- GOLDZINK Jean, « Présentation » du *Fils naturel* de D. Diderot, GF, 2005
- HOZUMI Ikan, [Souvenir de Naniwa] *Naniwa Miyage*, 1738
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), trad. A. Tremesaygues & B. Pacaud, PUF, 1971
- KEENE Donald, *Bunraku, The Art of Japanese Puppet Theatre*, Kodansha International Publishers, Tokyo, 1965
- LEUPP Gary P., *Male Colors, The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1995
- MARMONTEL Jean-François, *Eléments de littérature* (1787), vol. III, Librairie Verdières, 1825
- LEBI-STRAUSS Claude, *Race et histoire* (1952), « Folio-Essais », 1987

- MISHIMA Yukyô, *Geijutsu jihyô (Essais sur l'art, 1954)*, traduit et cité in WATANABE Ryô, « Le Japon de Barthes ou les limites de l'Occident », in FERRIER Michaël (dir.) *La Tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2003
- HISAYASU Nakagawa, *Introduction à la culture japonaise*, PUF, « Libelles », 2005
- NANCY Jean-Luc
- ◆ *A l'écoute*, Galilée, « La philosophie en effet », 2002
 - ◆ *L'un des sexes*, in Magali Le Mens, *L'Hermaphrodite de Nadar*, Créaphis éditions, 2009
- OIDA Yoshi, *L'Acteur invisible*, trad. I. Framchon, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 1998
- PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Maisonneuve et Larose, 1982
- RIMBAUD Arthur, *Illuminations*, Gallimard, « Poésie », 2001
- SHIVELY Donald H., « *Bakufu* versus *Kabuki* », in Samuel L. Leiter (éd.), *A Kabuki Reader, History and Performance*, M.E. Sharpe, Armonk (New York) & London, 2002
- SHUICHI Katô, *Le Temps et l'espace, dans la culture japonaise* (2007), trad. C. Sabouret, CNRS éditions, 2009
- SUNAGA Asahiko, « Futanarihira no keifu » [La lignée de "Futanarihira"], in *Shomotsu no Okoku* [Le royaume des livres], vol. IX, Tôkyô, Kokushokankokai, 1998
- Takemoto Saburobei II, Toyotake Ôritsu & Yatami Heishichi, *Hadesu gata onna maiginu*, 1772
- TORIGOE Bunzô, « Edo Jôruri », in C. Andrew Gerstle (éd.), *Eighteenth Century Japan*, Sydney, Allen & Unwin, 1989
- VALERY Paul, *L'Idée fixe* (1931), *Œuvres*, vol. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960
[Le grand miroir des acteurs d'âge mûr] *Yaro tachiyaku butai okagami*, 1687