



HAL
open science

Traditions théâtrales au Japon : jeu et patrimoine culturel

Sylvie Guichard-Anguis

► **To cite this version:**

Sylvie Guichard-Anguis. Traditions théâtrales au Japon : jeu et patrimoine culturel. Asies, 2015, Le jeu dans le monde asiatique. hal-01469595

HAL Id: hal-01469595

<https://hal.science/hal-01469595>

Submitted on 16 Feb 2017

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

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

SYLVIE GUICHARD-ANGUIS

Traditions théâtrales au Japon : jeu et patrimoine culturel

[Télécharger au format PDF](#)

Article soumis en 2015

Article publié le 25 mars 2015

Résumé

Comme la plupart des pays d'Asie, le Japon réussit à conserver son patrimoine théâtral. Le kabuki rural et les théâtres de marionnettes ningyo joruri sont parmi les témoignages les plus représentatifs et les plus populaires : on les trouve dans les campagnes, les villages et les petites villes. La grande variété des spectacles trouve ses origines dans les fêtes religieuses matsuri qui se déroulent près des temples Shinto. Cette origine religieuse n'exclue pas leur intégration dans la culture et l'identité locale. Ils sont même intégrés du fait de leur ancienneté dans le patrimoine national Japonais en tant qu'actifs culturels immatériels. Dans un contexte d'exode rural et de vieillissement de la population particulièrement ressentis dans les régions éloignées, ils sont considérés comme pouvant contribuer au développement des économies locales.

Cet article aborde quelques aspects de la notion de jeu dans la culture japonaise en s'appuyant spécialement sur deux arts de scènes. J'essaierai de répondre brièvement aux questions suivantes. Quels sont les éléments qui contribuent à assurer la protection des arts de scènes ? Pourquoi peut-on considérer que ces arts vont renouveler les économies locales ? Quel sens donnent-ils à l'identité japonaise ?

Abstract

Japan happens to keep alive a very rich heritage of performing arts as most of the countries of Asia. Rural

kabuki and puppets theatre ningyo joruri are ones of the most representative and still rather popular performances one can encounter in the countryside, in small villages or towns. This great variety of performing arts finds its origins in religious festivals matsuri, which take place around Shinto shrines. Their religious origin does not prevent them nowadays from being included in the local culture and from taking part into the local identity as shows the way they are commonly perceived today. As most of them correspond to very longstanding traditions, they came to be included into the Japanese national cultural heritage as nonmaterial cultural assets. In a context of rural exodus and ageing society especially in remote areas, they even tend to be seen as factors of renewal of the local economies.

This paper will deal with some aspects of the notion of playing in Japanese culture, focussing on two kinds of performing arts. I will briefly try to answer to the following questions. What are the processes involved in the historical evolution of performing arts which lead to their protection? Why those performances could be seen as steps to local renewal? How they manage to give meaning to Japanese identity?

Parmi les multiples expressions culturelles transmises depuis des siècles au Japon, les arts de la scène occupent une place tout à fait significative. Apparus il y a un millénaire pour les plus anciens, ils offrent la possibilité de suivre sur plusieurs centaines d'années les transformations subies par certaines formes de jeu. Intentionnellement je laisserai de côté la nature du répertoire joué, qui nous conduirait bien au-delà des limites attribuées à cet article, pour m'attacher seulement à deux types d'arts de la scène : le théâtre de marionnettes et le *kabuki* rural, écartant de cette étude d'autres formes plus connues à l'étranger comme le *Nō*, le *kyōgen* ou le *kabuki* sous sa forme nationale.

Pour quelles raisons mon choix s'est-il arrêté sur ces manifestations ? Tout simplement parce que ces expressions revêtent des formes à la fois rurales et urbaines, présentes dans tout l'archipel japonais, qui établissent un dialogue très étroit avec les lieux depuis des siècles. Apparues sous forme de rituels et associés aux fêtes des sanctuaires shintoïstes (*matsuri*), elles ont pris progressivement la forme d'un divertissement pour les populations locales, que de nos jours les différents projets de renaissance rurale tentent de se réapproprier. Considérées en tant que supports de l'identité locale, comme éléments d'attraction touristique et objets de la préservation du patrimoine culturel immatériel, ces deux expressions présentent une situation relativement voisine.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques précisions sur la notion de jeu telle qu'elle sera sous-jacente à travers ces pages semblent indispensables. Je m'attacherai à cette notion essentiellement dans sa dimension rituelle, tout en conservant à l'esprit les différences sémantiques non négligeables entre les langues, par exemple entre le français « jeu », l'anglais de « playing » et le japonais *asobi*¹. Ces variantes laissent à penser que les catégories établies par la réflexion occiden-

tale ne couvrent peut-être pas tout le champ du jeu dans d'autres cultures. Comme le mentionne l'introduction générale à cet ouvrage, deux travaux majeurs encadrent la réflexion sur cette notion : celui de Johan Huizinga : *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* rédigé en 1938 et le second vingt ans plus tard en 1958 par Roger Caillois : *Les jeux et les hommes*. Ce dernier classe cette notion en quatre catégories : *agon* (la compétition), *alea* (le hasard), *mimicry* (l'imitation), et *ilinx* (le vertige). Dans un court essai intitulé *Asobi The Sensibilities at Play* (1987) Yoshida M. et al examine le cas japonais à la lumière du travail de Roger Caillois. Une nouvelle catégorie leur semble indispensable pour couvrir la réalité de cette notion telle qu'elle se présente dans cette culture. Ils l'intitulent « le culte des saisons » qui ferait référence aux divertissements associés à la nature. De façon similaire R. Hamayon (1995) ne trouve pas que ces classifications s'adaptent au contexte sibérien et remarque que « le jeu nie la transcendance » d'où son interdiction par toutes les religions associées au salut. En d'autres termes il est culturellement permis de jouer avec les divinités mais pas avec Dieu. Ces bases étant posées très rapidement, tournons-nous vers les rites qui ont donné naissance à ces arts de la scène et qui démontrent qu'au Japon au cours des siècles des formes de jeu se sont développées en passant du domaine du sacré à celui du profane, sans rencontrer de résistance.

De la fête religieuse à la représentation théâtrale

Avant de montrer comment ces arts de la scène sont apparus dans l'archipel japonais, quelques mots sur l'environnement spirituel dans le cadre duquel ils se développent ne seront pas inutiles. Dans le Japon ancien, celui du shintoïsme, bien avant l'arrivée du bouddhisme (Plutschow, 1996), toute vie est sacrée à tel point qu'une ligne nette ne peut pas être tracée entre ce qui relève du sacré ou du profane. Le temps est sacré. Cependant au fil des jours les souillures tendent à s'accumuler et pour remédier à cet état de fait il est nécessaire de procéder à des rites de purification à des intervalles réguliers. Ces derniers permettent de rendre présentes les divinités avec lesquelles la population concernée localement peut communier afin de se régénérer. Ils prennent place dans le cadre de fêtes religieuses shintoïstes (*matsuri*), qui peuvent inclure des formes artistiques, et qui dans ce cas se trouvent être à la fois humaines et divines. Dans le Japon ancien l'expression de ces arts de la scène ne trouvait donc place que lors de ces moments particulièrement sacrés, par conséquent jamais dans la vie de tous les jours. Ces périodes qui permettent de se régénérer se produisent à un rythme régulier, le plus souvent chaque année, ce qui offre à la communauté locale l'occasion de jouer au moins une fois par an. Trois grandes séquences rythment la plupart des *matsuri* : l'arrivée des divinités et leur réveil d'un état dormant à un autre marqué par le dynamisme (*kami-oroshi*), le divertissement des divinités et leur exorcisation (*kami-asobi*) et le renvoi des divinités (*kami-okuri*). C'est dans la seconde séquence que prennent place des processions, des offrandes aux divinités et surtout l'offre de danses et de musique, sur lesquelles vont se greffer des expressions artistiques qui deviendront par la suite des arts de la scène. Plutschow (1996:255)

cite pour chacun des deux cas qui nous intéressent treize *matsuri* au cours desquelles interviennent des représentations de théâtre de poupées ou de *kabuki*.

Le véritable nom du théâtre de marionnettes en japonais est *ningyō joruri* (*ningyō* signifie « poupées » et *joruri* « chant de texte dramatique »). Mais l'expression de *ningyō shibai* (théâtre de poupées) est aussi largement utilisée. D'autres appellations existent également, comme nous le verrons un peu plus loin. La différence entre ces différentes expressions tient au fait que chacune met un accent plus particulier sur un aspect donné de cet art. Des sources historiques font remonter les marionnettes au moins au XI^e siècle. D'après Pluschow (1996) ces marionnettes combindraient deux origines, d'une part une pratique indigène au Japon qui consiste à utiliser lors des danses des accessoires (bâtons, bandes de papier, lances, épées etc.) identifiés avec une divinité (*torimono*), et d'autre part une origine chinoise. La seconde prendrait naissance dans le sanctuaire Kohyō à Fukidenohama (Yoshimoto-chō dans la préfecture de Fukuoka), où tous les trois ans des danses de marionnettes d'origine chinoise sont offertes au moins depuis 744. Par la suite elles sont imitées par d'autres sanctuaires Hachiman², puis adoptées par des sanctuaires différents, comme celui de Nishinomiya (préfecture de Hyōgo). De ce dernier situé sur la bordure occidentale de la baie d'Osaka, ces représentations se sont propagées dans l'île voisine d'Awaji, où elles sont devenues très populaires. A leur tour elles se diffusent dans la grande île voisine de Shikoku, la ville d'Osaka proprement dite sur la bordure orientale de la baie du même nom, puis dans la plupart des autres régions du Japon. Au cours de l'époque d'Edo (1603-1868) à la suite de leurs visites en villes beaucoup de villageois séduits par ces représentations les adoptent et les insèrent dans les fêtes shintoïstes de leur sanctuaire local afin d'introduire un élément dramatique dans les rituels. Ce phénomène d'engouement explique que le théâtre de poupées reste très vivant dans de nombreuses contrées reculées du Japon, comme sur l'île de Sado dans la Mer du Japon ou dans des villages isolés en montagne comme celui d'Oguchi (département d'Ishikawa). Certaines de ces représentations prennent place dans des défilés intégrés aux *matsuri*, choisissant comme scène les chars.

C'est la combinaison de l'art des marionnettes (*ayatsuri-ningyō*), –*ayatsuri* signifiant « manipuler »–, avec celui du drame récité et chanté (*joruri*) qui va donner sa forme définitive à ce divertissement, le *ningyō-joruri*, qui fait dire à Claudel (Miyajima, 1931) » *La marionnette est comme un fantôme, toute sa vie tout son mouvement lui vient du cœur* ». De multiples perfectionnements au cours des siècles vont permettre aux poupées d'égaliser les acteurs de *kabuki* par la richesse de leurs expressions (entre autre elles peuvent rouler les yeux ou soulever les sourcils) et de leurs gestes qui pour les rôles principaux nécessitent trois manipulateurs revêtus de noir. Ces mouvements doivent être synchronisés avec le *shamisen*, instrument à trois cordes, et le chant du *tayū* qui s'exprime à la place des marionnettes quel que soit l'âge ou le sexe représenté. Cet art devient extrêmement populaire au milieu du XVII^e siècle dans les principales villes, tandis que le théâtre Nō reste l'apanage de l'élite sociale. En particulier à Osaka s'ouvre en 1684 le théâtre Takemoto-za, du nom de son

fondateur Takemoto Gidayū, qui se spécialise dans le *ningyō joruri* avec accompagnement du récitatif *gidayū-bushi*³. Mais à partir du milieu du XVIII^e siècle le théâtre de marionnettes entame un déclin irrémédiable, vaincu par le succès de son grand concurrent le théâtre *kabuki*. Il doit sa survie à une volonté nationale et à l'aide de l'État japonais, qui ont permis d'ouvrir en 1966 le Théâtre National à Tokyo, disposant d'une scène pour le théâtre *bunraku*, et en 1984 le Théâtre National *Bunraku* à Osaka, à proximité des anciens théâtres Takemoto-za et *Bunraku-za*. Le *bunraku* est le nom contemporain du théâtre professionnel de marionnettes, qui s'est développé au cours de l'époque d'Edo (1603-1868). Il provient du nom *Bunraku-za* du dernier théâtre encore en exercice fondé au début du XIX^e siècle à Osaka par Uemura Banrakuken, originaire de l'île d'Awaji, théâtre qui fut détruit à plusieurs reprises et reconstruit par l'État japonais.

Le théâtre *kabuki* prend naissance au début du XVII^e siècle en tant que divertissement offert par des troupes itinérantes d'interprètes féminines, qui proposent des danses et des scènes comiques et qui ne dédaignent pas de se livrer occasionnellement à la prostitution. Ce penchant entraîne en 1629 l'interdiction des actrices par le shogounat, puis en 1652 celle des acteurs d'âge adolescent enclins à la même pratique. Ces interdictions expliquent l'une des grandes caractéristiques de ce théâtre interprété uniquement par des hommes, ce qui va entraîner la spécialisation d'acteurs dans des rôles féminins (*onna gata*), et va contribuer également à la renommée de ce spectacle. Le *kabuki* lui aussi procède à de larges emprunts à d'autres arts de la scène, puisant dans le *kyōgen* le dialogue, les techniques d'interprétation ainsi qu'un certain réalisme et dans le théâtre de poupées l'accompagnement musical et narratif. La compétition avec le théâtre de marionnettes et les emprunts se révèlent tels que plus de la moitié du répertoire actuel du *kabuki* procède d'adaptation de pièces de *bunraku*. Du théâtre Nō il reprend la scène qu'il complète d'un rideau de fermeture qui démultiplie les possibilités de fonds de scène et surtout d'une rampe nommée *hanamichi* qui relie la scène au fond de la salle, traversant le parterre de spectateurs. Une autre particularité de ce théâtre est l'usage d'une scène tournante (*mawaributai*), qui permet de doubler les effets avec la scène principale. La combinaison de tous ces emprunts aboutit à un spectacle extrêmement riche et coloré où se mêlent le jeu des acteurs, la musique et la danse.

Le *kabuki* tend à s'intégrer aux *matsuri* à partir du milieu de l'époque d'Edo (autour du XVIII^e siècle) du fait de son extraordinaire succès dans les grandes villes de l'époque, Edo l'actuelle Tokyo, Osaka et Kyoto. Des troupes itinérantes de *kabuki* vont même introduire cet art dans les communautés rurales, jouant les scènes qui semblent les plus favorables durant les *matsuri*, ou bien des habitants de retour des grandes villes vont choisir d'associer cet art aux fêtes afin d'offrir aux divinités le meilleur des spectacles au goût du jour. Ces interprétations interviennent à des moments spécifiques de la fête, en général en face du sanctuaire temporaire (*tabisho*) ou durant le transport des divinités (*tōgyō*). En effet les divinités sont transportées de leur lieu de résidence (montagne, espace maritime, etc.) sur des palanquins qui les symbolisent également, à travers les rues et sont

déposées temporairement en un endroit spécifique. La procession peut inclure des chars tirés à travers les rues, sur lesquels peuvent s'installer des musiciens, voire des petits groupes d'acteurs. Des interprétations sont offertes à chaque halte sur les chars, ou une scène temporaire dressée devant le sanctuaire temporaire. Par la suite de jeunes enfants choisis au sein de la communauté locale concernée peuvent devenir les interprètes principaux. Le théâtre *kabuki* suit dans la seconde moitié du XXe siècle une évolution proche de celui du théâtre de poupées, disposant d'une scène nationale à l'intérieur du Théâtre national à Tokyo, et d'une aide substantielle de la part de l'État japonais.

Dans cette analyse nous allons nous pencher plus particulièrement sur les formes rurales ou urbaines plutôt que nationales du théâtre de poupées ou du *kabuki* (*kabuki* villageois *noson kabuki* ou encore théâtre local *chishibai*), de façon à illustrer l'extraordinaire diversité et la richesse du dialogue entretenu par ces deux arts de la scène avec les lieux dont ils sont issus.

Contextes démographique et économique : « réveil rural ou urbain » et « fabrication urbaine ou régionale »

Tout d'abord il nous faut brosser rapidement un tableau de l'environnement démographique et économique dans lequel ses fêtes et arts de la scène locale prennent place. Comme dans toutes les sociétés industrielles le Japon subit un exode rural très important depuis le milieu du XXe siècle, mais avec une rapidité rarement atteinte ailleurs. Associée au vieillissement de la population, l'inégalité de la répartition démographique ne cesse de se creuser entre des zones urbaines toujours de plus en plus étendues et peuplées et des zones rurales, en particulier en montagne et sur les petites îles, de plus en plus désertes et habitées par des personnes toujours plus âgées. L'une des conséquences immédiates de cette évolution démographique tient dans la difficulté toujours croissante d'assurer la tenue de ces fêtes religieuses, les jeunes générations faisant de plus en plus défaut. Cette profonde division entre les deux types d'espace a donné naissance au phénomène intitulé *kaso-kamitsu* (régions dépeuplées et régions surpeuplées). En 1999, 1 230 collectivités locales (*shi-chō-son*) sur les 3 223 que compte le Japon bénéficiaient selon la loi de la désignation de « Dispositifs spéciaux de stimulation de l'indépendance des régions dépeuplées ». Dans ces dernières de nombreux services peinent à être assurés, voire se trouvent arrêtés, la vie quotidienne devenant de plus en plus difficile. Or elles se situent dans un pays qui a érigé en critère principal de sélection des lieux leur aspect pratique (*benri*).

Sur le plan national de nombreuses mesures politiques et économiques tentent de corriger le manque d'attraction de ces régions profondément marquées par le phénomène de désertification et d'améliorer leur fonctionnement en inventant de nouvelles stratégies. Certaines d'entre elles se situent dans le temps long comme celle portant sur la fusion des communes entamée dès 1889,

qui vit les 71 314 villages et villes de la période d'Edo (1603-1868) se réduire à 15 859. Plusieurs lois dans la seconde moitié du XXe siècle contribuent à diminuer encore ce chiffre, le faisant passer à 9 868 en 1953, puis 4 668 en 1956, 3 472 en 1961, 3 392 en 1965 et enfin 3 223 en 2 002. L'idée centrale qui préside à cette politique continue de fusion est d'offrir à tous les habitants des communes japonaises la même qualité de services administratifs. Une nouvelle loi apparue durant l'ère actuelle Heisei, qui débute en 1989, tente d'abaisser ce nombre à 1000 en 2005. Il va de soi que l'impact sur l'économie locale de ces mesures d'annexion se trouve loin d'être négligeable. Elles se donnent pour but d'augmenter considérablement les moyens financiers dans des communes dotées d'un très faible budget.

D'autres mesures peuvent être beaucoup plus ponctuelles voire spectaculaires, comme en 1989, en pleine période de bulle financière, l'offre par le Premier ministre Takeshita N. de 100 millions de yen à utiliser librement par chaque commune du Japon. Ce don se traduit par l'éclosion de multiples projets d'aménagement ou d'équipement, parfois tout à fait inattendus, dans des zones situées à l'écart des grands foyers de développement économique, qui ont pour objet de favoriser le développement à l'intérieur de la commune à partir d'initiatives locales.

Apparu dans les années 1980, ce concept d'une indépendance économique des communes qui doit reposer sur les habitants eux-mêmes, s'appuyant sur l'idée de « fabriquer les régions » (*chiiki zukuri*), en reconstituant des aires qui aient une vitalité et une identité propres, va s'étendre à l'ensemble de l'archipel. Les mouvements de réveil villageois (*mura okoshi*) ou urbain (*machi okoshi*) ont précédé cette prise de conscience. Ils ont pour but la promotion de stratégies de développement économique fondées sur les ressources locales, en particulier culturelles, dans des régions durablement affectées par toutes sortes de maux. De façon générale ils apparaissent à la suite du premier choc pétrolier de 1973, qui met fin à la vision quantitative du développement fondé sur les activités des grandes et moyennes entreprises pendant la période de haute croissance au Japon (*Tōkai jichitai mondai kenkyūshō*, 1990). L'une des principales conséquences de ce type de développement fut de laisser à l'écart toutes les régions qui ne se trouvaient pas sur la façade Pacifique ou sur les côtes de la Mer Intérieure. Le mouvement intitulé « Un village un Produit » (*Isson-ippin*)⁴ né dans le département de Oita dans l'île de Kyūshū connaît un immense retentissement dans la plupart des communes délaissées jusque-là par la prospérité économique. Désormais l'idée d'inventer des spécialités locales se fait jour un peu partout au Japon, pour s'élargir progressivement à toutes les ressources culturelles que comptent ces communes, et en particulier aux rites et cérémonies « traditionnels ».

Ces mouvements s'inscrivent dans un contexte d'idéalisation de la vie rurale intitulé le « vieux village » (*furusato*), phénomène en grande partie partagé avec la plupart des pays développés. Il repose sur un sentiment de nostalgie pour un style de vie en contact avec la nature, en harmonie

avec l'environnement naturel et pour un prétendu passé qui se déroulerait dans un espace rural totalement idéalisé (Moon, 1997). N'oublions pas que l'existence de la grande majorité des jeunes Japonais se déroule dans les plus grandes régions urbaines du Japon et que les relations entretenues avec le monde rural se révèlent très rares, voire inexistantes. La tenue à Tokyo d'événement comme la neuvième « Furusato Fair » en 1997, au cours de laquelle les 47 départements que compte l'archipel viennent présenter leurs spécialités gastronomiques et artisanales, leur potentialité touristique et même des offres d'emploi en dit long sur cette situation. Ce phénomène ne cesse de s'accroître avec les générations à venir, puisque ce fort exode rural entamé depuis un demi-siècle a contribué à couper tout lien avec les régions rurales d'origine.

Dans ce contexte la plupart des mesures associées à la « fabrication urbaine » (*machi zukuri*), autre concept apparu dans les années 1980 et utilisé dans pratiquement tous les projets de développement urbain, repose pour l'essentiel sur l'idée de rendre plus attractives ces collectivités en modifiant l'image de ces lieux, bref en jouant sur un remodelage de leur identité (Guichard-Anguis, 1999). Ces tentatives peuvent être classées grossièrement en trois catégories. La première consiste à promouvoir ces communes grâce à un geste architectural, en construisant un bâtiment qui fait parler du village ou de la petite ville dans tous les médias. Cette création relève le plus souvent du domaine de la culture : salle de concert, musée, aménagement d'aires de visite autour de fouilles archéologiques etc. La seconde catégorie concerne la commercialisation de nouvelles spécialités très fortement associées à des productions en général agricoles et à l'histoire culturelle locale. La troisième repose sur l'invention de nouveaux événements associés également à ces communautés de vie. Si ces procédés recouvrent parfois des cas très originaux, ils utilisent des recettes dans l'ensemble assez proches des autres pays industrialisés, en particulier la France. Décrivant les produits associés au concept français de terroir, R. Amirou (2000) évoque un mythe des origines proche de l'utopie, qui repose sur de nouvelles acceptions de la notion d'héritage culturel immatériel, discours qui pourrait être appliqué aussi au cas japonais. En d'autres termes la campagne se transforme en un nouveau territoire de l'exotisme dans la plupart des pays développés, domaine à la fois de l'inconnu et du rêve. Le tourisme est devenu désormais le moyen privilégié de contact avec le monde non urbain. Accompagnant ce développement, le besoin de fêtes ne cesse de s'accroître parmi les sociétés des pays industrialisés, dans le cadre d'une évolution qui voit le voyageur retrouver la notion perdue de jeu (Franck, 2000). Ce dernier affirme que contrairement à ce qu'écrivait R. Caillois la fête ne disparaît pas au profit des vacances procurant de la détente, mais se modifie en fonction du temps libre des nouveaux touristes.

Cependant, concernant les arts de la scène, d'importantes différences subsistent entre les contextes européen et japonais. Si nous tentons un très rapide rapprochement avec celui de la France où les petites communes, tout comme au Japon, font preuve d'une étonnante vitalité, créativité et convivialité comme lieux de mémoire et de culture, à quelques exceptions près, c'est de

l'État voire des collectivités locales dans le contexte de la décentralisation que proviennent les multiples initiatives de création ex-nihilo d'activités théâtrales (Athéna, 1997). Tout au contraire les régions du Japon détiennent des traditions issues de fêtes religieuses, qui se trouvent instrumentalisées dans une perspective de développement économique, comme nous l'avons vu précédemment dans le cas du théâtre de poupées à Iida (Guichard-Anguis, 1998; Ningyô geki kanibaru Iida jikkô iinkai, 1990). Le Livre blanc du tourisme (Sorifu, 1999) consacre un paragraphe à la question, spécifiant que l'État apporte une aide aux événements (*ibento*) qui permettent de réactiver ces arts de la scène, en accord avec la loi « Sur le Développement du tourisme ou des activités secondaires et tertiaires locales à partir de la création d'évènements qui réactivent des spectacles traditionnels régionaux ». Il mentionne également l'aide apportée au festival national des spectacles régionaux.

Théâtre de poupées et *kabuki* rural : quelques études de cas

Face au foisonnement d'initiatives il nous paraît opportun de présenter rapidement quelques-unes d'entre elles afin de souligner la prodigieuse variété et vitalité qui règne dans ce domaine.

Dans l'île de Kyūshū le cas de Seiwa-son, village de 3 600 habitants en 1997 (département de Kumamoto), illustre le succès que peut rencontrer le mouvement de « réveil villageois » fondé sur la présence d'un art de la scène, en l'occurrence du théâtre de poupées. Apparue vers la fin de l'époque d'Edo, le Seiwa *bunraku* se trouvait être la seule véritable matière première dont disposait cette petite commune durement frappée par l'exode rural. En 1957 une association de protection du théâtre de poupées Seiwa *bunraku* fut fondée. Après sa désignation en 1979 comme bien culturel immatériel de grande importance par le département de Kumamoto, une prise de conscience se fit parmi les habitants qui décidèrent de lancer un mouvement de « fabrication villageoise autour du *bunraku* ». Suite à la désaffection des amateurs depuis le milieu des années 1950, ce théâtre ne disposait plus de récitant (*tayū*) et aucune représentation n'avait été donnée depuis une quarantaine d'années. Un jeune homme de 19 ans fut envoyé se former pendant deux ans auprès d'un trésor national appartenant au théâtre de poupées d'Awaji, et une candidate féminine le rejoignit un peu plus tard. Grâce à ces deux *tayū* qui continuent à se rendre régulièrement auprès de leur maître pour améliorer leur art⁵, il devint possible de donner des représentations et également de former localement des successeurs dans cette pratique. L'association put désormais assurer son indépendance économique en se transformant en fondation.

Grâce à l'apport inespéré des 100 millions de yen offerts par le Premier ministre Takeshita, le théâtre de Seiwa *bunraku* fut édifié en 1992 dans une architecture très novatrice. Plus de 200 représentations ont lieu chaque année, qui attirent dans ce village très mal desservi plus de 50 000 visiteurs. Inspiré de ce théâtre un logo orne désormais toutes les spécialités locales, du fait de la

collaboration entre l'équivalent de la chambre de commerce et d'industrie et la coopérative agricole locales. Le théâtre *bunraku* Seiwa se trouve instrumentalisé pour faire connaître cette petite commune dans tout le pays de façon à promouvoir les productions agricoles, la cuisine locale, et à attirer ou retenir les jeunes générations sur place. Mais outre ce rôle économique, la renaissance de ce théâtre de poupées permet de produire du lien social. Ce dernier est particulièrement réactif lors des *matsuri*, qui engendrent une fierté légitime et un attachement sentimental au lieu.

L'évocation très rapide de cet exemple met en valeur la capacité de réinvention des traditions mise en oeuvre, l'importance du réseau en cours de formation entre les mêmes expressions théâtrales, l'instrumentalisation du patrimoine à des fins touristiques et économiques (Gravari-Barbas Maria et Sylvie Guichard-Anguis, 2003) et l'impact national voire international de telles initiatives puisque la troupe s'est rendue à l'étranger pour la première fois en l'an 2000, en l'occurrence en Irlande à l'occasion de l'anniversaire des 150 ans de la naissance de Lafcadio Hearn⁶.

Ooshika *kabuki* offre un autre exemple de la prodigieuse vitalité de ces arts, cette fois-ci au milieu des Alpes japonaises dans le département de Nagano. Ooshika avec ses 1 600 habitants présente le cas d'un autre village situé dans une région désertifiée, avec une superficie occupée à 95% par la forêt. C'est dans ce village qu'ont lieu deux fois par an, au printemps dans le but d'obtenir une bonne récolte et à l'automne en remerciement pour cette dernière, des représentations qui attirent des spectateurs de tout le Japon. Ce *kabuki* rural serait interprété à Ooshika au moins depuis 1767, comme l'atteste une source écrite. Frappé par deux fois d'interdiction⁷ il aurait continué à être donné dans la plus grande discrétion sur toutes les scènes que comptent les sanctuaires shintoïstes et les monastères locaux. La ferveur avec laquelle il a été maintenu tenait aussi au fait que ce *kabuki* représentait l'une des très rares occasions de divertissement pour la population locale. Dans les années 1930 le village comptait encore 13 scènes. La tradition toujours observée de repas froids présentés dans des boîtes à six niveaux (*rokuben*), dont la consommation s'accompagne de *saké* que l'on échange avec les autres spectateurs au cours des séances, traduit le caractère très ludique de ces représentations. Dans la plupart de ces spectacles ruraux les spectateurs sont généralement assis en plein air sur des nattes disposées de façon libre et il est tout à fait naturel de pique-niquer durant les interprétations. Seules quatre de ces scènes subsistent⁸ mais elles ont toutes conservé leur scène tournante, les neuf autres scènes ont été détruites à la suite de la désaffection grandissante pour les cultes shintoïstes, du manque de moyens financiers et d'entretien après la seconde guerre mondiale, sans compter les désastres naturels. Seule la ferveur des habitants a permis de conserver vivant ce *kabuki*, interprété par des amateurs qui répètent après leur journée de travail, de 19 h jusqu'à 1 h voire 2 h du matin. Ils possèdent à leur répertoire une trentaine d'œuvres qu'ils interprètent parfois différemment du *kabuki* national, particularité propre à tous ces *kabuki* ruraux qui se distinguent tous par une évolution particulière liée aux lieux mêmes. Cette troupe d'amateurs s'est rendue plusieurs fois à l'étranger comme ambassadrice

culturelle régionale, à commencer par l'Australie et l'Allemagne. Une association de protection formée en 1986 s'efforce d'assurer la pérennité de cet art en formant les futurs acteurs amateurs par la création de clubs dans les collèges locaux. En 1996 Ooshika *kabuki* a eu le privilège d'être le premier *kabuki* villageois désigné sur le plan national comme bien culturel immatériel folklorique. La vente de produits dérivés par l'association, le logement chez l'habitant des spectateurs constituent de nouveaux revenus pour tous ceux qui soutiennent cet art.

Ce second exemple illustre la formidable volonté qui peut animer un groupe d'habitants depuis des siècles désireux de préserver à tout prix un art local de la scène, qui soude la communauté à la fois sur le plan spirituel, historique, culturel, ludique et économique. Il montre aussi la remarquable capacité de ces arts à s'adapter, passant de la fête religieuse au divertissement populaire, du plan local au plan national, voire international.

Les représentations de marionnettes (*ningyō joruri*) sur la scène du théâtre Inukai à Hata-cho (municipalité de Tokushima⁹, île de Shikoku) sont offertes au printemps aux divinités du sanctuaire shintoïste Goo dont il dépend, lors de la prière pour une bonne récolte et à l'automne en remerciement pour cette dernière. La paroisse de ce sanctuaire ne compte que 55 familles dans ce tout petit village de montagne et ce spectacle représente la source essentielle de distraction au cours de l'année pour les cultivateurs de mandarines. Cet art serait apparu à Hata-cho dès le XVI^e siècle du fait de la proximité de l'île d'Awaji l'un des grands foyers de développement de ce théâtre. Il fut vivement encouragé par les seigneurs locaux tout au long de l'époque d'Edo, à telle fin qu'au tout début de l'ère Meiji (1868-1912) cette région d'Awa comptait jusqu'à 67 scènes de théâtre contre 48 pour l'île d'Awaji. Sa renommée était telle qu'elle était considérée comme le berceau des manipulateurs de marionnettes, dont bien des représentants illustres sont originaires de ces lieux. L'un des plus fameux fut celui qui perfectionna leurs mécanismes, en rendant mobiles les yeux et les sourcils, et même la bouche. La petite ville de Kokufu, toujours à l'intérieur de la municipalité de Tokushima, a transformé en musée les ateliers de fabricants de marionnettes renommés mais disparus, et axé le tourisme sur cet aspect tout à fait original de la culture locale. C'est là grâce à la présence de ces artisans que viennent se faire réparer une grande partie des poupées utilisées dans le pays.

La scène du théâtre actuel Inukai date de 1873 et a conservé de cette époque des mécanismes assez exceptionnels au Japon. Les peintures des décors proviennent également de la même période de Meiji. Devant le théâtre sur une aire aplanie les spectateurs prennent toujours place, assis sur des nattes, et partagent leur repas froid disposé dans des boîtes (*bento*) tout en buvant du saké. Une atmosphère très bon enfant et décontractée règne, comme l'atteste la venue des manipulateurs parmi les spectateurs pendant les intermèdes ou la déclamation à haute voix de ces derniers qui accompagnent le récitant. Bref peu de choses semble avoir changé depuis l'époque Meiji. En 1975 ce théâtre fait l'objet d'une désignation nationale en tant que bien culturel immatériel, puis

en 1980 c'est au tour de la scène elle-même de bénéficier d'une désignation en tant que bien culturel matériel d'ordre folklorique par le département de Tokushima. Le concept de *machi zukuri* a été encore appliqué dans ce cas autour de cet art, avec le concours de l'association de protection. Le mois d'octobre a été préféré récemment afin d'attirer encore plus de spectateurs.

Ce second exemple de théâtre de poupées montre l'importance du soutien officiel dans la diffusion de cet art, le décalage considérable entre la petite taille des lieux et leur renommée nationale et enfin le développement d'une promotion touristique originale autour de la fabrication des marionnettes.

Pour en finir avec cette très brève évocation, je choisirai le cas d'initiatives fondées sur la présence de théâtres. Le plus renommé d'entre eux est, il va de soi, le Kanemaru-za (théâtre Kanemaru) situé dans la bourgade de Kotohira (11 970 habitants, département de Kagawa) dans l'île de Shikoku. De son vrai nom « l'ancien grand théâtre Konpira », il remonterait à 1835 ce qui en ferait le plus ancien au Japon, et lui valut une désignation comme bien culturel national de très grande importance en 1970. Kotohira est une ville religieuse associée à la croyance en une divinité syncrétique à la fois shintoïste et bouddhique (établie comme purement shintoïste après 1868), honorée dans le Konpira-san qui se découvre au bout de 785 marches, particularité qui a fait de ce sanctuaire un des lieux touristiques principaux de l'île de Shikoku. La singularité actuelle de ce lieu lui vient de l'association étroite entre le Konpira-san et un quartier de plaisir comprenant le théâtre ; comme le veut la renommée locale le Kanemaru-za aurait été construit avec le produit des offrandes en encens des *geigi* (geisha). En 1976 est fondée l'« Association pour la préservation de la ville religieuse de Konpira ». L'impression de pénétrer dans un ailleurs est également accentuée par les entrées du théâtre (*kido*) qui contraignent à se courber, et le spectacle des *chakosan*, jeunes femmes en kimono de *kasuri*¹⁰ qui renseignent et guident les spectateurs. De surcroît la participation des plus célèbres acteurs de *kabuki* à des représentations depuis 1985 en a fait un lieu de renommée nationale, qui attire des spectateurs de tout le pays lors de ces journées exceptionnelles dont le nombre va en croissant et qui se déroulent dans le dernier théâtre remontant à l'époque d'Edo. Différentes manifestations prennent place avant ces représentations mêmes, comme le défilé des acteurs¹¹, ce qui ne fait qu'accroître l'attrait qu'exercent ces lieux sur les amateurs de *kabuki*. Ce sont les jeunes membres de la chambre de commerce et d'industrie locale qui actionnent tous les mécanismes concernant les scènes, les éclairages, etc., et des volontaires venus de tout le pays participent au nettoyage du théâtre et à la mise en vente des billets. Bref c'est le charme d'un théâtre « fait main » que viennent rechercher bon nombre d'amateurs de *kabuki*. Le succès remporté par cette initiative a donné naissance à beaucoup de projets de restaurations de théâtres dans le reste de l'archipel. En résumé Kanemaru-za offre l'exemple d'un bien culturel matériel national à la situation géographique isolée, auquel des initiatives multiples ont conféré une renommée nationale et dont la renaissance repose sur un bénévolat originaire de tout le Japon.

Plus récent le Kōraku-kan construit en 1910 à Kozaka (7 600 habitants, département de Akita) offre un autre exemple d'initiative locale réussie liée à la présence d'un théâtre, mais dans un tout autre contexte. Situé dans une ville minière, il se rattache à un équipement de bienfaisance publique et se trouve doté des plus récentes innovations associées à l'époque de sa construction comme l'éclairage électrique. Son architecture offre un très grand contraste entre la façade dans le goût occidental du début du XXe siècle et l'intérieur tout à fait japonais. Edifié dans un style néo-colonial pour l'extérieur, il possède une scène de théâtre tout à fait classique de l'époque de Meiji (1868-1912) dotée d'une scène tournante. Il sert de cadre à toutes sortes de spectacles, de la danse au cinéma en passant par les conférences, sans oublier, il va de soi, le *kabuki*. La fermeture de la mine et l'exode de la population met fin à ses fonctions dans les années 1970 (il se trouve si délabré que les représentations y sont interdites). Ce théâtre est offert en 1985 à la ville qui le restaure et en 1986 il est désigné en tant que bien culturel départemental. La protection de cet édifice ne semble pas suffisante et la volonté de le faire revivre apparaît aussitôt. Il faudra attendre dix ans pour qu'enfin l'association qui l'a pris en charge devienne bénéficiaire. L'absence de traditions théâtrales locales a fait que le choix s'est porté sur la formation d'une troupe de jeunes acteurs de *kabuki*. Le Kōraku-kan est le seul théâtre avec celui de Awaji ningyo-joruri-kan à donner des représentations régulières (jusqu'à trois fois par jour). En juillet des acteurs célèbres de *kabuki* viennent se produire dans cet étonnant théâtre qui a conservé les traces d'usages aujourd'hui disparus, comme les emplacements des braseros portatifs dont on se servait dans cette région très froide en hiver. Le Kōraku-kan est devenu l'un des lieux symboles de la renaissance de cette petite ville, sur lequel se focalise une grande partie de l'attraction touristique.

Cette très rapide évocation qui laisse de côté bon nombre d'autres exemples tout aussi instructifs, souligne malgré son caractère arbitraire la très grande diversité des situations, tout en mettant en valeur un certain nombre de caractéristiques communes. La désignation en tant que bien culturel sur le plan départemental, voire national, la création d'une association de protection, la prise en charge par la collectivité locale du devenir économique de ce bien culturel, la mise en place de son attraction touristique, son intégration à un réseau national, et même son internationalisation constituent des étapes que l'on retrouve dans la plupart des cas, sans oublier le bénévolat, le dévouement et la passion de certains des habitants sans lesquels aucun de ces projets n'aurait pu se concrétiser. Examinons maintenant de façon plus générale quels sont les acteurs et les stratégies qui permettent à ces éléments patrimoniaux de renaître.

Le *kabuki* rural et le théâtre de marionnettes, patrimoine culturel et identité locale

Tout d'abord quelle est l'ampleur de ce phénomène pour l'ensemble du Japon ? Un ordre de grandeur semble extrêmement difficile à déterminer compte tenu de la disparité des sources dont nous disposons. En outre établir une typologie se révèle quelque peu délicat, car, comme nous

avons pu le constater très rapidement, ces initiatives peuvent provenir de localités disposant à la fois d'un théâtre (ou d'un lieu de représentation sous quelque forme que ce soit) et d'un art de la scène, ou juste de l'un des deux, voire encore d'un élément de cet art à partir duquel est reconstitué et même inventé un ensemble.

Par ailleurs les brèves présentations précédentes suggèrent d'emblée la même périodicité. Très nombreux et prospères pendant la première moitié du XXe siècle, ces théâtres ont encore connu une certaine popularité dans les années d'après-guerre avant de se voir progressivement délaissés en faveur d'autres formes de divertissement comme la télévision, le cinéma etc., et surtout faute de moyens dès lors que les communes commencent à perdre de leur population. La diminution progressive du nombre des bénévoles parmi les classes jeunes avec son corollaire, l'impossibilité de transmettre ces arts aux nouvelles générations, entraînent la disparition des représentations. Le manque d'entretien des théâtres qui ont perdu leur utilité suit inévitablement. La plupart de ces arts ont connu une éclipse d'environ une trentaine d'années. Il faut attendre les deux dernières décennies du XXe siècle pour que ces théâtres le plus souvent dans un état de délabrement avancé, à l'origine des propriétés privées, et le plus souvent d'origine religieuse, soient offerts aux collectivités locales qui les restaurent et les utilisent dans un nouveau projet de développement économique fondé sur la notion de réveil villageois ou urbain.

A titre indicatif nous pouvons citer les quelques chiffres suivants qui recouvrent une très grande disparité de situation. La loi appelée communément « Loi sur les fêtes (*matsuri*) » a été appliquée à partir de 1992. La fête religieuse se voit accorder une importance considérable comme porteuse de l'histoire, de la culture et du mode de vie locale. Aux yeux de ses instigateurs elle symbolise le cœur et l'âme du Japon (*kokoro*). Son existence souligne l'importance de la dimension immatérielle attribuée au patrimoine culturel au Japon. De son vrai nom « Loi de revitalisation des spectacles traditionnels régionaux », elle est destinée à favoriser le développement économique et touristique à partir de ces spectacles traditionnels et se trouve associée à la création du Centre pour la revitalisation des spectacles traditionnels régionaux. Le président de ce dernier estime entre 7 000 et 10 000 les spectacles dans tout le Japon, susceptibles de constituer un gisement touristique sur lesquels une politique de renaissance pourrait être fondée¹². Ce chiffre qui dépasse très largement celui des communes du Japon et inclut toutes les formes de spectacles -chants, danses, tambours, théâtres...- s'élèverait même jusqu'à 15 000. Seuls environ 1 500 pourraient servir de supports solides à ces politiques. C'est le pouvoir d'attraction de ces fêtes qui représente le critère de sélection principal, car une grande partie de ces événements locaux ne rassemblent que les enfants et les personnes âgées. Les danses de type Bon odori¹³ comme à Kujō Hachiman (17 000 habitants, département de Gifu) où se rassemblent jusqu'à 340 000 visiteurs ou les défilés comme lors de Gion matsuri à Kyoto qui attire plus d'un million et demi de spectateurs sont parmi les formes de spectacle qui drainent le plus de spectateurs. La présence d'une fête qui inclut un spec-

tacle susceptible d'être transformé en instrument de développement crée désormais des écarts considérables entre les communes frappées par l'exode rural.

En 1967 pour tout le Japon 1338 théâtres ruraux sont répertoriés¹⁴ dont 1212 destinés au *kabuki* et 216 au *ningyō joruri*. Parmi ces derniers 209 se trouvent dans le département de Tokushima soit 96%, ce qui confirme la prééminence de ce département dans cet art. Un groupe de recherche composé d'universitaires créé en liaison avec la construction du Centre artistique et culturel de Aichi évalue ce nombre à 130 à la fin des années 1990. Par ailleurs dans les années 2000 plusieurs articles du grand quotidien Asahi font référence au *kabuki* villageois et évoquent le chiffre de 150 troupes. D'après un fonctionnaire municipal de Komatsu¹⁵, il subsisterait 25 théâtres de *kabuki* d'enfants au Japon dont 19 se joueraient sur des chars (*hikiyama*). Tous ces chiffres établis à partir de critères variés ne fournissent qu'une image approximative, mais qui révèle l'ampleur de ces phénomènes culturels.

La désignation en tant que bien culturel sur le plan national ou départemental assure l'accès à la notoriété de ces arts et permet également d'évaluer leur importance. Parmi les différentes catégories distinguées par la loi nationale de Protection des biens culturels, celle des biens culturels immatériels doit retenir notre attention. Divisée entre les arts de la scène qui incluent le *kabuki* et le *bunraku* et les arts appliqués, elle concerne des individus, des groupes ou des organisations auxquels sont reconnues des qualités d'excellence dans la pratique d'un art. En 2000 sept individus possèdent cette désignation pour le *bunraku* contre neuf pour le *kabuki* et un groupe dans chacun des deux cas. Une autre catégorie concerne aussi les arts de la scène : elle comprend les biens culturels d'ordre folklorique, qu'ils soient immatériels comme par exemple les fêtes religieuses ou matériels comme tous les objets ou instruments en usage lors de ces fêtes -les chars ou leur décoration-. Parmi les 202 biens culturels immatériels d'ordre folklorique de très grande importance (la loi établit une distinction selon les catégories entre les simples biens culturels, ceux de grande importance et les trésors nationaux) le *kabuki* représente un seul cas contre onze pour le *ningyō joruri* et dans cette catégorie deux pour le *kabuki* font l'objet d'un classement contre 26 pour le *ningyō joruri*. Enfin des institutions nationales comme les théâtres mentionnés au début de cet article : le théâtre national et le théâtre *Bunraku* servent de cadre à la présentation, la protection et la transmission de ces arts. A leur tour les départements peuvent distinguer des biens qui ne font pas l'objet d'une désignation nationale.

Outre l'Agence de la Culture et les grandes scènes nationales, plusieurs institutions jouent un rôle majeur dans le devenir de ces arts. Il faut citer tout d'abord le « Japan Center for Regional Development » fondé en 1985, auquel appartiennent 3 300 organismes publics régionaux sans compter le secteur privé. Il apporte son aide à travers l'expertise, l'information, le conseil, l'organisation de stages, la remise de prix etc., en particulier en ce qui concerne la tenue d'évènements culturels. Il

administre la « Regional Information Plaza », qui propose des informations de toute nature sur les collectivités locales. Toutes celles qui peuvent s'enorgueillir d'un de ces arts de la scène ne manquent pas de le mentionner dans leur brochure de présentation accessible à tout un chacun. La « Japan Foundation for Regional Art-Activities » a été créée en 1994 par les collectivités locales pour favoriser le développement régional à partir d'évènements culturels, en apportant une aide financière à la créativité régionale. Il va sans dire que de multiples publications émanent de ces institutions, sans oublier la parution régulière de revues consacrées à ces questions, et la constitution progressive de base de données sur toutes formes de support. Enfin le Centre pour la revitalisation des spectacles traditionnels régionaux contribue à la tenue de festivals comme celui, national, de spectacles traditionnels régionaux, au soutien financier de festivals régionaux de même type, et enfin aux enquêtes de faisabilité de telles politiques.

La collaboration de ces acteurs majeurs nationaux conjuguée à la détermination des collectivités locales aboutit à diverses stratégies qui peuvent se résumer de la façon suivante. Il faut tout d'abord souligner l'importance de l'invention de traditions, car nous avons vu que bon nombre de ces arts nécessitaient d'être reconstitués, faute d'avoir été transmis pendant une génération au moins. L'un des exemples les plus extrêmes est représenté à Nose (14 800 habitants, préfecture d'Osaka) qui à partir d'un élément de spectacle a inventé un théâtre. La tradition locale de *yoruri* que certains spécialistes assimilent au goût contemporain pour le karaoke, encore très vivante après-guerre a été désignée comme bien culturel immatériel par la préfecture d'Osaka en 1974. La protection de cette technique a semblé insuffisante et paraissait manquer de sens dans le monde contemporain si on ne l'insérait pas dans un ensemble complet. Une fondation a été créée en 1994, des ateliers ont été ouverts qui ont fait appel aux plus grands maîtres de *bunraku* à Osaka et c'est ainsi que s'est constitué le *Ningyō yoruri* de Nose qui se veut un art vivant épousant son époque et ne craint pas les innovations comme l'association à des musiques d'origine occidentale¹⁶.

Aussi l'insistance sur la formation de successeurs est devenue primordiale et l'on ne compte plus dans le Japon contemporain le nombre d'établissements scolaires de tout niveau dont les classes ou les clubs sont consacrés à l'apprentissage de ces arts. En outre la mise en place d'enseignements dits globaux ces dernières années dans les établissements scolaires de toute catégorie permet d'inclure désormais dans le cursus scolaire ces apprentissages. Cette évolution n'appartient pas seulement au monde du spectacle, mais elle est commune à toutes les pratiques culturelles transmises comme l'*ikebana*, la voie du thé, etc., qui face à la désaffection des adultes se tournent vers les jeunes générations pour se faire connaître. De nombreux acteurs de *kabuki* ou des manipulateurs de marionnettes de renommée nationale n'hésitent plus à se rendre dans des petites villes ou villages reculés, afin de participer à des stages d'amateurs. Désormais l'isolement de ces arts fait place à la constitution de réseaux d'échanges.

Outre les troupes, l'équipement culturel joue un rôle prépondérant dans ces mouvements de renaissance. La construction d'un théâtre comme à Nagato (24 900 habitants, département de Yamaguchi) en association avec le dramaturge Chikamatsu Monzeamon¹⁷, voire sa reconstitution (*fukugen*) comme le théâtre démontable de Nishishiogō à Omiya (26 900 habitants, département d'Ibaraki), la mise en service d'une scène désignée comme bien culturel de grande importance (par exemple le Kureha-za dans Meiji-mura, lit. Le village de Meiji qui regroupe comme son nom l'indique des constructions de cette époque) contribuent à la notoriété de ces arts et par voie de conséquence à celle de la localité. Dans le Centre artistique et culturel d'Aichi des troupes du département et du reste du Japon sont conviées à donner des représentations afin de développer la curiosité pour ces spectacles traditionnels régionaux. Pour le producteur de ces spectacles les traditions théâtrales locales constituent un remarquable levain de revitalisation, car pour une dizaine d'acteurs il faut disposer de quatre à cinq fois plus de personnes pour les costumes, le décor etc.

Les troupes susceptibles désormais de se déplacer trouvent des occasions de plus en plus nombreuses de le faire, grâce à la tenue de festivals, de réunions nationales, sans parler de la constitution de réseaux nationaux. Ces spectacles sont de plus en plus perçus comme des éléments d'animation, comme le montre la tenue du festival de poupées à Osaka en 2000. La création de réseaux réutilise une stratégie qui s'est révélée déterminante lors de la protection des paysages urbains de petites localités dans les années 1970 et 1980. Dans ce type d'action l'association de maigres moyens, l'échange d'expériences et d'informations, sans compter le recours aux médias, permet à ces localités de sortir de leur isolement. En 1999 s'est tenue la première rencontre du festival national de *kabuki* d'enfants à Komatsu, l'une des villes où cet art s'est fait le mieux connaître sur le plan national. Cette municipalité assimile la fête Otabi, support des représentations de *kabuki* d'enfants, à son identité même (la littérature municipale va jusqu'à évoquer « le visage de la ville » !). Ce *kabuki* local possède la particularité d'être interprété depuis la fin de seconde guerre mondiale uniquement par des petites filles avant leur douzième année. Issue de deux sanctuaires, cette fête utilise deux chars par an sur les huit que détiennent les paroisses et qui sont remontés pour l'occasion. Tirés à travers les quartiers centraux, ils servent de scène aux 22 représentations qui sont données par les jeunes actrices, la dernière s'effectuant désormais sur la place devant la mairie. Citons encore en 1997 la création du « conseil de liaison des théâtres de tout le pays », et la « fête des théâtres de *kabuki* de tout le pays », le « sommet et le festival de poupées et de *kabuki* national », bref une multitude d'initiatives voisines, qui sans doute se superposent mais n'en démontrent pas moins leur nécessité impérieuse.

Toutes ces manifestations possèdent un objectif similaire, celui d'attirer la curiosité des médias sur leur existence. Avoir la chance de faire l'objet d'un reportage sur la NHK comme à Komatsu en 1999 ou se voir intégrée à un feuilleton télévisé dans un pays qui en est si friand, comme la fête de Yamaage à Karasuyama (25 000 habitants, département d'Ibaraki), dotée d'un *kabuki* qui se joue

sur des scènes en plein air depuis plus de 400 ans, offrent la possibilité d'accroître d'un seul coup sa renommée.

Outre les théâtres mêmes, des équipements culturels de toutes sortes accompagnent ces politiques de renaissance. Certains abritent des musées consacrés aux fêtes religieuses locales, offrant aux visiteurs tout au long de l'année les témoins miniatures et même parfois authentiques de la culture matérielle de ces fêtes, sans oublier les projections indispensables pour restituer le climat de ces journées, comme à Karasuyama avec la Maison de Yamaage, qui se trouve au cœur de tout un projet de réaménagement urbain qui prend la fête comme thème. Des musées voient aussi le jour, comme celui de têtes de marionnettes (*katsura*) à Osaka ouvert en mai 2003, fondé par un créateur de ces têtes, désigné en tant que trésor national en 2002, qui organise des ateliers de fabrication ouverts au grand public comme ils s'en trouvent déjà dans l'île d'Awaji.

Dans toutes ces initiatives se constate la même volonté d'ouverture vers un public de plus en plus large, qui ne se trouve plus seulement parmi les habitants de la région mais dans tout le pays voire à l'étranger. Ces arts de la scène deviennent des ambassadeurs de la culture régionale japonaise dans le monde entier, comme l'attestent les représentations de *kabuki* d'Izumo à l'exposition universelle de Lisbonne en 1998 ou celles du théâtre de poupées de l'île de Sado à Paris en 2003. Dans cette troupe la présence d'un manipulateur d'origine canadienne démontre que l'internationalisation de ces arts a franchi un pas supplémentaire.

Très peu de voix s'élèvent contre cette utilisation de rites à l'origine religieuse, qui sont identifiés désormais comme des composants fondamentaux de la culture locale. Les visiteurs qui se rendent dans les localités caractérisées par ce choix de développement, accomplissent non seulement un périple à travers l'espace, mais aussi dans le temps. Partis à la découverte de théâtres, ils rencontrent un ailleurs caractérisé par des modes de vie devenus très minoritaires au Japon. Ils trouvent également un passé encore vivant dans ces représentations et leur environnement immédiat. La vitalité dont font preuve ces arts désormais inclus dans le patrimoine culturel démontre que s'ils se rattachent à un certain passé, ils peuvent se révéler des éléments moteurs du dynamisme culturel. La capacité de ces arts associés au jeu à réinvestir le présent démontre l'extrême adaptabilité de nombreuses expressions culturelles japonaises fondées sur des productions éphémères et leur aptitude à engendrer de la modernité.

Sylvie GUICHARD-ANGUIS

BIBLIOGRAPHIE

Amirou Rachid, 2000, *Imaginaire du tourisme culturel*, Paris, Presses universitaires de France.

Athéna, *Itinéraires Bis : Théâtre, décentralisation et monde rural*, hors série n°7 avril 1997, Paris, Actes Sud (diffusion).

Ernst Earle, 1956, *The Kabuki Theatre*, New-York, Grove Press Inc.

Franck Michel, 2000, *Désirs d'ailleurs*, Paris, Armand Colin.

Gravari-Barbas Maria et Sylvie Guichard-Anguis (dir.), 2003, *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de l'Université de Paris-Sorbonne (PUPS), avec le soutien de l'UNESCO.

Guichard-Anguis Sylvie, 1998, « Désertification et réveils villageois et urbain dans l'archipel japonais », *Études vauclusiennes (Hors série Janvier-juin)*, Avignon, Université d'Avignon, p.51-60.

Guichard-Anguis Sylvie, 1999, « Villes et fêtes *matsuri* au Japon : de la paroisse à la municipalité », dans Philippe Violier (dir.), *L'espace local et les acteurs du tourisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.139-151.

Halford Audrey S. et Giovanna M. Halford, 1956, *The Kabuki Handbook*, Rutland (Vermont) et Tokyo, Charles E. Tuttle Company.

Hamayon Roberte N., 1995, « Pourquoi les « jeux » plaisent aux esprits et déplaisent à Dieu », dans Georges Thinès et Luc de Heusch (dir.), *Rites et ritualisations*, Paris : Librairie Philosophique J.Vrin, p.65-100.

Hamayon, Roberte N., 2000, « Des usages de « jeu » dans le vocabulaire rituel du monde altaïque », *Jeux rituels*, Cahiers 30-31, Paris, Centre d'études mongoles et sibériennes /Klincksieck, p.11-45.

Jichi daijin kanbō kikaku shitsu, 1996, *Furusato zukuri kīwado Book VI* (Le « Livre » des mots clés de la fabrication du village natal), Tokyo, Chiiki katsuseika sentā.

Jichi daijin kanbō kikaku shitsu, 1995, *Furusato zukuri kīwado Book V* (Le « Livre » des mots clés de la fabrication du village natal), Tokyo, Chiiki katsuseika sentā.

Jichi daijin kanbō kikaku shitsu, 1994, *Furusato zukuri kīwado Book IV* (Le « Livre » des mots clés de

la fabrication du village natal), Tokyo, Chiiki katsuseika sentā.

Miyajima Tsunao, 1928, *Théâtre de poupées*, 2^{ème} édition, Paris, PUF.

Miyajima Tsunao, 1931, *Théâtre japonais de poupées*, 3^{ème} édition, Paris, Flammarion.

Moon Okpyo, 1997, « Marketing Nature in Rural Japan », dans Pamela J. Asquith et Arne Kalland (dir.), *Japanese Images of Nature*, Richmond, Curzon, p.221-235.

Ningyō geki kanibaru lida jikkō iinkai, 1990, *Ningyōtachi ga yatte kuru* (Les poupées arrivent), lida, Ningyō geki kanibaru lida jikkō iinkai.

Ogino Masahiro (dir.), 2002, *Bunka isan no shakai-gaku* (La Sociologie des patrimoines), Tokyo, Shin-yo-sha.

Pimpaneau Jacques, 1978, *Fantômes manipulés ; le théâtre de poupées au Japon*, Paris, Centre de Publications Asie Orientale.

Plutschow Herbert, 1996, *Matsuri The Festivals of Japan*, Richmond, Japan Library.

Sorifu, 1999, *Kankō Hakusho* (Livre blanc sur le tourisme), Tokyo, Okurashō.

1. Lire à propos de ce terme l'article dans le même volume de Yumiko Takagi, *L'asobi ou la musique à la cour dans l'Antiquité japonaise*. [↔]
2. Hachiman est une divinité très populaire qui protège les guerriers et la communauté. Ils existent environ 25 000 de ces sanctuaires dans le Japon contemporain. [↔]
3. Style de récitatif mis au point par Takemoto Gidayū, il consiste en un récitant (tayū) et un accompagnateur au shamisen. Les sentiments des personnages évoqués au court du récit à épisodes touchent profondément le public populaire des grandes villes de l'époque d'Edo. [↔]
4. Lire à ce propos l'ouvrage de Hiramatsu Morihiko, 1982, *Isson ippin no susume* (Recommandations en vue d'Un village Un produit), Tokyo, Gyōsei. Cet ancien fonctionnaire du ministère du Commerce et de l'industrie fut élu gouverneur du département de Oita en 1979, où il mit en oeuvre cette politique qui lui valut une renommée nationale. [↔]
5. Ce processus se retrouve dans toutes les pratiques traditionnelles au Japon, qui voit des pratiquants, même de haut niveau, suivre à intervalles réguliers de courts stages auprès des grands maîtres de leur art afin de se corriger, de se perfectionner, voire de se familiariser avec des créations. [↔]
6. De père irlandais Lafcadio Hearn (1850-1904), qui enseigna notamment à Kumamoto et devint un écrivain et un traducteur célèbre sous le nom de Koizumi Yakumo. [↔]
7. La première remonte à un édit du shogunat qui interdit en 1842 aux paysans d'interpréter du kabuki, la seconde intervient à l'époque Meiji (1868-1912) et supprime les interprétations de kabuki sur les scènes des sanctuaires shintoïstes. [↔]
8. Celle du sanctuaire Ichiba a été édifiée en 1851 et restaurée en 1972 et est utilisée en octobre tandis que celle du sanctuaire Taiseki l'est en mai. Les deux autres scènes dépendant des sanctuaires Ashihara et Nonomiya ne servent que tous les sept ans à l'occasion d'un rite associé à un grand sanctuaire régional (*Zenkoku shibai koya mawari*, 1995). [↔]

9. *La politique de fusion donne naissance à ce genre de localisation, en l'occurrence une zone de cultures de mandariniers, désormais intégrée au territoire municipal d'une préfecture. Cette activité reste celle de la plupart des membres de la troupe. Ce type d'annexion a de profonds retentissements sur la situation financière de ces arts.* [↔]
10. Kasuri est un type de teinture et de tissage qui permet d'obtenir des motifs blancs sur fond indigo. [↔]
11. *Par un court article le grand quotidien Asahi ne manque jamais chaque année d'annoncer le début de ces représentations qui se tiennent au printemps.* [↔]
12. *Voir Chiiki katsuseika centā, 1994, « Dentō geinō o katsuyō shite machi zukuri » (Renaissance urbaine fondée sur la revitalisation des spectacles traditionnels), Chiiki zukuri n° 11, p.2-4.* [↔]
13. *Bon odori désigne les danses (odori) qui prennent place au moment de la fête de Bon au milieu du mois d'août, au cours de laquelle les esprits des ancêtres font leur retour annuel parmi les vivants avant de repartir de nouveau.* [↔]
14. *Voir Chiiki katsuseika centā, 1999, « Ima mo ikizuku, ningyō zukuri no dentō joruri butai, 96% ga Tokushima ni » (Toujours vivants, la tradition de la fabrication des poupées, les théâtres joruri, à Tokushima pour 96%), Chiiki zukuri n° 1, p.28-29.* [↔]
15. *Voir Chiiki katsuseika centā, 1999, « Toki o koe, uke tsugarete kita hikiyama kodomo kabuki » (Le Kabuki- enfants sur chars qui se transmet à travers le temps), Chiiki zukuri n° 9, p.14-15.* [↔]
16. *Chiiki sōzō, 1998, « Osaka-fu Nose-chō 'Nose Ningyō joruri' » (Le Ningyō joruri de Nose Préfecture de Osaka), Chiiki sōzō, vol.5, p.65-60.* [↔]
17. *Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), auteur de nombreuses pièces de joruri et de kabuki, est considéré comme le plus grand dramaturge japonais.* [↔]

MODIFIER