

# Théâtres d'Asie et d'Orient

Traditions, rencontres, métissages

Ève Feuillebois-Pierunek (dir.)



P.I.E. Peter Lang



Ce livre offre un panorama des formes théâtrales – traditionnelles ou modernes – d'Asie et d'Orient, du Japon au Maroc en passant par la Turquie et Israël, pour la première fois réunies en un même volume dans une perspective comparatiste. Deux espaces s'y dessinent, d'une part l'Extrême-Orient et l'Inde où l'art théâtral est une évidence et appartient à la « grande » littérature, et d'autre part le Moyen-Orient où son statut est moins assuré en raison de sa position mineure dans la hiérarchie des arts. De même, deux sortes de théâtres se succèdent, se complètent ou s'opposent : les formes traditionnelles, caractérisées par la stylisation et le recours à toute la palette des arts visuels et auditifs, et les formes modernes, partout inspirées de l'Occident, avec plusieurs types d'assimilation. Les articles de ce volume tentent de proposer une définition interculturelle du théâtre, d'en distinguer les genres et d'en déterminer les fonctions, en partant de la présentation des différentes expressions théâtrales traditionnelles. Ils étudient les modalités de rencontre de celles-ci avec le théâtre occidental, les métissages ou évolutions qui en ont résulté, les thématiques et aspects formels qui ont retenu l'attention des dramaturges modernes et contemporains d'Asie.

### **Ève Feuillebois-Pierunek**

est maître de conférences à l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3 et membre de l'UMR 7528 Mondes iranien et indien. Ses recherches portent sur la littérature persane et la littérature générale et comparée.

#### *Contributeurs :*

*Liliane Anjo,  
Lyne Bansat-Boudon,  
Guilda Chahverdi,  
Jean-François Clément,  
Corinne Contini-Flicker,  
Vincent Durand-Dastès,  
Batoul Jalabi-Wellnitz,  
Salime Kamal,  
Sonia Sarah Lipsyc,  
Alexandre Messer,  
Mukaddas Mijit,  
Annie Montaut,  
Nguyen Phuong Ngoc,  
Lily Perlemuter,  
Gaye Petek,  
Cathy Rapin,  
Virginie Symaniec,  
Eva Szily,  
Gérard Toffin,  
Simon Tordjman,  
Judit Törzsök,  
Jean-Jacques Tschudin.*







# **Théâtres d'Asie et d'Orient**

**Traditions, rencontres, métissages**



**P.I.E. Peter Lang**

**Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien**

## DRAMATURGIES

TEXTES, CULTURES ET REPRÉSENTATIONS

### Directeur de collection

Marc Maufort, *Université Libre de Bruxelles*

### Comité scientifique

Christopher Balme, *University of Munich*  
Franca Bellarsi, *Université Libre de Bruxelles*  
Judith E. Barlow, *State University of New York-Albany*  
Johan Callens, *Vrije Universiteit Brussel*  
Jean Chothia, *Cambridge University*  
Harry J. Elam, *Stanford University*  
Albert-Reiner Glaap, *University of Düsseldorf*  
André Helbo, *Université Libre de Bruxelles*  
Ric Knowles, *University of Guelph*  
Alain Piette, *École d'interprètes internationaux-Mons*  
John Stokes, *King's College, University of London*  
Joanne Tompkins, *University of Queensland-Brisbane*

### Assistante éditoriale

Caroline DE WAGTER, *Université Libre de Bruxelles*



**Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir.)**

# **Théâtres d'Asie et d'Orient**

**Traditions, rencontres, métissages**

Dramaturgies  
n° 30

À X. P.

Publié avec l'aide de l'université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3,  
UMR 7528 Mondes iranien et indien.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque  
procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit,  
est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. Peter Lang s.A.  
Éditions scientifiques internationales  
Bruxelles, 2012  
1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique  
info@peterlang.com ; www.peterlang.com

ISSN 1376-3199  
ISBN 978-90-5201-847-8 (paperback)  
ISBN 978-3-0352-6217-9 (eBook)  
D/2012/5678/64

Imprimé en Allemagne

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »  
« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche  
Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles  
sur le site <http://dnb.ddb.de>.

## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	11
<b>Introduction. Orient et Occident : des théâtralités (vraiment) différentes ?</b> .....	13
<i>Ève Feuillebois-Pierunek</i>	
<b>Pérennité et renouvellement du théâtre japonais. La scène actuelle dans son exceptionnelle diversité</b> .....	49
<i>Jean-Jacques Tschudin</i>	
<b>Théâtre coréen d’hier à aujourd’hui. Quelques points de repère</b> .....	71
<i>Cathy Rapin</i>	
<b>Le fantôme d’une belle. Le théâtre chanté chinois (<i>xiqu</i> 戲曲) au tournant du millénaire</b> .....	91
<i>Vincent Durand-Dastès</i>	
<b>Le théâtre vietnamien. Une rencontre avec l’Occident dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle</b> .....	121
<i>Corinne Contini-Flicker et Nguyen Phuong Ngoc</i>	
<b>Jeu théâtral et acte rituel chez les Néwar du Népal. Une introduction au théâtre néwar</b> .....	141
<i>Gérard Toffin</i>	
<b>L’Inde et l’impératif théâtral</b> .....	165
<i>Lyne Bansat-Boudon</i>	
<b>Le Kathakaḷi. Entre tradition et modernité</b> .....	193
<i>Eva Szily</i>	
<b>Le métathéâtre dans l’Inde classique. L’exemple de <i>Rāma l’inestimable</i> de Murāri (X<sup>e</sup> siècle)</b> .....	215
<i>Judit Törzsök</i>	
<b>Le théâtre hindi aujourd’hui. Scénographie des cultures et du langage</b> .....	233
<i>Annie Montaut</i>	

<b>Théâtres de Perse et d’Iran.</b>	
<b>Formes originelles et importation occidentale .....</b>	<b>259</b>
<i>Ève Feuillebois-Pierunek</i>	
<b>Le théâtre iranien contemporain.</b>	
<b>L’émérgence d’un espace entre discours et performance .....</b>	<b>281</b>
<i>Liliane Anjo</i>	
<b>La renaissance du théâtre afghan .....</b>	<b>307</b>
<i>Guilda Chahverdi</i>	
<b>Le théâtre ouïgour, hier et aujourd’hui.....</b>	<b>321</b>
<i>Mukaddas Mijit et Salime Kamal</i>	
<b>Théâtre d’Asie centrale.</b>	
<b>Traditions et dissidences .....</b>	<b>327</b>
<i>Simon Tordjman</i>	
<b>Les écritures théâtrales du Caucase.....</b>	<b>341</b>
<i>Virginie Symaniec</i>	
<b>Panorama du théâtre turc.....</b>	<b>361</b>
<i>Ève Feuillebois-Pierunek</i>	
<b>Karagöz. Le théâtre d’ombres traditionnel turc.....</b>	<b>381</b>
<i>Gaye Petek</i>	
<b>Le théâtre dans le monde arabe .....</b>	<b>393</b>
<i>Ève Feuillebois-Pierunek</i>	
<b>Chronique d’un jeu annoncé. Le dédoublement des paramètres énonciatifs dans la pièce <i>Le roi est le roi</i> du dramaturge syrien Sa‘dallâh Wannûs.....</b>	<b>431</b>
<i>Batoul Jalabi-Wellnitz</i>	
<b>Tayeb Saddiki.</b>	
<b>Une figure emblématique du théâtre marocain .....</b>	<b>441</b>
<i>Jean-François Clément</i>	
<b>Le théâtre israélien .....</b>	<b>455</b>
<i>Lily Perlemuter</i>	
<b>Talmud et théâtre. Genèse d’une réflexion métaphysique et sociologique sur le théâtre juif.....</b>	<b>469</b>
<i>Sonia Sarah Lipsyc</i>	

<b>Goldfaden et Gordin. Les débuts du théâtre yiddish .....</b>	<b>487</b>
<i>Alexandre Messer</i>	
<b>Index des noms propres .....</b>	<b>503</b>
<b>Index des œuvres et des spectacles .....</b>	<b>531</b>
<b>Index-lexique des notions et termes techniques .....</b>	<b>557</b>
<b>Notices biographiques .....</b>	<b>579</b>



## Remerciements

Je tiens à remercier mon équipe de recherche, l'UMR 7528 « Mondes iranien et indien », pour m'avoir accueillie en délégation pendant deux ans et m'avoir ainsi permis de mener à bien mes recherches, ainsi que pour sa participation au financement de cette publication.

Je suis également très reconnaissante envers mon institution de rattachement, l'université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3, qui a accueilli nos réunions et discussions, et envers les collègues et les étudiants qui ont participé au séminaire thématique transversal à l'origine de cet ouvrage collectif.

Je remercie M. le Professeur Marc Maufort pour avoir accepté ce volume dans la collection qu'il dirige et pour les précieux conseils qui m'ont aidée à améliorer mon introduction.



# **Introduction**

## **Orient et Occident : des théâtralités (vraiment) différentes ?**

Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK

*Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3 et  
UMR 7528 Mondes iranien et indien*

Ce livre offre au lecteur un panorama des formes théâtrales – traditionnelles ou modernes – d’Orient, présentées par une équipe de spécialistes comprenant des chercheurs, mais aussi des personnes issues du milieu du théâtre. Il s’adresse aussi bien aux étudiants de lettres et d’art dramatique qu’aux spécialistes des différentes aires culturelles abordées, et de manière plus générale à toute personne intéressée par le théâtre. Il propose un voyage d’est en ouest, du Japon au Maroc en passant par la Turquie et Israël, et combine deux approches complémentaires : des articles synthétiques présentent l’histoire et les principales caractéristiques d’une tradition théâtrale donnée ; des articles analytiques approfondissent ces présentations générales en proposant une réflexion sur une question, un auteur ou une œuvre en particulier ; quelques contributions, enfin, croisent ses deux approches. Parmi ces traditions théâtrales, certaines sont relativement connues du grand public (théâtre sanskrit, opéra chinois, nô japonais, karagöz turc) à cause de l’engouement qu’elles ont suscité chez les metteurs en scène et théoriciens du théâtre occidentaux, tandis que d’autres sont restées l’apanage des spécialistes (théâtre néwar, ouïghour, centre-asiatique, caucasien, etc.).

D’emblée, deux territoires se dessinent : d’une part, l’Extrême-Orient et l’Inde, où l’art théâtral est une évidence, et d’autre part, le Moyen-Orient, où les choses sont plus complexes. De même, deux sortes de théâtres se succèdent, se complètent ou s’opposent : les formes traditionnelles, et les formes modernes, partout inspirées de l’Occident, avec plusieurs types d’assimilation sur lesquels nous reviendrons.

Mais la toute première question qui se pose concerne la définition du théâtre. Que comprenons-nous par le mot « théâtre » ? L'usage commun de ce terme en a éradiqué le contenu historique et contextuel en le banalisant, et lui a accordé une extension sémantique universelle : il est aujourd'hui utilisé pour désigner des formes et des pratiques très diversifiées. Or, si certaines civilisations ont accepté sans réticence que leurs formes spectaculaires soient qualifiées de « théâtre », d'autres y ont vu une « colonisation conceptuelle » (J.-M. Pradier), certes souvent involontaire mais néanmoins dommageable, car attribuant à l'Occident l'invention du théâtre et reléguant les pratiques orientales dans les limbes du protothéâtre, ou faisant coïncider les débuts du théâtre avec l'importation du modèle occidental. Alors, existe-t-il une définition sur laquelle tous les peuples puissent s'accorder ?

## I. Qu'est-ce que le théâtre ?

Le *Dictionnaire culturel en langue française* définit le théâtre comme étant « un art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements ou action théâtrale où sont engagés des personnages agissant et parlant ». L'étymologie de ce mot, attesté en français dès 1213, renvoie au latin *theatrum* qui désigne à la fois le genre de spectacle, le lieu de représentation et le public. Le mot latin dérive lui-même du grec *theatron*, « le lieu d'où l'on voit ». Le théâtre est donc un spectacle composé de divers éléments : un texte, des acteurs, un décor, un metteur en scène, un jeu, des gestes, des paroles récitées ou improvisées, des spectateurs, etc.

Cette définition s'applique en premier lieu au théâtre occidental, héritier de la tradition grecque, ainsi qu'au théâtre oriental inspiré de la tradition occidentale. On en retiendra surtout l'idée de spectacle, car, comme nous allons le constater, les éléments constitutifs énoncés à la suite ne font pas partie de la recette de toutes les traditions théâtrales.

La définition « interculturelle de travail » proposée par la *World Encyclopedia of Contemporary Theatre* a le mérite d'être plus ouverte et consciente des difficultés de l'exercice :

Theatre is a created event, usually based on text, executed by live performers and taking place before an audience in a specially defined setting. Theatre uses techniques of voice and/or movement to achieve cognition and/or emotional release through the senses. This event is generally rehearsed and is usually intended for repetition over a period of time (WECT, 1998 : V, 9).

Plus ouverte encore – et donc d’une certaine manière minimaliste – est la définition proposée par Christian Biet et Christophe Triau (2006) dans leur gros volume précisément intitulé *Qu’est-ce que le théâtre ?* :

Le théâtre est d’abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n’est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d’un écrit (Biet et Triau, 2006 : 7).

On en retiendra deux choses : d’une part, la seule certitude quant au théâtre est sa qualité de spectacle ; d’autre part, l’insistance sur la relation – présente ou absente – à un texte révèle un questionnement, qui, nous le verrons, est spécifique à une certaine tradition occidentale.

Lorsque l’on aborde pour la première fois les théâtres orientaux, grande est la tentation de les comparer avec le théâtre occidental pour ne relever que les différences qui sautent aux yeux du lecteur moderne. Il faudrait cependant s’entendre sur ce que nous entendons par « théâtre occidental ». Celui-ci est loin d’être monolithique : il a connu au cours de son histoire des transformations révolutionnaires, si l’on pense à la distance qui sépare le théâtre antique du théâtre classique, ou les pièces religieuses médiévales du drame romantique ; il présente à l’époque moderne un foisonnement de courants différents qui révèlent une remise en question de toutes les théories théâtrales et de tous les modèles précédents. C’est d’ailleurs un point de divergence avec les théâtres d’Orient prémodernes, où la puissance de la tradition a généralement limité les innovations.

Or force est de constater que, pour le non-spécialiste français, l’appellation très réductrice de « théâtre occidental » évoque surtout deux moments de son histoire : le théâtre grec et l’âge classique, généralement abordés de manière assez superficielle durant le cursus scolaire. Quant à l’amateur familiarisé avec les grands courants de la scène contemporaine, il est à parier qu’il aura découvert l’Orient à travers des formes métissées qui lui auront communiqué, en même temps que le goût de l’exotisme, un sentiment de familiarité. Je m’efforcerai ici de présenter les principales caractéristiques des théâtres décrits dans ce volume tout en les comparant avec différents courants du théâtre occidental, afin de souligner les divergences, mais aussi les convergences, entre ces différentes traditions.

## **II. Les formes traditionnelles : un art total et stylisé**

Tout théâtre ne s’appuie pas sur un texte, de même que tout texte théâtral ne donne pas forcément lieu à une représentation. Pourtant

l'Occident a longtemps – d'Aristote jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – pensé la représentation comme un accident du texte : le texte constituait l'élément premier et le contenu essentiel de l'art dramatique ; le spectacle ne venait qu'après et on le jugeait en fonction de sa fidélité au texte ; la représentation l'enrichissait sur le plan esthétique, mais n'apportait rien de nouveau sur le plan sémantique. Ce n'est qu'assez récemment que la scène est passée au premier plan, le texte ayant désormais besoin d'être interprété, déchiffré, révélé, explicité et complété par d'autres signes. Ce « texte troué » (A. Ubersfeld) s'apparente à une partition : on ne peut saisir tout son sens et goûter toute sa beauté que lorsqu'il est joué de façon adéquate. Le théâtre est maintenant considéré comme une pratique artistique à part entière, et non plus une succursale de la littérature. Le théâtre est à la fois un art du langage (comme la poésie et le roman) et un art du spectacle (comme le cirque, la danse, le concert).

Contrairement à ce qui s'est passé en Occident, les formes théâtrales traditionnelles d'Orient n'ont jamais accordé la prépondérance au texte, lorsque celui-ci existait. Le théâtre classique japonais repose sur la performance de l'acteur-danseur-récitant et non sur le texte : le livret, lorsqu'il existe comme dans le nô, est un élément du spectacle et n'accède pas au statut de production littéraire autonome (Tschudin)<sup>1</sup>. Les « textes » de la tradition théâtrale coréenne sont transmis oralement et considérés comme inférieurs à la littérature savante écrite (Rapin). Dans le théâtre chinois, le texte n'a pas une importance primordiale, même s'il est parfois composé par des lettrés de grand talent : il est librement adapté pour servir l'ensemble, composé de technique théâtrale, de chant, de musique, de danse et de gestes stylisés, de costumes et de styles de récitation stéréotypés (Pimpaneau, 2009). Il en est de même pour le *tuông* vietnamien.

La situation est un peu différente en ce qui concerne le théâtre sanskrit d'Inde : les textes y sont des chefs-d'œuvre littéraires combinant sanskrit et prakrits, vers et prose. Un préjugé contemporain en Inde et en Occident veut que ce théâtre ne soit pas représentable en raison de sa longueur, de sa complexité, de la préciosité du style. Lyne Bansat-Boudon a énuméré les preuves de sa vocation scénique dans son Introduction au *Théâtre de l'Inde ancienne* (2006 : xxxvii sq.). Loin de donner la primauté au texte, aussi beau soit-il, le théâtre sanskrit est un art total associant récitation, danse, chant et mimique : le texte est écrit pour être joué et ne développe pleinement ses potentialités que dans le

<sup>1</sup> Les noms des auteurs entre parenthèses renvoient à leurs articles dans ce volume, articles dans lesquels sont développées les idées évoquées dans l'introduction.

cadre de la performance. Il est inséparable du vocabulaire plastique des gestes, caractéristique qu'il partage avec le *katakali* (Szily). Dans les pays de la sphère d'influence indienne – Cambodge, Thaïlande, Malaisie, Népal – paroles et chants sont de libres adaptations de grands textes littéraires (*Ramayana* ou *Jataka*), ou relèvent de la tradition populaire (légendes et contes), la performance – et notamment la chorégraphie – primant sur les dialogues.

Si les traditions théâtrales de l'Extrême-Orient disposent le plus souvent d'un texte, celles du Moyen-Orient ne relèvent pas, le plus souvent, d'une poésie dramatique véritable, mais de diverses formes de spectacles hétérogènes. D'essence populaire, elles tirent leurs sources de traditions orales et donnent la primauté à la représentation. L'improvisation et l'imitation y sont reines. Très souvent le texte est totalement absent. Lorsqu'il existe, il sert de canevas librement interprété par les acteurs. Ainsi en va-t-il pour le *karagöz* et l'*ortaoyunu* turcs, le *ruhowzi* persan, la farce centre-asiatique, la *maskhara* arabe, et la plupart des spectacles traditionnels du Maghreb. Le récit mimé ou drame narratif (*naqqâli* persan, *hikoïa* centre-asiatique, *meddah* turc, *guwal* ou *halqa* arabe) constitue un cas à part : il s'appuie le plus souvent sur un texte écrit, littéraire ou semi-littéraire, en prose ou en vers. Cependant tout l'art du conteur réside dans sa capacité à faire vivre le texte par l'intonation, la gestuelle, le mime. La *ta'ziye* dispose également d'un texte écrit, lu ou déclamé par les acteurs ; il s'agit moins d'un livret que de listes de répliques regroupées par rôle.

Il semble donc y avoir ici une différence significative entre le théâtre d'Orient et le théâtre d'Occident. Pourtant, si nous en revenons au théâtre grec, la situation est loin d'être aussi tranchée. Le monde grec a connu à l'origine plusieurs types de spectacles d'essence théâtrale : des représentations chorales (chœurs de femmes accompagnés de danses et d'acrobaties dès la 1<sup>re</sup> moitié du II<sup>e</sup> millénaire), des thrènes en l'honneur des morts, des danses costumées et masquées, et des déclamations de poèmes épiques (dès le VIII<sup>e</sup> siècle). Dans tous ces genres, le jeu dramatique est essentiel. Lorsqu'à partir du V<sup>e</sup> siècle, les dionysies deviennent des phénomènes urbains et accueillent un festival de dithyrambes, chants chorals mi-religieux, mi-littéraires en l'honneur de Dionysos, le rite, la musique et la danse en sont des éléments inséparables.

La première tragédie est un genre polymorphe absorbant toutes les formes de chant grec. Une fois consacré, le théâtre s'installe sur un terrain consacré à Dionysos et de grands poètes lui donnent sa forme adulte. Dès 486, elle se divise en trois formes : la tragédie, la comédie et le genre satirique. Ce théâtre grec, essentiellement festif, est le résultat d'une synthèse entre la poésie, la musique et la danse. Cette union (*choreia*) prône l'égalité absolue de ces divers langages. La parole y est

versifiée et accompagnée de musique dont le rythme est calqué sur le mètre poétique. La danse et la pantomime sont codifiées et peuvent être « lues » par les spectateurs comme un texte. Le chœur, expression de la collectivité, dialogue avec l'acteur (Bertrand *et al.*, 1996 : 14-22).

Presque un siècle après la fin de l'époque de la grande tragédie grecque, Aristote s'exprime sur le théâtre grec dans la *Poétique*. Lacunaire et désordonné, jamais mis en forme par son auteur, ce traité a dérouté les théoriciens et nourri bien des polémiques. Par exemple, la position du philosophe sur l'importance respective du texte et du spectacle n'est pas sans ambiguïté. Il semble, certes, négliger l'art de la scène :

Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs (*Poétique*, chap. 6).

Néanmoins, le spectacle est l'un des six éléments constitutifs de la pièce de théâtre, et c'est l'un des aspects qui confèrent à la tragédie sa supériorité sur l'épopée :

Elle [la tragédie] a tout ce qu'a l'épopée, avec en plus, et ce n'est pas un élément négligeable, la musique et tout ce qui relève du spectacle, d'où naissent les plaisirs les plus vifs (*Poétique*, chap. 26).

Par conséquent, l'auteur dramatique doit tenir compte du spectacle dès le stade de l'écriture en s'imaginant les histoires comme si elles étaient jouées sous ses yeux (*Poétique*, chap. 17). C'est le spectateur qui est le seul juge de la qualité d'une pièce. N'est-ce pas là un aveu de l'importance fondamentale du spectacle au théâtre ? Dans la *Poétique*, Aristote hésite donc, réagissant tantôt en théoricien de la littérature, tantôt en spectateur. Et de cette hésitation naîtront, en Occident, divers regards sur le théâtre, privilégiant tantôt le texte, tantôt le spectacle (Hubert, 1998 : 39-41).

Venons-en maintenant au jeu théâtral, « la manière dont un acteur remplit son rôle » (Litttré). L'interprétation se compose de la voix et du geste dans des proportions variables selon les époques et les civilisations. Par excellence genre de la parole, le théâtre charrie des modes de parole multiples, récits, dialogues, monologues, chants alternés, adresses au public. Le langage théâtral est un discours sous-tendu par une double énonciation-destination, puisqu'il s'adresse simultanément à un destinataire direct, le personnage interlocuteur, et à un destinataire indirect, le récepteur-spectateur. Forme hybride, écrite pour être dite mais présentant un double écart par rapport à la langue parlée et par rapport à la langue écrite, il mêle prose et poésie, langue littéraire et dialectale (David, 1995 : 98-101).

Le discours peut être parlé ou chanté. Les théâtres traditionnels orientaux sont des théâtres « chantés », le théâtre « parlé » étant le résultat d'une importation occidentale. La musique y joue donc un rôle fondamental : pas de représentation sans orchestre et/ou sans chœur, lesquels font partie intégrante et indispensable du spectacle. *A contrario*, le théâtre occidental s'est émancipé de ses composantes non verbales à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ne restant musical que dans les limites de certaines formes (opéra, mélodrame) ou utilisant la musique comme « paysage auditif » (Stanislavski).

Si certaines formes de théâtre (pantomime, danse) peuvent se passer de la parole, aucune ne peut se dispenser de la gestuelle. Les gestes peuvent être expressifs, descriptifs ou symboliques. Dans le théâtre occidental, le geste est traditionnellement expressif, qu'il soit imposé par la situation ou qu'il traduise le caractère ou les sentiments des personnages. Le geste descriptif relève de l'art du mime presque partout présent dans le territoire étudié ici. Le théâtre oriental est fréquemment fondé sur un ensemble de gestes symboliques qui forment un code accessible au public averti ; le geste est alors privilégié par rapport au texte ; il constitue en soi un langage dont le spectateur doit connaître les nuances. Ce type de gestuelle est typique de nombreux théâtres extrême-orientaux : opéra chinois, nô, kabuki, kathakali. De nombreux metteurs en scène occidentaux (Mnouchkine, Brook) vont chercher dans ce mode d'expression un moyen de renouveler leur théâtre (David, 1995 : 171). La danse est également très présente dans les théâtres orientaux : « opéra » chinois, *bugaku* japonais, *tuông* et *chèò* vietnamiens, danses cambodgiennes, danse masquée thaïlandaise (*khôn*), *mak yang* de Malaisie, danses bouddhistes du Népal, Kathakali du Kérala, etc.

Les théâtres traditionnels d'Orient relèvent donc d'un art total, qui a suscité l'admiration des praticiens contemporains du théâtre occidental, les incitant à créer à leur tour des spectacles sollicitant tous les sens. Dans *L'Histoire des spectacles* qu'il dirige en 1965, les propos de Guy Dumur attestent cette volonté occidentale d'élargir la définition du théâtre :

Phénomène complexe de culture, le théâtre a eu et conserve l'ambition d'unir tous les arts en un seul : poésie et littérature, architecture, sculpture et peinture, musique, en leur ajoutant les moyens d'expression qui lui sont propres : la diction, le chant, le geste, le mime, la danse, les éclairages, le maquillage ou le masque et tout ce qui constitue l'art de la « mise en scène » (Dumur, 1965 : XI).

Spectacle, le théâtre est la représentation d'une action imaginaire. Le concept de *mimésis* (« imitation de la réalité ») est au cœur de toute réflexion sur le théâtre. Cette notion a été comprise de diverses manières. Dans la *République*, Platon la présente comme « l'image d'une

image », soit le reflet dégradé du monde sensible. La poésie est factice et mensongère : elle crée une situation d'énonciation illusoire qui vient doubler le réel. Aristote prend le contrepied de ce jugement dépréciatif : la *mimèsis* n'est pas une dégradation du réel, mais une idéalisation qui rassemble en elle tous les possibles et tend vers la généralité. En réalité, Aristote distingue, dans la *Physique*, deux modes de *mimèsis* : d'une part, l'art mène à son terme ce que la nature est incapable d'œuvrer, d'autre part, il se contente d'imiter. Le premier type est créateur, puisque, se substituant à la nature, il mène à son terme le processus de création (Hubert, 1998 : 9-10). Le théâtre ne double donc pas le monde, il est surréel et renvoie à une intériorité.

Le théâtre oscille, à toutes les époques, entre ces deux modes de *mimèsis*, entre réalisme et stylisation. Il est, à l'origine, toujours stylisé, tant en Orient qu'en Occident. Les grandes dramaturgies orientales ne cherchent pas à créer une illusion réaliste. Le caractère fictif des événements présentés est constamment rappelé ; le jeu stylisé des acteurs souligne les conventions ; la symbolique des gestes, du maquillage, des costumes, est extrêmement codifiée et constitue un langage muet (Hubert, 1998 : 208). Le drame sanskrit se veut plus qu'imitation du monde : il en est la célébration, l'exaltation. Il n'est pas réaliste, mais « surréaliste », renvoyant à une réalité supérieure que le poète perçoit au-delà des apparences (Bansat-Boudon, 2006 : xxv-xxvi). De même, le théâtre chinois repose sur l'élaboration d'un univers scénique qui ne copie pas la réalité mais en donne un équivalent à la fois très artificiel et plus puissant que toute imitation du réel. Cet univers théâtral, où tous les éléments sont soumis à des règles strictes, est à l'opposé du réalisme (Pimpaneanu, *Universalis*, 2009). Quant au nô japonais, non seulement il ne copie pas la réalité, mais dans la plupart des cas, il relève d'une conception « onirique » du drame : le spectateur assiste à l'« apparition » d'un personnage qui se raconte et l'emmène hors du temps et de l'espace, là où le monde des vivants et des morts, des dieux, des bouddhas et des hommes, se rencontrent, là où le passé et le présent s'interpénètrent (Wasserman, 2009). La *ta'ziye* est la représentation symbolique du drame de la mort de l'imam Hoseyn à Kerbela, où les conventions sont fortement soulignées par les couleurs, les accessoires, la récitation, la gestuelle et l'espace scénique. Assister à une *ta'ziye*, ce n'est pas assister à un spectacle, mais être présent aux côtés de l'imam à Kerbela, souffrir avec lui, pleurer sa mort et espérer son retour, c'est accéder à un niveau de réalité qui nous est habituellement inconnu en ce monde. Les diverses formes de marionnettes, présentes du Japon à la Turquie, relèvent également de la stylisation, cette fois imposée par l'économie de moyens et l'exigence de clarté.

Si cet élément semble une constante de l'art oriental, la scène occidentale est, quant à elle, passée par une série de métamorphoses, de la stylisation au réalisme. Art total, le théâtre grec était également un art stylisé : la musique, qui accompagnait constamment la parole, était codifiée par une grammaire de modes musicaux, et les effets relevaient le plus souvent de l'ordre de la convention ; les acteurs étaient masqués, ce qui dissimulait l'expressivité de leur visage et rendait leur voix caverneuse tout en permettant une identification rapide du personnage ; leurs costumes étaient irréels et symboliques ; les pas de danse, la gestuelle, le décor, les couleurs étaient codifiés (Bernard *et al.*, 1996 : 21-22).

Au Moyen Âge, le principe de la manifestation du Verbe divin donne son fondement philosophique au théâtre : tout objet, tout personnage, tout événement se trouve investi d'une pluralité de sens (religieux, moral, philosophique). L'allégorisation systématique fait du protagoniste, même fortement individualisé, une représentation de l'Homme en général et de sa tragédie, le drame de toute existence humaine livrée aux passions destructrices. Le décor est schématique : une branche feuillue figure le paradis, une table et une chaise représentent une maison, un siège devient un trône dans un palais. Le spectateur par son imagination participative crée l'illusion. Celle-ci est renforcée par des effets spéciaux réalistes mais naïfs, dont l'utilisation devient de plus en plus fréquente à la fin de la période médiévale (Bertrand, 1996 : 75, 82).

À la Renaissance, le réalisme devient de plus en plus important dans les mystères et les miracles au détriment de l'édification, le théâtre antique est redécouvert, et la tragédie fait l'objet d'une réflexion théorique qui la transforme en miroir de la vie humaine à but didactique et édifiant, tandis que l'actualité et la politique font leur entrée au théâtre. L'Âge baroque fait de l'existence une métaphore du théâtre, conférant à ce dernier une signification philosophique et métaphysique : le théâtre est l'image même de la vie, qui n'est qu'une comédie où il faut jouer son rôle, une illusion où se confondent rêve et réalité, vrai et faux.

Le souci de la vraisemblance caractérise le classicisme, et le réalisme s'affirme plus fortement encore avec le drame, de Diderot à Zola en passant par Ibsen, Strindberg et Tchekhov. Le réalisme scénique culmine avec le naturalisme qui accorde une grande importance aux conditions de la représentation, décor, costumes, mise en scène et jeu, qui permettent de traduire la vérité psychologique. Le réalisme ne concerne donc qu'une période limitée de l'histoire du théâtre occidental, de la Renaissance au naturalisme. Dès la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, le mouvement s'inverse. Au XX<sup>e</sup> siècle, auteurs dramatiques, metteurs en scène et acteurs remettent en question la *mimésis*, soit pour confondre le théâtre avec la vie, dans des tentatives extrêmes comme

celle d'Artaud, soit pour faire de la scène, qu'ils démystifient en affichant les conventions, un lieu métaphorique (Hubert, 1998 : 254). Deux influences très différentes ont contribué à la transformation de la scène occidentale, le rêve wagnérien d'un drame total où se mêlent tous les arts, et la découverte de la stylisation des théâtres orientaux.

### **III. Acteurs, personnages, lieux, publics : les facteurs d'une diversité**

Les acteurs représentent sur scène des personnages par la voix, le geste et le mouvement. Le personnage désigne « une personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique » (Littré). En Occident, le personnage est, sur le plan historique, un individu sorti d'un personnage collectif, le chœur. Thespis ou Phrynichos inventèrent le premier acteur, transformant le récit en imitation ; Eschyle porta à deux le nombre des acteurs et Sophocle en ajouta un troisième. Chacun d'entre eux interprétait trois ou quatre rôles. Le personnage occidental fonctionne assez longtemps sur le principe des emplois et des types qui sont en nombre restreint (jeune premier, amoureux, père noble, serviteur, soubrette). À partir du romantisme, on cherche à mettre en scène des individus, des gens réels. Avec le symbolisme, puis les différentes révolutions théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle, la scène subit l'influence directe de la crise d'identité de l'individu face à la machine sociale (Zaragoza, 2005 : 449 *sqq.*). Par exemple, le théâtre de l'Absurde crée des personnages emblématiques, sans équivalents dans la réalité et non caractérisés : sans nom, sans passé, ils n'agissent pas ou très peu, figés dans une régression qui est négation de la vie et marche vers la mort.

L'art de l'acteur connaît également une évolution diversifiée en Occident : incarnation de plusieurs personnages et codification aux débuts du théâtre grec, disciplines de la chironomie (jeu de main) et de l'orchestique (jeu du corps) du théâtre romain, polyvalence des acteurs et recours à la complicité du public dans le théâtre médiéval, jeu statique et emphatique du théâtre classique, réalisme et naturel maîtrisé dans le drame bourgeois, exigence d'authenticité et refus du mimétisme chez Stanislavski, abstraction du jeu scénique chez Meyerhold. Avec Craig et son concept de la « sur-marionnette », l'acteur, dont la personne s'était peu à peu affirmée, s'efface, n'étant plus qu'un signe parmi d'autres, une silhouette impassible, s'exprimant par gestes symboliques, « ne rivalisant pas avec la vie, mais allant au-delà ». Retour à la stylisation et au symbolisme. Ceci peut aller jusqu'au refus de l'acteur : fasciné par le théâtre balinais, Artaud estime qu'une figurine pourrait avoir sur le spectateur une force magique plus grande que l'acteur en chair et en os.

En Orient, le chœur est resté un élément important du théâtre, l'action ou la danse étant ponctuée d'interventions du chœur accompagné d'un orchestre, comme par exemple au Cambodge ou en Thaïlande, ou encore dans le théâtre sanskrit ou les spectacles populaires du Maghreb. Le chant, individuel ou collectif, est d'ailleurs plus fréquent que la déclamation, ce qui justifie la qualification de « théâtre chanté » en Chine, Corée, Vietnam. Lorsque déclamation il y a, elle adopte un style bien particulier qui n'a rien de naturel mais dont le caractère stéréotypé même constitue une information sur le personnage : dans la *ta'ziye*, les personnages positifs, vêtus de vert, chantent d'une voix mélodieuse et tragique, tandis que les personnages négatifs, vêtus de rouge, déclament sur un ton irrité ; dans le *ruhowzi* persan ou la farce arabe, l'esclave noir ou le juif parlent avec un accent particulier qui les rend immédiatement reconnaissables, tandis que les provinciaux sont caractérisés par leurs dialectes locaux ; dans le *karagöz*, les deux principaux personnages incarnent par leur diction deux mondes opposés, le monde rural anatolien un peu rugueux et la bourgeoisie citadine aisée et cultivée (Feuillebois-Pierunek, Petek).

Nombre de théâtres d'Extrême-Orient sont des théâtres masqués : les personnages sont représentés par des masques qui sont des formes vides, en attente d'être habitées, animées par les acteurs. Dans la tradition chinoise, les masques renvoient à des « types », aux mouvements et à la voix spécifiques, que l'on peut regrouper en quatre grandes catégories : personnages masculins, personnages féminins, visages peints et clowns (Durand-Dastès). Dans le théâtre nô, les personnages renvoient à des types sociaux et non à des individus. Le personnage principal (*shite*) porte un costume de soie aux couleurs vives et un masque de bois laqué exprimant une absence et non une présence, tandis que son second (*waki*) non masqué et vêtu de couleurs neutres marque l'ancrage dans une réalité plus tangible (Sieffert, 2009). Une variante du masque est le maquillage marqué au point de faire disparaître toute expression individuelle, comme dans le kathakali (Szily).

Même non masqués, les personnages sont des types, plus ou moins nombreux et définis selon les traditions, des quarante-huit types du théâtre sanskrit (héros noble, rival amoureux, bouffon, brahmane, roi, ministre, brahmane, héroïne, confidente, reine, épouse secondaire, duègne, entremetteuse, suivante, courtisane, etc.) à la demi-douzaine de protagonistes des farces persane, arabe, turque ou centre-asiatique (chauve, esclave noir, maître, dame, juif, épiciier, etc.). Les marionnettes et ombres représentent également des types humains ou sociaux bien déterminés. Les personnages individualisés et détenteurs d'une profondeur psychologique n'apparaissent que dans les théâtres modernes, comme une importation occidentale.

Si la stylisation des personnages apparaît comme une constante, la formation et le statut des acteurs, ainsi que les attentes à l'égard de leur jeu, varient beaucoup selon le lieu, l'époque et le genre théâtral. Les artistes chinois subissent très jeunes un long et pénible entraînement physique et vocal ; leurs qualités les destinent à une catégorie de personnage dans laquelle ils se spécialisent ; leur physique est peu important et ils jouent indifféremment des rôles masculins et féminins ; ils ne doivent surtout pas innover, mais plutôt élever à la perfection la technique théâtrale prescrite. En dépit de cette haute professionnalisation et de l'admiration que suscite leur jeu, ils ne jouissent pas d'une grande considération sociale (Durand-Dastès).

Les acteurs du théâtre sanskrit sont également issus de castes méprisées, même si leur situation varie considérablement selon qu'ils appartiennent à des troupes itinérantes et sans patronage, ou sont attachés à une cour ou un temple et proches des grands. Attachés à leur rôle et des deux sexes, ils doivent se caractériser par un physique avenant, une gestuelle gracieuse et pleine de dignité. La performance exige de nombreux talents (danse, chant, mime) et connaissances (d'après le *Natyasastra*, « les instruments de musique, les traités techniques, les nombreux dialectes, l'art de gouverner, le commerce des courtisanes, les ouvrages sur la poétique, les allures, les façons, la rhétorique, le jeu dramatique, les arts industriels, la métrique, les planètes, le zodiaque lunaire, le parler local, la terre, les contrées, les pays, les montagnes, les habitants, l'histoire ancienne, les généalogies royales »), ainsi qu'une certaine sensibilité leur permettant de communiquer les sentiments (*rasa*) à leur public (Bansat-Boudon).

Le théâtre rituel néwar du Népal est généralement joué par des hommes non professionnels appartenant à des associations à admission héréditaire, et interdit aux femmes et aux castes considérées comme impures (Toffin). En Iran, le *ruhowzi* est joué par des troupes itinérantes de musiciens et danseurs professionnels des deux sexes, plutôt mal vus et soupçonnés d'inconduite, alors que la *ta'ziye* est portée à la scène par des hommes non professionnels et simples chantres de leurs rôles, auxquels elle apporte respect et considération du fait de leur participation à la représentation. En dépit de la diversité des situations, il semble que la présence de femmes attire assez systématiquement sur les troupes mixtes les soupçons d'immoralité et le mépris.

De même, l'espace investi pour la représentation est caractérisé par la diversité. Le Japon dispose de lieux dédiés et équipés pour chaque type de spectacle, alors que le théâtre coréen s'est longtemps joué dans des lieux publics et n'a bénéficié d'une salle dédiée qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, avant de réinvestir l'espace public dans les années 1970. Les spectacles traditionnels se tiennent généralement dans trois types de

lieux, en fonction de leur caractère et de leur public : les cours princières et palais, les temples et lieux de culte, et enfin les rues et places de villages. Ainsi au Vietnam, le *tuông* « aristocratique » se donne à la cour, tandis que le *chèo* populaire est joué sur les places de village. Il arrive qu'une tradition change de lieu : le théâtre birman investit les pagodes au IX<sup>e</sup> siècle, avant de se déplacer au palais à partir du XI<sup>e</sup> siècle, puis de descendre dans les rues au XIII<sup>e</sup> siècle. Le théâtre sanskrit se produit dans les salles de danse et de musique des palais et des temples, investissant un rectangle fermé sur l'un des petits côtés par une scène en bois, décorée de tableaux et munie d'une toile de fond. Le décor est minimal, le moment et le lieu étant évoqués par la description orale ou la mimique et quelques accessoires apportés par les acteurs. Quant au public, il se répartit dans l'espace par métiers ou castes, les étrangers et les basses castes étant exclus. D'ailleurs, la langue savante et les règles élaborées de ce théâtre ne peuvent être pleinement goûtées que par une élite cultivée (Renou, 2009). Le théâtre néwar, au contraire, se tient en plein air sur des estrades en pierre devant les temples et les palais et aux carrefours, et s'adresse à tous (Toffin). La comédie traditionnelle iranienne est jouée dans la maison des particuliers sur des planches posées sur le bassin central de la cour des grandes demeures. Le décor, les costumes et le maquillage y sont minimalistes. La charge subversive des spectacles et la présence de femmes imposent ce confinement dans l'espace domestique.

En Occident, l'organisation de l'espace a beaucoup varié. Les spectateurs grecs étaient assis sur des gradins disposés en demi-cercle ou en rectangle, tandis que le chœur occupait l'orchestre, faisant le lien entre spectateurs et acteurs, et que les personnages évoluaient sur la scène, adossée à un mur surmonté d'un balcon, lieu d'apparition des dieux. Le théâtre romain s'en inspire, avec des évolutions importantes : il n'est plus situé dans l'enceinte sacrée d'un sanctuaire, mais dans l'espace politique et militaire ; il tend à devenir un espace clos coupé de l'extérieur par le mur de scène et le *velum* tendu au-dessus de l'assistance pour l'abriter du soleil ; le rapport salle/scène se modifie, les gradins faisant face à la scène au lieu de l'entourer et le chœur perdant son rôle d'intermédiaire entre public et acteurs (Humbert, 2005 : 20-21). Le Moyen Âge ne bâtit pas de lieux dédiés mais théâtralise les espaces : églises, places, tavernes. Il se contente d'un échafaud de bois surmonté de galeries avec des loges diversement décorées dans lesquelles l'action se déplace tour à tour. À partir de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution architecturale venue d'Italie va s'imposer partout en Europe : une salle composée d'étages de loges disposées en fer à cheval et une scène avec décor en perspective, construit à partir d'un point unique situé en face de la scène, l'œil du prince. Celle-ci marque l'apparition d'une nouvelle conception de l'illusion, l'imitation du réel étant désormais

préférée aux symboles (Souiller, 2005 : 50 *sqq.*). Au XVIII<sup>e</sup>, la rupture entre la scène et la salle est consommée : le concept du « quatrième mur », forgé par Diderot, recommande au comédien d'oublier la présence du spectateur dans une exigence de réalisme ; cette clôture qui sépare la scène et la salle se matérialise avec l'apparition d'un rideau et se radicalise à partir de 1759 lorsque les banquettes latérales sont supprimées. Certains courants du XX<sup>e</sup> siècle (le théâtre « pauvre » de Grotowski) se sont efforcés d'abolir cette fracture entre la scène et la salle, que les théâtres orientaux n'ont jamais connue de façon aussi appuyée.

#### IV. Genres et fonctions des théâtres traditionnels

Beaucoup de traditions théâtrales asiatiques comportent des aspects rituels marqués, ce qui pourrait conforter certaines thèses selon lesquelles le théâtre se serait développé sur la base de rituels comportant des chants, des danses, des masques. La question a été synthétisée par Jean Calmard dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Corvin, 2008 : 1172 *sqq.*). Certains spécialistes, comme Gustave Cohen, ont affirmé que toute religion était spontanément génératrice de drame et que tout culte prenait volontiers un aspect théâtral : le culte de Dionysos domine l'origine du théâtre grec ; le mystère médiéval est un théâtre rituel. Ethnologues et folkloristes ont confirmé par leurs travaux, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le caractère théâtrogène des rituels. Deux grands types de spectacles rituels coexistent selon Schipper : le drame divin, qui reproduit la naissance, la mort et la résurrection du dieu, et la fête, qui est communication du peuple avec son Dieu à travers des invocations, des offrandes et des prières (Dumur, 1965 : 79).

Les rites et les mythes agraires, qui appartiennent à la première catégorie, ont été de grands pourvoyeurs de formes dramatiques proches du théâtre. Ainsi les premières formes de théâtre de l'Iran préislamique naissent de la dramatisation de la relation de l'homme avec la nature et les divinités (rites de fertilité, Cavalcade de l'Imberbe, Meurtre de Siyâvosh). Les jeux paysans anatoliens sont une survivance des cultes agraires où le Dieu de la végétation meurt chaque automne pour ressusciter chaque printemps. Ce type de rites était répandu dans tout le Moyen-Orient. James Frazer a étudié le motif du dieu qui meurt et les rites qui lui sont associés dans l'Antiquité et il en a conclu que les rites cycliques annuels avaient été à l'origine du théâtre (*The Golden Bough*, 1907-1915).

William Ridgeway voit l'origine du théâtre dans les rites funéraires, et celle de l'acteur dans le médium (*Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races*, 1915). Pour E.T. Kirby, c'est la transe chamanique qui fournit le point de départ du théâtre rituel qu'il appelle « *ur-*

*theatre* » ou « *prototheatre* », la cérémonie de guérison chamanique et la relation patient/officiant évoluant vers des séances plus élaborées devenant des spectacles dont l'élément fonctionnel a disparu (*Ur-Drama : the Origins of the Theatre*, 1975). En Corée, le théâtre traditionnel est lié au chamanisme et consiste en cérémonies sacrées offertes aux dieux. Les marionnettes birmanes (*yoke thay thabin*) sont inspirées du culte des esprits (*nat*), syncrétisé avec le bouddhisme. En Malaisie, la danse *putri* est un rite médiumnique propitiatoire et conjuratoire. En Indonésie, le *barong* de Bali est une transe collective des danseurs aux effets cathartiques.

Le deuxième type de théâtre rituel, la fête, est illustré par les cérémonies théâtrales maghrébines, les *pourimspiels* du monde juif, la *ta'ziye* chiite, le *kagura* japonais, les théâtres d'ombres malaisien et indonésien, le *lha-mo* tibétain, le *dyâ pyâkhâ* népalais, la célébration des fêtes annuelles des temples en Inde.

Au fur et à mesure que l'on découvrait les traditions théâtrales du monde, la diversité des cultures et des phénomènes socioreligieux a entraîné des divergences d'appréciation sur le degré de théâtralité de ces manifestations. Le théâtre rituel est souvent classé parmi les « spectacles de participation », et défini en termes de « proto », « para » ou « pré » théâtre (Schaeffner). On a parfois du mal à distinguer entre rituel dramatisé et drame rituel comportant personnification et contenu narratif, surtout lorsqu'il s'agit de formes demeurant vivantes et fortement liées à la religion. La *ta'ziye* est-elle un rituel dramatisé ou une sorte de théâtre religieux ? Le *dya pyakha* népalais peut-il vraiment être considéré comme du théâtre ? Le spectacle didactique et édifiant présenté dans la cour des monastères tibétains relève-t-il du théâtre ? Le théâtre sanskrit est-il rituel ? (Törzsök, Bansat-Boudon)

Le degré de participation du public est un bon indicateur du caractère sacré et rituel d'une performance. Le théâtre rituel est un théâtre participatif : dans la *ta'ziye*, les spectateurs attirent sur eux, par leurs pleurs et mortifications, l'intercession du saint martyr ; dans le théâtre néwar, les fidèles viennent vénérer les divinités représentées par les acteurs, déposent des offrandes et offrent des sacrifices d'animaux dont le sang est consommé par les acteurs (Toffin).

Très souvent cependant, l'aspect rituel se limite à la survivance d'éléments isolés (offrandes, prières d'ouverture, gestes et formules rituelles isolées). La grande tradition du théâtre chinois, et notamment l'opéra, conserve son arrière-plan rituel : la religion populaire s'extériorisait par des fêtes et cultes liés aux saisons et aux lieux sacrés, des mascarades ou des processions avec dragon. Les formes japonaises anciennes (*kagura*, *gigaku*) entretiennent des relations avec le shintoïsme et le bouddhisme. Le théâtre indien sanskrit, art total d'essence

divine, plonge ses racines dans les rituels hindouistes et bouddhiques. Parallèlement à la tradition savante s'est développé un théâtre populaire d'origine rituelle ou sacrée, tel que les « jeux » de Rama et Krishna, le kathakali du Kerala ou les tableaux vivants (*jhanki*) du Népal. Dans les formes théâtrales du Sud-Est asiatique, profane et sacré sont étroitement confondus : rendre présents les dieux parmi les hommes et recréer le paradis terrestre tout en se divertissant, voilà le but des pantomimes, danses masquées, drames religieux ou légendaires.

Contrairement au théâtre asiatique, le théâtre occidental s'est très tôt désacralisé après les mystères du Moyen Âge, mais un désir de resacralisation du théâtre a resurgi en Occident au XX<sup>e</sup> siècle. Comme les symbolistes ou Craig, beaucoup d'auteurs dramatiques et de metteurs en scène (Artaud, Grotowski ou, à un degré moindre, Stanislavski) voudraient redonner au théâtre la force dont il était investi aux origines, quand il se distinguait à peine du culte : le théâtre leur apparaît comme un lieu privilégié, où dans des moments d'exception, peut se manifester quelque chose qui est de l'ordre de la transcendance (Hubert, 1998 : 225).

En Occident, en évoquant les origines rituelles du théâtre grec, on pense immédiatement à la notion de *catharsis*, étroitement liée au culte de Dionysos – Dieu du vin, de l'ivresse, du crime sacré et du théâtre – avec sa valeur de purgation par la violence. Transcription d'un terme grec qui signifie « purification », ce mot désigne l'équilibre et la guérison qui sont atteints après une crise provoquée, le but étant d'évacuer le mal en l'exagérant. Aristote la définit dans sa *Poétique* (chap. 6) :

La tragédie est une imitation d'une action [...] qui par le moyen de la pitié et de la crainte produit l'épuration (*catharsis*) de telles émotions (*pathemata*). Il s'agit donc de produire l'imitation d'événements provoquant des émotions et d'obtenir par ce spectacle une libération de ces émotions. Le poète tragique fabrique donc un modèle « émotionnel » qui a un double effet : exciter l'émotion et la « purifier ».

Mais plus qu'un rituel, le théâtre grec est un théâtre civique visant la représentation des valeurs religieuses et historiques, morales et esthétiques d'une société.

La notion a été moralisée par les théoriciens et dramaturges français du XVII<sup>e</sup> siècle : la *catharsis* est désormais la purification des passions produite par la pitié que nous inspirent les personnes qui en sont possédées et la crainte de souffrir comme elles. Corneille écrit dans son *Discours de la tragédie* que la vision du malheur de notre prochain éveille en nous la crainte de commettre la même faute et d'en subir les effets, et nous incite donc à déraciner en nous les passions qui ont causé le malheur représenté sur scène. À la même époque, la comédie reven-

dique également un rôle dans la réforme des mœurs : d'après Molière, en raillant les vices, elle apprend à les haïr.

Un siècle plus tard, la valeur morale du théâtre est remise en cause par Diderot qui, dans le *Paradoxe du comédien*, estime que le théâtre donne bonne conscience le temps du spectacle, mais qu'il n'empêche nullement les spectateurs de retomber dans les mêmes travers ! La catharsis est réhabilitée, de façon plus psychologique par Artaud, dans *Le Théâtre et son Double* :

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur (cité par David, 1995 : 324).

Il s'agit donc de convoquer ses démons par la transe pour les exorciser. Brecht, au contraire, considère le processus d'identification comme un danger, parce qu'elle annule toute distance critique et suppose la compréhension, et donc l'excuse, alors que le théâtre doit mener à la critique et à la lutte (David, 1995 : 324).

Un effet de catharsis existe dans nombre de spectacles – surtout rituels – de par le monde, et la *ta'ziye* en est un bon exemple, par sa qualité d'exutoire aux tensions psychosociales. En pleurant la mort de l'imam, combien d'hommes et de femmes n'ont-ils pas exorcisé la douleur de la perte d'un proche, la cruauté de la guerre ou l'injustice du destin ?

Les réminiscences rituelles ou le caractère moral ne nuisent pas à une autre fonction fondamentale du théâtre traditionnel : le divertissement. Les drames les plus tragiques (*ta'ziye*) et les formes les plus sérieuses (nô) intègrent des interludes comiques qui permettent de relâcher la pression. Les *Pourimspiel* sont des jeux théâtraux donnés à l'occasion de la fête de Pourim basée sur le Livre d'Esther, où les chants, danses, mimes et acrobaties reprennent de façon subversive des épisodes bibliques. Le théâtre sanskrit et l'opéra chinois sont surtout perçus comme des divertissements à charge didactique. Les spectacles de marionnettes d'Asie du Sud-Est amusent le public, tout en gardant un lien fort avec la magie et la religion.

Parallèlement, il existe toutes sortes de divertissements purement profanes et sans doute universels, tels que les spectacles « forains », avec acrobates, illusionnistes, montreurs d'animaux dressés, danseurs et chanteurs, ou les jeux « paysans », composés de farces truculentes ou satiriques et de numéros de bateleurs.

La plupart des formes théâtrales traditionnelles du Moyen-Orient semblent plutôt relever du divertissement pur éventuellement agrémenté d'une charge subversive, qu'il s'agisse de la comédie (*ruhowzi* iranien, *ortaoyunu* turc, *kougli* centrasiatique, *samaja* arabe), ou des spectacles de marionnettes et ombres chinoises (*karagöz* turc, *tchodir jamol* ou *fonous khaiöl* centrasiatique, *kheyime shab-bâzi* persan, *khayâl al-zill* arabe). Le récit mimé, quant à lui, endosse parfois des fonctions didactiques ou rituelles (*marthiye*, *rowze* iraniens).

## V. Le théâtre est-il un phénomène universel ?

Le théâtre naît-il naturellement partout ? Si les spectacles – rituels et de divertissement – semblent une donnée relativement universelle, les traditions théâtrales ne semblent pas exister dans toutes les cultures ou, du moins, ne se sont pas développées partout avec la même vigueur. Deux grands foyers sont identifiables : la Grèce qui a donné naissance à la tradition occidentale, et l'Inde qui semble bien – directement ou indirectement – avoir fécondé la majeure partie de l'Asie, même si des traditions locales préexistaient parfois à l'arrivée de l'influence indienne. On retrouve des traces de cette pénétration du théâtre indien au Tibet, au Népal, dans l'Asie du Sud-Est et jusqu'en Indonésie. Le théâtre chanté chinois, né au XIII<sup>e</sup> siècle lui doit sans doute beaucoup. À son tour, la Chine a exporté sa civilisation autour d'elle : le Japon a emprunté à la culture chinoise avant de se forger ses propres formes ; le *tuông* vietnamien s'est développé sous l'influence de l'opéra chinois ; l'inspiration chinoise se fait sentir en Indonésie et en Asie centrale.

Contrairement aux pays d'Extrême-Orient, les civilisations du Moyen-Orient ne sont pas réputées pour leurs traditions théâtrales, même si des formes « simples » (drame narratif, marionnettes, farce) existent partout. Puisque le théâtre semble entretenir des liens étroits avec la religion et que cette région du monde est le berceau des monothéismes, certains chercheurs se sont posé la question de la compatibilité du monothéisme et du théâtre. En réalité, chacun des trois monothéismes s'est positionné différemment face au théâtre.

La tradition juive désapprouve le théâtre en raison de son origine païenne : les Juifs font connaissance avec le théâtre à travers la tradition des envahisseurs grecs puis romains ; ils y voient donc un lieu d'idolâtrie où sont interprétés des mythes en contradiction directe avec la Révélation et la Torah. À cela s'ajoutent la violence des jeux du cirque auxquels le théâtre est assimilé ou les moqueries répréhensibles des comédies. Si les sages du Talmud reconnaissent une certaine fonction sociale et cathartique au théâtre, ils l'estiment totalement superflu pour le peuple d'Israël, voire en rivalité avec l'étude de la Révélation, qui est le commandement spirituel par excellence. Dans

cette optique, le théâtre est une perte de temps, une occupation futile, à moins qu'il ne soit un moyen de retrouver la Révélation : la première pièce juive, l'*Exagoge* d'Ezéchiel d'Alexandrie, est composée au II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. pour initier des juifs hellénisés à l'histoire de Moïse et de la Sortie d'Égypte. Les *Pourimspiel*, le théâtre hébraïque de la Renaissance et le théâtre familial et communautaire des Ashkenazes en yiddish constituent un courant de critique des excès du monde religieux. Enfin certains auteurs plus modernes ont vu dans le théâtre une façon de se substituer aux promesses de l'Alliance et d'actualiser l'attente messianique (Lipsyc).

Le christianisme ne s'est guère montré ouvert au théâtre antique à ses débuts, pour les mêmes raisons que le judaïsme : origine païenne et idolâtre du théâtre, immoralité du spectacle présenté, futilité de cette occupation. Les pères de l'Église qui condamnent le théâtre reprennent dans les grandes lignes l'argumentaire de Platon. C'est à la fois en métaphysicien et en moraliste que Platon s'était élevé contre le théâtre : cet art est pernicieux, car il maintient l'homme dans l'univers sensible et ne lui propose que des modèles d'immoralité. Nocif, il réveille des passions et des sentiments désordonnés contre lesquels, dans la vraie vie, l'homme essaie de se défendre. Pour Tertullien (155-225), le théâtre est une invention du diable qui favorise l'idolâtrie. Dédié à Vénus et à Bacchus, il incite au libertinage et à l'ivrognerie. Il réactive dans le spectateur les mauvais penchants habituellement réfrénés. Saint Augustin y voit, au Livre III des *Confessions*, un plaisir malsain, teinté de masochisme, une complaisance secrète de l'âme à se maintenir dans le vice (Hubert, 1998 : 18-23). L'Église combat donc logiquement le théâtre, qui disparaît au IV<sup>e</sup> siècle.

Condamné par le clergé avant de naître dans le sanctuaire, puis condamné de nouveau par les catholiques et les protestants, le théâtre entretient tout au long du Moyen Âge des rapports ambigus et conflictuels avec l'Église. Il réapparaît à partir du IX<sup>e</sup> siècle comme outil didactique et instrument d'édification du peuple, à travers les drames liturgiques, les miracles et les mystères. Mais peu à peu, le spectacle prend le pas sur l'histoire sainte : on introduit des intermèdes comiques et on enrichit le canevas d'anecdotes amusantes. Le problème de la représentation du sacré ne se pose pas dans les mêmes termes que pour le judaïsme puisque l'Incarnation légitime en quelque sorte la représentation de Dieu. Cependant, en choisissant de privilégier la dimension visuelle et esthétique du théâtre religieux, en prenant leurs aises à l'égard du dogme et en délaissant le latin, les dramaturges médiévaux s'aliènent le clergé et apparaissent comme des corrupteurs d'âmes (Bertrand, 1996 : 77-83). À la Renaissance, le théâtre réagit à la redécouverte de l'Antiquité en même temps qu'il se désacralise. L'Église

continue à le condamner, ce qui ne l'empêche pas de connaître le développement que l'on sait.

On a cru voir dans l'absence de tradition théâtrale forte en contexte musulman le résultat de l'interdiction de la représentation dans l'islam. Cette thèse est infirmée par le fait que les musulmans ont toléré les arts picturaux figuratifs, et apprécié certaines formes de spectacles tels que les ombres chinoises et les farces. Quelques-uns ont estimé que la conception autocratique de Dieu et la soumission au destin rendaient impossible la naissance du héros dramatique dont le principal ressort est un conflit intérieur. Mais poèmes et romans médiévaux contiennent cependant de belles descriptions de lutte psychologique. D'autres ont affirmé que la structure sociale de la société arabo-musulmane, nomade à l'origine, avait été un frein au développement de cet art. Or, le théâtre d'ombres a voyagé avec les nomades d'Asie centrale jusqu'en Anatolie. On a également invoqué, tour à tour, le contexte historique, riche en conflits et guerres, la langue arabe classique, trop artificielle, le manque de mythologie, mais aucune de ces explications n'est vraiment convaincante.

Les peuples islamisés n'ont pas trouvé d'exemples vivants du théâtre dans les pays conquis et ne sont pas intéressés au patrimoine théâtral légué par la Grèce antique. Ils ont cependant développé des spectacles à caractère théâtral, comme les prestations des conteurs professionnels (*râwi* en arabe, *naqqâl* en persan, *meddah* en turc), basées sur la voix et le mime, le théâtre d'ombres, d'origine turque, mais rapidement adopté de l'Iran à la Lybie, les marionnettes (Turcs et Persans), les bouffonneries et les farces, la comédie populaire improvisée (*ruhowzi* en Perse, *ortaoyunu* en Turquie, *moqoladi* en Afghanistan). Cependant, celles-ci, de tradition orale et en langue vulgaire, n'ont jamais été considérées comme faisant partie de la littérature savante : elles ont donc été négligées, voire méprisées. Voilà sans doute la raison profonde de la méconnaissance et du déni des formes théâtrales traditionnelles du monde musulman : elles ne font pas partie de la « grande » littérature, contrairement au théâtre sanskrit considéré comme la forme littéraire la plus achevée (Feuillebois-Pierunek).

## **VI. Tradition et modernité : des relations complexes et diversifiées**

Le contact de l'Orient avec l'Occident a constitué un choc culturel considérable, d'autant plus qu'il s'est souvent accompagné d'une volonté d'hégémonie politique et économique. La civilisation occidentale a imprégné les mentalités, et le théâtre à l'occidentale s'est développé à peu près partout. On peut distinguer deux cas de figure. Les pays de

l'Extrême-Orient, colonisés ou pas, où la tradition théâtrale locale était forte, ont accepté le théâtre occidental comme une tradition à part, tout en conservant leurs propres habitudes en matière de spectacle : cette attitude a débouché sur une synthèse féconde entre tradition et modernité, ou sur des développements parallèles. Les pays colonisés du Moyen-Orient, qui ne disposaient pas d'une tradition théâtrale forte et littéraire, ont adopté le théâtre occidental et perdu leurs propres traditions, ce qui a entraîné une crise identitaire et un désir de retour aux sources, retour hélas impossible.

Le Japon est sans doute le pays qui a le mieux réussi à préserver les formes anciennes tout en assimilant les nouvelles. La rencontre avec la modernité s'est faite en deux temps, à l'ère Meiji (charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle), puis lors de la défaite de 1945. Au début du siècle dernier, la survivance des genres anciens a été le fruit d'une volonté politique : l'Occident ayant un théâtre, le Japon se devait donc d'en posséder également un, ce sera le nô. Quant au kabuki, théâtre populaire et commercial, il a disposé de suffisamment d'appuis pour se maintenir tout en « se civilisant » selon le souhait des autorités. Plus étonnant encore, il a donné naissance à un genre nouveau, le *shinpa*, à mi-chemin entre la tradition et la modernité. Ceci n'a pas empêché le Japon de faire connaissance avec les pièces étrangères par le biais des traductions et des adaptations. Après 1945, l'engouement des étrangers pour les formes traditionnelles relance l'intérêt des jeunes Japonais. La scène japonaise d'aujourd'hui juxtapose donc genres classiques du Moyen Âge, théâtre moderne, revue musicale et théâtre expérimental, un cas de figure unique au monde ! (Tschudin.)

Le théâtre traditionnel chinois a également bien résisté aux aléas de l'histoire. Certes, les spectacles sont devenus plus rares, certaines formes ont été adaptées au goût présumé des touristes ou extraites de leur contexte. En revanche, les pièces religieuses bannies par le régime communiste ont réapparu ; l'inscription des genres théâtraux nationaux ou locaux dans la liste UNESCO du « Patrimoine immatériel de l'humanité » et la volonté des autorités culturelles à faire du *xiqu* un élément patrimonial lui offrent une chance de survivre. Le *xiqu* a investi la télévision et Internet, et des metteurs en scène ont monté des pièces innovantes, dont d'intéressantes adaptations du répertoire occidental, même si ces nouveaux spectacles n'attirent qu'un public d'intellectuels (Durand-Dastès).

Le Vietnam a réussi à préserver la forme savante du *tuông* en la transformant en outil de résistance ou de propagande : à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des lettrés patriotes se sont emparés de cette forme pour lutter contre l'envahisseur français et, depuis 1945, cette forme véhicule des thématiques révolutionnaires et historiques. Le théâtre populaire

*chèo* et le théâtre de marionnettes sur eau sont encore populaires dans le nord du pays. Le théâtre occidental, découvert grâce à la politique théâtrale française en Indochine, l'école, la presse et l'édition, a eu du mal à s'implanter, mais s'est ensuite développé au détriment des formes traditionnelles (Contini-Flicker, Nguyen).

En Corée, les arts traditionnels périclitent sous l'occupation japonaise à partir de 1910, puis sous l'influence du théâtre occidental. Retour aux sources et affirmation identitaire interviennent dans les années 1960 et 1970, mais entre-temps la tradition théâtrale coréenne, initialement très liée au rituel chamanique, a complètement changé d'état d'esprit (Rapin). C'est aussi le cas du théâtre néwar au Népal qui est resté une tradition bien vivante en dépit de la disparition du patronage royal, mais dont le caractère théâtral s'affirme de plus en plus au détriment de l'aspect rituel (Toffin).

En Inde, le théâtre sanskrit est depuis longtemps littérairement éteint, mais il survit à divers degrés dans sa pratique. Les formes théâtrales indiennes contemporaines en reprennent des aspects, au premier chef le *Kutiyattam* qui utilise son répertoire et perpétue la tradition de jeu du *Natyasastra* (Bansat-Boudon, 2006 : xxvi). Le *katakali* s'est préservé et a même innové (Szily). Les formes modernes consistent parfois en une symbiose entre danse, marionnettes, ombres chinoises et théâtre proprement dit. Les pièces traditionnelles sont mises au goût du jour et modernisées par l'incorporation de sujets actuels (Montaut).

En Iran, la plupart des formes traditionnelles ont fait long feu et ne doivent leur survie muséale qu'aux efforts de l'État qui organise festivals et compétitions diverses, et sponsorise les artistes. *Ruhowzi* et marionnettes sont ainsi devenus des phénomènes folkloriques et des moyens d'affirmer l'identité iranienne. La seule forme réellement vivante est la *ta'ziye*, encore jouée régulièrement et spontanément, aussi bien dans les villes qu'à la campagne. Ironie de l'histoire, ce théâtre rituel, qui a suscité beaucoup d'intérêt de la part des Occidentaux, a été regardé avec suspicion par la République islamique qui l'autorise en le contrôlant étroitement. Le théâtre moderne a parfois métissé formes traditionnelles et modernes, aboutissant à des expériences intéressantes. Tout un courant du théâtre contemporain amorce un retour aux sources en s'inspirant du patrimoine culturel et littéraire persan (Feuillebois-Pierunek).

Les pays du monde musulman, lourdement colonisés et ne disposant pas de formes théâtrales savantes, ont adopté les formes théâtrales occidentales, au détriment de leurs propres traditions. Les traditions de l'Asie centrale et du Caucase ont ainsi disparu après la colonisation russe pour laisser la place au théâtre « politiquement correct » de l'ère soviétique, non sans avoir été auparavant utilisées pour faire passer les

slogans « socialistes » auprès de populations peu alphabétisées (Tordjman, Symaniec).

Les formes traditionnelles en Turquie ne sont plus vivantes en dehors des manifestations folkloriques : le *meddah* a survécu jusqu'en 1940 et des tentatives ont été faites ces dernières années pour tenter de le revivifier ; l'*ortaoyunu* a inexorablement décliné en dépit du dévouement des anciens maîtres et des efforts de modernisation de certains intellectuels ; le *karagöz* a succombé, miné par la censure des derniers Ottomans et le désintérêt de la République, et n'est guère plus qu'un symbole touristique. Le théâtre moderne s'efforce de récupérer certains éléments de ces spectacles anciens (Feuillebois-Pierunek, Petek).

La plupart des formes prémodernes du monde arabe ont connu le même sort : elles ont disparu, remplacées par la télévision ou d'autres spectacles plus modernes, ou se sont conservées en tant qu'attractions touristiques, sauf en quelques endroits comme la place Jm'a el-Fnâ' à Marrakech. Nombre de dramaturges modernes, surtout originaires du Maghreb, ont employé des éléments traditionnels pour féconder les formes nouvelles (Feuillebois-Pierunek, Clément).

Le déclin des théâtres traditionnels est inéluctable, car les sociétés dans lesquels ils faisaient sens sont entrées dans un processus rapide, massif et méthodiquement planifié de transformation. La modernisation entraîne non seulement l'évolution des structures politiques et socio-économiques, mais modifie profondément les besoins culturels et la formation intellectuelle des populations. L'hiatus entre sacré et profane, religion et société, la tendance à une représentation réaliste, et le caractère individualiste vont à l'encontre des caractères des sociétés traditionnelles : importance des rites, symbolisme, aspect communautaire. Dans cette conjoncture, les formes traditionnelles ne rencontrent plus leurs publics et/ou ne remplissent plus les fonctions pour lesquelles elles ont été créées : elles sont dénaturées, expurgées, détournées, pour devenir soit des icônes culturelles nationalistes, soit des manifestations exotiques destinées aux touristes friands de couleur locale (WECT, V, 22 sq.).

Lorsqu'elles tentent malgré de tout de survivre en s'adaptant à la modernité, elles changent si profondément qu'elles n'ont plus rien à voir avec leurs origines : leur langue est mise au goût du jour ou simplifiée, elles se vident de leurs aspects rituels ou de leur verbeur, elles raccourcissent, passent des espaces publics aux salles payantes, deviennent des biens de consommation. Ces nouvelles conditions de performance modifient sensiblement leur public : jadis fédératrices, elles n'intéressent plus qu'un nombre limité d'intellectuels.

## VII. Les premiers pas du théâtre moderne : adaptation, divertissement et didactisme

Les premiers contacts avec le théâtre occidental s'échelonnent entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle mais, partout, plusieurs décennies sont nécessaires à l'éclosion d'un théâtre moderne. Les modalités de contact sont diverses : spectacles donnés dans les ambassades, colonisation, voyages, traductions. On commence par adapter ou imiter des pièces étrangères. Les comédies, et en particulier celles de Molière, sont les premières à être représentées : essentiellement divertissantes, elles sont souvent assez proches de certaines formes autochtones populaires. Les potentialités didactiques du théâtre suscitent également très vite l'intérêt de personnalités modernistes ou réformistes soucieuses de rattraper le « retard » avec l'Occident. Enfin, le théâtre se politise très vite et participe aux mouvements indépendantistes lors des décolonisations. C'est pourquoi l'attitude des colons face à l'émergence de ce nouveau théâtre a varié en fonction des circonstances : ils ont d'abord favorisé son développement, le considérant comme un indicateur de modernisation, avant de censurer les pièces trop politiques, voire de réprimer toute velléité de création nouvelle.

Les Turcs ottomans furent les premiers à découvrir le théâtre européen dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à des représentations données dans les ambassades étrangères d'Istanbul et d'Izmir (Corneille, Molière). On joua d'abord des pièces étrangères, puis les Arméniens adaptèrent une partie de leur répertoire en turc. La première pièce turque vit le jour en 1859. Les premières pièces autochtones sont romantiques, historiques, patriotiques, ou relèvent de la satire sociale : leur intention didactique est manifeste (Feuillebois-Pierunek).

Ce fut ensuite le tour de l'Inde : la colonisation anglaise introduisit le théâtre occidental, d'abord à Calcutta en anglais dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis en hindi, dans ses versions savante (multiples adaptations de Shakespeare et du drame sanskrit *Shakuntala*) et populaire (mélange de mime, farce, chant et danse). Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et malgré la censure, naquit un théâtre à la fois littéraire et idéologiquement engagé : adaptations d'auteurs grecs, français, anglais et russes, auteurs indiens joués en anglais ou en langue locale, pièces nationalistes (Bhaduri, Ghosh) ou sociales (Tagore). Le mouvement gagna peu à peu le nord et l'ouest (Salvini *in* Corvin, 2008 : 706 ; Montaut).

La population vietnamienne fit connaissance avec le théâtre français dès le début de la période coloniale (1858) ; il s'agissait cependant essentiellement de pièces « légères » (opéras-comiques, opérettes et comédies) vouées au divertissement des coloniaux. C'est l'école qui permit aux Vietnamiens de découvrir les classiques français (Molière,

Corneille, Racine). La presse et l'édition jouèrent également un rôle fondamental en publiant des traductions en vietnamien de ces mêmes classiques. Les traductions permirent un apprentissage de l'écriture dramatique, et les premiers auteurs furent souvent des traducteurs. La première pièce « parlée » en vietnamien date de 1921. Ce nouveau théâtre était assez moraliste et le public avait du mal à accrocher : les longues tirades, l'absence de chants, le réalisme étaient étrangers aux mentalités (Contini-Flicker, Nguyen).

Dans les pays arabes, les premiers contacts avec le théâtre européen résultèrent des expériences des voyageurs arabes qui s'émerveillèrent des capacités éducatives du théâtre. En Égypte, les Français arrivés avec Bonaparte en 1798 organisèrent des représentations dès la première année d'occupation. Après leur départ en 1801, les compagnies théâtrales étrangères continuèrent à se produire au Caire et à Alexandrie ; des troupes amateurs et des écoles religieuses organisèrent des spectacles, opéras et mélodrames auxquels assistaient, aux côtés des étrangers, les élites locales. En Syrie, c'est surtout dans le milieu des missions chrétiennes que l'activité théâtrale se développa. Les premières pièces furent des adaptations de Molière, ou des comédies inspirées de la littérature populaire et agrémentées de danse, chant et musique. Dès 1870, les pièces se politisèrent, critiquant de manière acerbe les nouvelles élites de la société égyptienne et la corruption de la classe politique. L'occupation de l'Égypte par l'Angleterre en 1882 éveilla le sentiment national et favorisa la naissance d'un théâtre didactique et historique. Les pièces lyriques, vaudevilles et mélodrames furent également populaires. Dans les autres régions du monde arabe (Maghreb, Irak), le théâtre apparut suite au passage de troupes égyptiennes itinérantes au début du *xx*<sup>e</sup> siècle (Feuillebois-Pierunek).

En Iran, pays qui ne fut pas colonisé, la rencontre avec le théâtre occidental se fit au *xix*<sup>e</sup> siècle grâce aux étudiants envoyés en Europe pour y apprendre les technologies occidentales. Il resta d'abord confiné à la cour à cause de l'opposition du clergé. On traduisit en persan des pièces de Molière. Les premières pièces traitant de la réalité persane datent de 1870 : comiques et satiriques, elles se focalisèrent très vite sur la critique sociale et politique et jouèrent un rôle important dans la Révolution constitutionnelle (Feuillebois-Pierunek).

Le théâtre d'inspiration occidentale ne fit son apparition en Afghanistan qu'à l'aube du *xx*<sup>e</sup> siècle, lorsque le roi Amânollah, persuadé de son intérêt dans la vie culturelle et éducative d'une société, prit une série de mesures en sa faveur : thèmes traditionnels et mythiques laissèrent bientôt la place aux questions de société, et le public s'élargit aux classes moyennes et aux intellectuels. Le but attendu était l'éveil de la conscience sociale et politique, mais le théâtre ne tarda pas à devenir

satirique, raillant un monarque jugé trop moderniste. Porté par une personne et perçu comme un corps étranger, ce théâtre disparut avec la démission du souverain (Chahverdi).

Deux faits ont contribué à la modernisation de l'Asie centrale et à l'émergence d'un théâtre : la colonisation russe, et l'action des réformistes religieux (*djadids*) qui voyaient dans le théâtre un outil d'éducation (Tordjman, Mijit). Le Caucase Sud a élaboré, dès la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un théâtre relevant de la comédie classique occidentale, adaptant des pièces étrangères ou se moquant des travers de la société ottomane. La période soviétique a donné naissance à des pièces sur les « origines » et à des œuvres de propagande (Symaniec).

Israël est un cas à part. Le théâtre n'a jamais vraiment fait partie de la civilisation hébraïque. Le théâtre en hébreu naît à Moscou, en URSS, avec la protection du régime communiste qui soutient les minorités. Il s'installe en Palestine en 1928, de façon tout à fait fortuite, avec l'immigration d'une partie de la troupe Habima, et devient le portendrapeau de la renaissance de la langue et de la culture hébraïques en Palestine. Il y existait pourtant depuis 1889 des troupes amateurs dont le but, au-delà du divertissement, était de diffuser l'hébreu, de construire une identité nationale, et de créer des attaches solides entre les immigrants et le pays. Avant la création de l'État, le répertoire théâtral comprend surtout des œuvres dramatiques basées sur les récits bibliques et des pièces décrivant la vie juive en diaspora. La première pièce traitant de la vie en Palestine date de 1937 (Perlemuter, Messer).

Au Japon, le théâtre moderne fait d'abord une timide apparition dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle avec le montage de quelques pièces de Shakespeare (*Hamlet*) et Ibsen (*La Maison de poupée*) à l'initiative de Tsubouchi Shōyō qui fonde et entraîne une troupe d'amateurs. La fondation d'une troupe consacrée au *shingeki* marque un tournant décisif en 1924 : le Petit Théâtre de Tsukiji monte des pièces étrangères marquées par le réalisme. Dans les années 1930, quelques dramaturges commencent à situer leurs pièces au Japon, et le *shingeki* se scinde en deux mouvances : un théâtre « littéraire » s'oppose à un théâtre « prolétarien » qui sera bien vite réduit au silence. Le théâtre moderne ne décollera vraiment qu'après la Deuxième Guerre mondiale (Tschudin).

En Corée, l'adaptation pour la scène d'un roman de l'écrivain Yi In-jik en 1908 marque le début du théâtre coréen. L'annexion de la Corée par le Japon entre 1910 et 1945 freine le développement de ce nouveau théâtre en raison de la censure, mais contribue à introduire un théâtre inspiré par le mélodrame et le *shingeki* japonais. Les premières pièces à sujet coréen apparaissent dans les années 1930, mais il faudra attendre la Libération pour que les auteurs coréens puissent pleinement s'exprimer (Rapin).

En Chine, c'est un groupe d'étudiants chinois revenus du Japon après la révolution de 1911 qui introduit les pièces occidentales, avec deux grandes tendances : un théâtre de distraction destiné au public citadin occidentalisé (pièces sentimentales), et un théâtre intellectuel « progressiste » (*La Maison de poupée*). Le théâtre « parlé » ne s'est cependant véritablement implanté qu'à partir des années 1930, avec Cao Yu et ses adaptations des pièces d'O'Neill ou de Tchekhov au milieu chinois. Les premières pièces à sujet et personnages véritablement chinois font leur apparition dans les années 1940 avec Lao She, Wu Zuguang, Guo Moruo (Pimpaneau *in* Corvin, 2008 : 295).

### **VIII. La consolidation du théâtre moderne : un genre fortement politisé**

Art public par excellence, le théâtre exerce une fonction politique, même si la catégorie du théâtre politique ne remonte qu'au XX<sup>e</sup> siècle en Occident. En Europe, la bourgeoisie en voie d'émancipation fait du théâtre une arme et un moyen privilégié de mettre en place les idéologies naissantes à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les écrivains des Lumières, pour qui la civilisation est un facteur de progrès, traitent le drame comme un outil susceptible de polir les mœurs, d'éduquer civiquement et moralement. Le théâtre romantique se veut populaire et vise également l'éducation du peuple : l'aspiration à la liberté s'y mêle souvent à l'exaltation du passé national.

Le théâtre joue d'ailleurs un rôle similaire dans les mouvements réformistes et les luttes indépendantistes de l'Asie, du Moyen-Orient et de l'Afrique. Pendant les *Tanzimât* dans l'Empire ottoman, le théâtre devient le véhicule des idées réformistes, critiquant les institutions politiques et sociales, se moquant des religieux et des bureaucrates sous les formes de la farce ou du mélodrame. En Asie centrale, les *Djadids* en font un moyen de diffusion de leurs idées à travers une population majoritairement illettrée. En Iran, le théâtre, apprécié à la fois des couches populaires et des intellectuels, joue un rôle pédagogique en se faisant l'écho des revendications du mouvement constitutionnaliste : exigence de justice et de liberté, lutte contre la tyrannie, l'ignorance et la corruption, urgence de réformer l'appareil étatique.

La lutte pour l'Indépendance est particulièrement visible dans les théâtres du Maghreb, avec la glorification du passé glorieux du monde arabe, la récupération de personnalités des débuts de l'islam érigées en modèles pour ceux qui luttent pour l'Indépendance, la description et la dénonciation des méfaits de la colonisation à travers la présentation de faits passés. Le théâtre coréen à partir des années 1930 produit des mélodrames de moins en moins innocents malgré une censure de plus en

plus féroce, dénonçant pauvreté, souffrance, injustice, absence de liberté issues de la colonisation japonaise.

Dans le monde occidental de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, c'est en Union soviétique et en Allemagne que le théâtre se politise le plus. Il est chargé de dévoiler les causes des conflits sociaux, afin d'amener le spectateur à une prise de conscience politique ; il devient un lieu de réflexion et un instrument de propagande. Le terme de « théâtre politique » est de Piscator qui souhaite ouvrir le théâtre à l'histoire en marche afin de stimuler l'engagement.

L'auteur politique le plus admiré des dramaturges orientaux est Bertolt Brecht, avec son « théâtre épique », basé sur la « distanciation », un concept qui lui a été inspiré par le théâtre chinois. Il utilise le symbole pour atteindre à cette « distanciation » : distancier, c'est transformer la chose sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement nommée, en une chose particulière, insolite, inattendue. Pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaires.

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le théâtre anglo-saxon fait entendre la voix de quelques « jeunes gens en colère » (John Osborne ou Harold Pinter) qui parlent de la vie quotidienne de la petite bourgeoisie anglaise et des ouvriers, attaquent les préjugés, les discriminations, le malaise de la jeunesse, la violence gratuite. Ils s'inspirent du théâtre de Brecht que le théâtre Workshop avait fait connaître.

En Union soviétique, le « réalisme socialiste » annule le théâtre politique, ne laissant subsister que de l'agit-prop au service de l'idéologie dominante. Dans les années 1960, aux États-Unis, des groupes de théâtre incarnant un réveil politique font leur apparition (Living Theatre, San Francisco Mime Theatre, Bread and Puppet, Teatro Campesino). En Europe, la contestation de mai 1968 déclenche le renouveau de la création collective en rapport avec l'actualité (Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine). En Amérique latine, le théâtre d'intervention d'Augusto Boal et le théâtre universitaire croisent traditions populaires et problématiques modernes anti-impérialistes. Des traces de ces différents mouvements se retrouvent dans les théâtres politiques d'Asie.

En effet, les indépendances et la modernité n'apportent pas la liberté et la prospérité espérées ; le chemin vers l'autonomie est long et difficile, les dysfonctionnements et sujets de mécontentement nombreux. Partout, le théâtre prend position, discute des évolutions en cours, porte un regard critique sur l'actualité, propose des solutions, ou manie l'ironie.

Entre 1960 et 1980, les dramaturges turcs dénoncent les problèmes sociaux et économiques : exode rural, échanges de populations, condition féminine déplorable, paysans-esclaves travaillant dans des conditions féodales sur les terres des seigneurs, ouvriers exploités, misère intellectuelle (Feuillebois-Pierunek). L'Inde des années 1980 voit apparaître un théâtre de protestation très vigoureux : le théâtre de rue, né des grands chantiers de Delhi à l'occasion des Jeux asiatiques, reprend le plus souvent la distribution classique du théâtre sanskrit (Montaut). En Corée, un théâtre politisé exposant les conflits sociopolitiques du moment, et un théâtre politique d'intervention (*madanggûk*, « théâtre de place publique ») apparaissent dans les années 1980 : les conflits du travail, les tortures policières, les problèmes des régions rurales, la corruption politique, la division du pays, les mouvements étudiants surgissent sur la scène, interpellant le spectateur et éveillant les consciences (Rapin). Le théâtre afghan posttaliban aborde des thèmes sensibles avec audace : la corruption, l'injustice, la religion, les traditions coercitives et anachroniques, l'absurdité de l'extrémisme, la guerre et la violence sont dénoncées avec force, tandis que la paix, les droits de la femme et l'unité entre les différents peuples du pays sont promus (Chahverdi). Le Caucase ne cesse de panser ses blessures en témoignant des atrocités commises par les Soviétiques et en déplorant la situation explosive que continue à vivre la région (Symaniec).

En Égypte, Tawfîq al-Hakîm fustige dans ses *Pièces sociales* la corruption politique jusqu'aux plus hauts degrés de l'État, le népotisme, les abus de pouvoir, les difficultés de la modernisation, les méfaits du capitalisme sauvage et le matérialisme prévalent. En Syrie, Sa'dallâh Wannûs, influencé par Piscator et Brecht, milite pour la politisation du théâtre censé éduquer l'audience (Jalabi-Wellnitz). Au Liban, le traumatisme de la guerre arabo-israélienne de 1967 inspire de nombreuses pièces exprimant l'amertume et la frustration face à des dirigeants arabes perçus comme incompetents et tyranniques. Dans le théâtre palestinien, la transformation progressive des Palestiniens de fugitifs chassés de leur patrie en combattants pour la liberté, mais aussi les travers de la société palestinienne (mise à l'écart des femmes, impossibilité de faire front commun, pouvoir militaire, isolement) sont des thèmes de prédilection (Feuillebois-Pierunek).

En Israël, au cours des années 1950 et 1960, la glorification de l'idéal sioniste laisse la place à une critique de plus en plus acerbe de l'administration bureaucratique du pays et des discriminations sociales. Aloni présente la société israélienne comme un patchwork d'identités, et non comme un groupe homogène, fait d'un bloc ; il exprime les difficultés qu'engendrent la transplantation et le déplacement d'un lieu à un autre. Après la guerre des Six Jours, Hanokh Lévin dénonce le compor-

tement des Israéliens vis-à-vis des Palestiniens, prévoyant les conséquences dramatiques de l'occupation (Perlemuter).

Face à la contestation croissante, très vite, les États se défendent contre le pouvoir subversif du théâtre en mettant en place des stratégies plus ou moins subtiles de censure préventive (encadrement de la création) ou répressive (interdiction des représentations, emprisonnement des auteurs), directe ou indirecte (pressions économiques), au nom d'impératifs politiques, mais aussi religieux ou moraux.

En Tunisie et au Maroc, le théâtre est corseté et institutionnalisé par l'État. La Turquie des années 1980 a fait taire les voix divergentes. Les états centrasiatiques ont façonné une nouvelle idéologie nationale et verrouillé les canaux d'expression. Leurs théâtres sont passés maîtres dans l'art d'un équilibre où la dimension politique est suffisamment masquée pour en rendre la diffusion acceptable mais, dans le même temps, suffisamment explicite pour être comprise par les spectateurs (Tordjman, Mijit).

En Iran, le théâtre a été sévèrement réprimé d'abord sous le règne de Rezâ Shâh, puis après la chute du gouvernement Mossadeq en 1953, et enfin après l'avènement de la Révolution islamique. Les artistes se sont réfugiés dans le symbolisme et le surréalisme, ont intégré les nouvelles contraintes et proposent des créations offrant une critique voilée de la situation politique et sociale : condition de la femme, relation entre les sexes, rapport entre les générations, absence de perspectives d'avenir (Anjo).

Le théâtre est parfois utilisé comme un outil de développement social et éducatif, lié au désir de créer une conscience nationale. Dans l'Inde de Nehru, l'Indian People Theatre Association a lancé des troupes qui jouent dans les villages et pour la radio, mais aussi dans les institutions nationales, et s'efforcent de combattre les injustices et les préjugés (Montaud). Au Vietnam, des ONG utilisent le théâtre comme moyen d'éducation et de sensibilisation aux problèmes actuels. En Afghanistan, le théâtre a été utilisé pour informer une population majoritairement illettrée des modalités de vote aux élections présidentielle et législative. Des troupes de théâtre itinérantes soutenues principalement par des ONG et par les Nations unies ont été créées pour sillonner le pays avec des pièces courtes et didactiques, axées sur les campagnes de sensibilisation sur les mines, l'hygiène ou les catastrophes naturelles (Chahverdi).

## **IX. Recherches esthétiques**

On reviendra préalablement sur quelques conceptions et théories du théâtre en Occident au XX<sup>e</sup> siècle pour montrer, d'une part combien les

théâtres orientaux ont fécondé la scène occidentale, d'autre part quels courants de la scène occidentale ont été particulièrement appréciés, adoptés ou réappropriés par les théâtres modernes d'Orient.

Le théâtre occidental s'est, au début du XX<sup>e</sup> siècle, tourné vers l'abstraction et le symbolisme. Pour des théoriciens comme Appia, les symbolistes, Jarry, Craig ou Schlemmer, la scène est un lieu de symboles où se projette, de façon abstraite et stylisée, une vision du monde. Partisan d'un drame hétérogène, à l'image de la vie qui ne se déroule jamais selon un ordre logique, le surréalisme refuse que l'enchaînement des parties soit régi par le principe de causalité. Si le symbolisme et le surréalisme ont laissé des traces discrètes dans les théâtres d'Orient, une tendance inspirée de ces mouvements y connaît un très grand succès : le théâtre de l'absurde.

L'originalité de ce théâtre réside surtout dans son écriture. C'est par la forme même du dialogue et non par les idées développées que se manifeste l'insignifiance de la vie dérisoire de l'homme. La structure des œuvres est souvent cyclique ou dupliquée, visant à montrer, par l'absence d'action d'ensemble, le caractère monotone, répétitif et sans issue de notre vie quotidienne. Le ton, qui mêle le comique grinçant au sens tragique de la vie, vise à ridiculiser les valeurs les mieux établies. Les trois dramaturges les plus représentatifs sont Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov (David, 1995 : 55-56).

Le théâtre de l'absurde a inspiré de nombreux dramaturges orientaux de la Corée au Maghreb en passant par l'Iran et la Turquie. C'est que ce type de théâtralité brouille suffisamment les pistes pour échapper à la censure et reflète le sentiment d'aliénation et de perte des valeurs et des repères dans des sociétés passant brutalement de la tradition à la modernité.

Un autre courant est celui du théâtre « sacré », né de l'influence conjugée des théâtres orientaux et du surréalisme : pour Artaud, Grotowski, ou Stanislavski, le théâtre est l'un des rares endroits au monde où l'invisible se donne à voir, et où la rencontre acteurs/spectateurs peut revêtir un aspect cérémoniel jusqu'à devenir communion. Ils sont à la recherche d'un nouveau langage théâtral, redonnant au corps sa place originelle perdue, destiné aux sens, et créé par la musique, la danse, la pantomime, la mimique, les intonations de voix. Artaud crée une théorie du « Théâtre de la Cruauté » : porter la cruauté au théâtre, c'est le seul moyen de lui redonner force et vie, de lui faire retrouver sa dimension métaphysique en faisant appel au monde inconnu de l'inconscient. Si les réalisations d'Artaud n'ont laissé qu'une trace fugitive, ses théories ont joué un rôle capital pour les théâtres d'improvisation, comme le Living Theatre de Julian Beck ou l'Open Theatre de Joseph Chaikin, ou pour les théâtres de marionnettes comme

le Bread and Puppet, qui ont tous (re)visité l'Orient et suscité l'intérêt des dramaturges orientaux.

On remarque par ailleurs que les professionnels et les publics orientaux apprécient tout particulièrement les relectures de leurs propres traditions théâtrales par l'Occident, à l'exemple des créations du théâtre du Soleil ou de Peter Brook, et qu'ils s'en servent pour s'approprier à leur tour le théâtre occidental.

Au Japon, dans les années 1960 et 1970, la recherche esthétique émane d'un mouvement contestataire, celui des *shōgekijō* (« théâtres de poche »), dit aussi *angura* (« *underground* ») : Kara Jūrō, Satō Makoto et Terayama Shūji montent leurs propres textes, déjantés, sulfureux, aux intrigues éclatées, dans des mises en scène misant sur le grotesque, l'absurde, et reposant sur l'histrionisme de leurs comédiens. Puis de nouvelles générations de « théâtres de poche » se succèdent, explorant parfois des voies sobres, voire minimalistes, radicalement opposées à celles des débuts, mais néanmoins toujours à l'écart du *shingeki* établi, avec des personnalités comme Ōta Shōgō et, plus récemment, Hirata Oriza (Tschudin).

En Corée, les années 1990 s'ouvrent sur la recherche d'un théâtre total, voire multiculturel : après les expériences tournées vers le non verbal des arts anciens du spectacle et les découvertes d'un théâtre occidental effectuant le même parcours, les deux tendances se conjuguent pour conduire à des créations collectives et des adaptations ou montages divers. Le jeu corporel est accentué tandis que naissent les « performances non verbales » (Rapin).

Cependant, dans le territoire qui nous intéresse, la recherche esthétique intervient fréquemment lorsque la censure compromet la liberté d'expression. Les auteurs se réfugient alors dans le théâtre d'expérimentation. Sous les Pahlavis, les auteurs iraniens se réfugient dans le symbolisme énigmatique ou le théâtre de l'absurde. Après la Révolution islamique, les metteurs en scène explorent les possibilités de communication non verbale et les modes de représentation non descriptive, et constituent peu à peu un langage scénique inédit, fait de couleurs, de mouvements et d'accessoires, qui est propre à leur théâtre et s'inspire souvent de la *ta'ziye* (Anjo). En Turquie, lorsque le coup d'État militaire de 1980 bride étroitement la vie intellectuelle et artistique, le théâtre turc se renouvelle grâce aux recherches d'« avant-garde » ou de « laboratoire ».

Une caractéristique importante de la recherche esthétique en Orient est l'attention portée au patrimoine et le métissage entre formes traditionnelles et modernes. En Iran, 'Alī Nasiriyān construit son travail autour des légendes et contes folkloriques en modernisant la farce traditionnelle, tandis que Bizhan Mofid retravaille des contes en épopées

poétiques qui se révèlent être des paraboles des réalités sociopolitiques contemporaines. Ces vingt dernières années, des pièces inspirées de l'histoire et du patrimoine culturel de la Perse ont été représentées avec succès. L'Égypte s'est efforcée de créer un théâtre spécifiquement arabe, « théâtre total », inspiré de formes traditionnelles comme le théâtre d'ombres, le *samir*, veillée villageoise animée par le chant, la danse et les conteurs, ou la *maqâma*, forme littéraire arabe médiévale en prose rimée. Au Liban, Antoine Multaqâ a rejeté les limites de la scène, les conventions scéniques, le décor, et recouru au modèle du *hakawati*, au folklore et aux symboles pour inciter les spectateurs à exercer leur imagination. En Algérie, Alloula est le créateur d'un nouveau théâtre, enraciné dans le patrimoine et la culture populaire, faisant appel à la tradition de la *halqa* et du *meddah* et mélangeant narration et théâtre, tandis que Kaki adapte la chanson rurale, avec ses thèmes et ses formes d'expression, à la scène moderne (Feuillebois-Pierunek). Au Maroc, Tayeb Saddiki estime que la « mère de tous les spectacles », pour un metteur en scène marocain, se trouve sur la place Jm'a el-Fnâ' de Marrakech (Clément).

En Corée dans les années 1960, la redécouverte des arts traditionnels répond autant à un besoin culturel et identitaire qu'à la recherche d'un moyen pour échapper à la censure politique contemporaine. Ch'oe In-hun et O T'ae-sôk ont recours aux matériaux de la tradition, contes, rituels, spectacles anciens, et contribuent ainsi à renouveler l'écriture dramatique et les pratiques scéniques. Les acteurs du *madanggûk* renouent, en une époque d'oppression politique, avec un espace ouvert qui abolit la frontière salle-scène et incite le public à réfléchir et à s'exprimer (Rapin). Comme on le constate, l'innovation et la recherche esthétique vont très souvent dans le sens d'une réappropriation et d'une adaptation à la vie moderne du patrimoine théâtral.

Les créations théâtrales orientales nous sont-elles aussi étrangères que cela dans le contexte de mondialisation qui est le nôtre ? L'éloignement et l'altérité sont-ils des obstacles à notre appréciation ? Il est assez fréquent d'entendre certains groupes ethniques et religieux décréter qu'ils sont inconnaisables, parce qu'ils se définissent négativement par rapport aux « autres ». Nous pensons pour notre part que l'altérité n'est ni irréductible ni inconnaisable, ce qui ne signifie ni la négation de sa réalité, ni le refus de la prendre en compte de manière différenciée. Dans ce livre, nous avons essayé d'initier le lecteur à des théâtres « étrangers » ou « différents », tout en montrant que les rencontres, les dialogues, les métissages et les influences entre Orient et Occident étaient possibles et s'effectuaient dans les deux sens.

Chaque article est suivi d'une bibliographie élargie afin de permettre au lecteur de se documenter et d'avancer dans ses recherches.

L'index des noms propres comprend les noms d'auteurs ou d'artistes, les personnages, et les lieux. Nous nous sommes efforcés de situer les auteurs chronologiquement et topographiquement, en indiquant leurs dates de naissance et de mort ainsi que leur pays d'origine. Les noms arabes commençant par la lettre 'ayn, communément transcrite par une apostrophe renversée, figurent dans les index sans cette lettre et classés par ordre alphabétique de leur deuxième lettre.

L'index des titres, traduits en français, donne souvent entre parenthèses le titre original sauf lorsque les auteurs n'ont pas jugé nécessaire de fournir ce type d'information. Les ouvrages en sanskrit apparaissent en version originale suivie de la traduction française entre parenthèses, selon l'usage chez les sanskritistes.

L'index des notions et concepts est aussi un lexique : de courtes définitions sont données pour les nombreux termes techniques étrangers employés dans le texte.

Enfin, le lecteur trouvera un cahier d'illustrations au centre de l'ouvrage. Des renvois tout au long du livre le dirigeront vers celui-ci de façon à éclairer la lecture.

## Bibliographie

- Abirached, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Aslan, Odette (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, 1994 (Arts du spectacle).
- Biet, Christian et Triau, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- Bertrand, Dominique *et al.*, *Le Théâtre*, Rosny, Bréal, 1996.
- Corvin, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 (1<sup>re</sup> édition 1991).
- Danan, Joseph et Ryngaert, Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- David, Martine, *Le Théâtre*, Paris, Belin, 1995.
- Dumur, Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Duvignaud, Jean, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965.
- Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.
- Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, édités par J. Scherer, M. Borie et M. de Rougemont, Paris, SEDES, 1982
- Green, André, *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minit, 1965.
- Helbo, André (dir.), *Théâtre, modes d'approche*, Paris/Bruxelles, Méridiens Klincksieck/Labor, 1987.

- Helbo, André, *Les Mots et les Gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.
- Hubert, Marie-Christine, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001.
- Kowzan, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972 (réimpr. Quadrige/PUF, 1997).
- Lecoq, Jacques, *Le Théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.
- Mannoni, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.
- Mervan-Roux, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998.
- Naugrette, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000 (rééd. Masson, 2005)
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Pavis, Patrice, *La Mise en scène contemporaine (origine, tendances, perspectives)*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Pruner, Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Pruner, Michel, *La Fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000.
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2002.
- Souiller, Didier, Fix, Florence, Humbert-Mougin, Sylvie et Zaragoza, Georges, *Études théâtrales*, Paris, Quadrige/PUF, 2005.
- « Théâtres du monde », in *Encyclopédie Universalis*, la nouvelle édition, CD-Rom, 2009. Articles de J. Pimpaneau (théâtre chinois), M. Wasserman (théâtre japonais), M.-S. Renou (théâtre indien), D. Lombard (théâtre indonésien), G. Petek (théâtre turc), S.A. Abul Naga (théâtre arabe).
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Belin, 1986 et 1996.
- Vinaver, Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes-Sud, 1993.
- WECT : *World Encyclopaedia of Contemporary Theatre*, vol. 5 Asia/Pacific, dirigé par Ravi Chaturvedi, Londres, Routledge, 1998.



# **Pérennité et renouvellement du théâtre japonais**

## **La scène actuelle dans son exceptionnelle diversité<sup>1</sup>**

Jean-Jacques TSCHUDIN

*Université Paris-Diderot, UMR 8155 (CRCAO)*

### **Introduction**

L'amateur de théâtre séjournant au Japon, avant tout à Tôkyô, ne peut manquer d'être frappé par la diversité des programmes proposés. Des genres classiques remontant au Moyen Âge, voire au VII<sup>e</sup> siècle si l'on y inclut le *gagaku*<sup>2</sup>, côtoient le théâtre moderne décliné sous toutes ses formes, de l'orthodoxie stanislavskienne à la dramaturgie brechtienne, de l'avant-garde la plus provocante et débridée au minimalisme le plus austère, de la revue musicale au théâtre expérimental, sans compter d'étranges combinaisons intégrant éléments traditionnels et modernité contemporaine.

Situation remarquable, probablement unique, car cette diversité ne concerne pas simplement le répertoire mis en scène, mais bel et bien les genres mêmes dont ces livrets relèvent à l'origine. On peut certes au cours d'une saison parisienne ou londonienne feuilleter toute l'histoire du théâtre occidental, des tragiques grecs aux auteurs contemporains, mais, mises à part quelques rares tentatives de reconstitution, ce vaste répertoire est monté selon les choix de metteurs en scène qui le considèrent comme un immense réservoir indifférencié qu'ils peuvent remodeler à leur aise. Il n'en va pas de même au Japon où, d'une manière

---

<sup>1</sup> Pour une histoire générale du théâtre japonais, voir Ortolani (1990) et Tschudin (2011).

<sup>2</sup> Terme générique désignant la musique instrumentale (*kangengaku*) et les danses de cour (*bugaku*) importées de Chine au VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle.

générale – car des expériences marginales prennent parfois place –, les œuvres sont inséparables de leur genre. Un livret de Zeami<sup>3</sup> appartient au nô et n'est joué que selon ses propres codes, par des acteurs spécialisés dans cet art et sur un plateau spécifiquement conçu pour lui, et il en va de même pour les autres théâtres traditionnels. Chaque genre, aussi ancien soit-il, est ainsi servi par des comédiens, danseurs, récitants, musiciens et techniciens entièrement formés à son service et selon ses traditions. Cela permet aux scènes japonaises de présenter aujourd'hui encore l'ensemble du répertoire historique, des nôs de Kan.ami (1333-1384) aux livrets de kabuki de Kawatake Mokuami (1816-1893), le dernier grand dramaturge d'avant la pénétration de la culture occidentale, à peu près tel qu'il était joué jadis. Pour apprécier les richesses théâtrales qu'offre le Japon actuel, il faut imaginer, comme le fait un éminent spécialiste de la question, que :

[...] en Europe, les rites préhistoriques ont, d'une manière ou d'une autre, survécu jusqu'à nos jours ; que la tragédie grecque a continué au fil des siècles à être montée au pied de l'Acropole avec le même jeu, les mêmes danses, la même musique qu'au temps de Sophocle ; que les comédies de Plaute et de Térence ainsi que l'art des mimes n'ont jamais disparu de Rome ; que les mystères médiévaux sont encore une forme vivante dans les monastères et sur le parvis des cathédrales ; que les artisans de Nuremberg jouent encore les *jeux de carnaval* de Hans Sachs et que le Globe Theatre est contrôlé par les descendants de Shakespeare qui maintiennent fidèlement, jusque dans leurs moindres détails, les gestes et leçons du maître. (Immoos, 1969 : 403)

Déclaration quelque peu hyperbolique qu'on ne peut évidemment pas prendre au pied de la lettre dans la mesure où les spectacles auxquels nous assistons de nos jours ne correspondent plus rigoureusement à ceux dont ils perpétuent la tradition. D'une part, parce que ces genres ont considérablement évolué et que la *tradition* évoquée renvoie au terme de ce processus, à ce moment où ils ont cessé de se développer significativement pour se figer dans leur classicisme. Ainsi la lenteur solennelle du nô est-elle tardive, car les spectacles médiévaux se donnaient sur des rythmes incomparablement plus vifs et enlevés ; de même, le théâtre de poupées tel qu'il est joué aujourd'hui correspond, tant au niveau du répertoire que des techniques utilisées, à celui de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et aucunement à celui de ses débuts, un bon siècle et demi plus tôt. Par ailleurs, même si la gestuelle et l'accompagnement musical sont globalement préservés, le simple fait d'être joué dans d'autres circonstances, devant des audiences radicalement différentes et

<sup>3</sup> Zeami (1363?-1443?) est considéré avec son père Kan.ami (1333-1384) comme le fondateur du nô classique. Acteur, chef de troupe, dramaturge et théoricien de cet art.

interprétant ces spectacles avec des codes qui n'étaient pas ceux des destinataires originaux, en modifie inévitablement le sens. Un *kagura*<sup>4</sup> donné pour les caméras de la télévision devant une foule de touristes venus de la capitale ne peut être ce qu'il était dans le cadre de festivités célébrées jadis dans un village reculé, et les matinées au théâtre national ou au Kabuki-za n'offrent pas le même spectacle que les salles du vieil Edo, même si les acteurs reprennent pieusement les *kata*<sup>5</sup> de leurs ancêtres.

Il n'en demeure pas moins que le Japon a fait preuve d'une belle capacité à préserver les formes anciennes tout en assimilant avec enthousiasme les nouvelles et qu'il a su ainsi s'enrichir continuellement sans que les nouveaux acquis ne poussent sur les ruines des anciens. La pérennité des formes tient essentiellement à cette faculté d'être simultanément ouvert à tous les apports étrangers tout en demeurant fermement attaché aux traditions, mais si les théâtres traditionnels ont si remarquablement résisté à l'épreuve du temps et de l'évolution des modes de vie, c'est aussi parce qu'ils ont été transmis dans le cadre d'un apprentissage de maître à disciples, essentiellement oral, se faisant « sur le tas » par observation et imitation du maître, et prenant place dans des milieux fermés sur eux-mêmes et extrêmement jaloux de leurs traditions. Par ailleurs, il faut rappeler que le théâtre japonais classique repose sur les performances de l'acteur-danseur-récitant et non sur le texte. Malgré son indéniable importance, le livret y a toujours été considéré comme un élément du spectacle, sans jamais accéder au statut de production littéraire autonome. Tant dans la formation des acteurs que dans la mémoire collective des spectateurs, l'inscription du répertoire passe par la représentation et non par la lecture. Les textes de *nô* et de *jôruri*<sup>6</sup> ne sont pas lus pour leur contenu ou leurs évidentes qualités poétiques, mais mémorisés par les amateurs pour être chantés et récités, et les pièces de kabuki ne sont lues que par les spécialistes. Cette dimension concrète, scénique, a évidemment pesé sur la survie du théâtre classique dans la mesure où sa transmission ne pouvait se borner, comme souvent en Occident, à celle du texte, mais demeurait inextricablement liée à celle de ses formes. D'autres paramètres, surtout d'ordre socio-économique, tels que la condition sociale des gens de théâtre, le système de gestion des salles ou encore les liens avec les quartiers de plaisirs et les arts d'agrément,

---

<sup>4</sup> Danses, chants, pantomimes et saynètes originellement destinés au divertissement des divinités du shintoïsme.

<sup>5</sup> Figure gestuelle figée du jeu ou de la danse des acteurs.

<sup>6</sup> Au départ, nom de l'héroïne d'une romance souvent jouée par les poupées ; plus tard recouvre l'ensemble des livrets écrits pour ce théâtre, lui-même appelé *ningyô-jôruri* (*jôruri* des poupées).

ont probablement joué dans le même sens, mais tenter de les interroger ici nous entraînerait trop loin de notre propos. Quoi qu'il en soit, le résultat est là : la vie théâtrale japonaise offre, même en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, la possibilité d'assister à des représentations de théâtre traditionnel qui gardent une vie, une fraîcheur et un parfum d'authenticité que ne sauraient offrir des reconstitutions savantes succédant à des siècles d'absence ou de rejet, des représentations qui coexistent et rivalisent souvent en popularité avec le théâtre moderne sous toutes ses facettes, du grand répertoire occidental aux expériences d'avant-garde, du show de Broadway à l'*ankoku butô*<sup>7</sup>.

## I. Un peu d'histoire

Avant de voir comment les formes traditionnelles ont réussi à garder une place sur les scènes contemporaines, il faut brièvement rappeler quelques étapes majeures de la longue histoire du théâtre japonais. Bien que la période protohistorique ait probablement connu des spectacles sous une forme ou une autre – en tout cas la présence de danseuses et d'instrumentalistes est confirmée par les figurines de terre cuite *haniwa*<sup>8</sup> et quelques autres artefacts – la documentation est rare, difficile à interpréter, et ce n'est qu'à partir des VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, avec la pénétration massive de la culture chinoise, que l'on peut suivre avec quelque certitude l'histoire du théâtre. En effet, dans les bagages de cette culture importée figuraient trois formes de spectacle qui allaient rapidement s'implanter au Japon. Patronnées par la cour et par les grands centres religieux, ces formes, peu à peu modifiées, raffinées, croisées aussi avec des rites et pratiques festives autochtones, vont préparer le terreau sur lequel éclora plus tard le nô, puis, à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre de poupées et le kabuki. Deux d'entre elles – les processions masquées, animées de danses et de pantomimes du *gigaku*<sup>9</sup> et les jeux variés du *sangaku*<sup>10</sup> – ont disparu en tant que telles au cours de la période médiévale. La première a néanmoins laissé sa marque sur bien des manifestations aujourd'hui intégrées dans les spectacles folkloriques (*minzoku*

<sup>7</sup> La « danse (*butô*) des ténèbres (*ankoku*) », courant d'avant-garde fondé par Hijikata Tatsumi et Ôno Kazuo dans les années 1960.

<sup>8</sup> Cylindres en argile de l'époque des Grandes Tombes (III<sup>e</sup> s.-fin V<sup>e</sup> s.), représentant divers personnages (guerriers, paysans, musiciens, danseuses, etc.) et un riche bestiaire.

<sup>9</sup> Première forme de spectacle importé de Chine, tout au début du VII<sup>e</sup> siècle, donné essentiellement dans le cadre des cérémonies bouddhiques, il disparaît à l'aube du Moyen Âge.

<sup>10</sup> Jeux divers, de type forains, originaires de Chine et d'Asie centrale, introduits au Japon au cours du VIII<sup>e</sup> siècle.

*geinô*), en particulier ces danses de lion (*shishi-mai*) omniprésentes [figure 1]<sup>11</sup>. La seconde a connu une longue évolution qui a vu les éléments dramatiques se détacher progressivement des numéros forains – acrobaties, funambulisme, jongleries, tours de magie, dressage d’animaux, etc. – qui au départ en constituaient l’essentiel. Ce parcours suivra une double voie, celle qui, combinée à des éléments liturgiques, à des cérémonies d’exorcisme aussi, mènera à travers diverses variantes – *sarugaku*, *dengaku*, *ennen*, etc.<sup>12</sup> – au nô classique, et celle qui, fidèle à sa veine populaire, bouffonne, se stabilisera, passablement assagie il faut en convenir, dans les farces du *kyôgen*<sup>13</sup> qui, réduites au rang de simples intermèdes, finiront vassalisées par le nô. En fait, de ces formes continentales, seul le *gagaku* survit en tant que genre autonome, à la fois protégé et assez rapidement figé par son statut d’art cérémonial de la cour, placé sous le contrôle d’un Office de la Musique [figure 2].

Ce n’est qu’au terme d’une longue période de maturation et d’expériences multiples que le nô se détache clairement des autres formes [figure 3]. Le génie de Kan.ami, et surtout de son fils Zeami, retient l’attention des maîtres du pays, les shoguns Ashikaga, qui vont le protéger et créer les conditions favorables à un épanouissement qui lui permettra de supplanter ses rivaux et de s’imposer. Favori des guerriers, le nô devient l’art cérémonial (*shikigaku*) des shoguns Tokugawa qui vont régner de 1603 à 1868 [figures 4 et 5]. Ainsi protégé, coupé des turbulences sociales et des caprices des modes, il ne cesse de ralentir ses rythmes pour gagner en dignité et en pompe. Figé dans son hiératisme, il perd peu à peu tout dynamisme, ce qui lui vaudra un dur réveil à la chute de ses protecteurs.

La vigueur créative du théâtre japonais ne s’est pourtant pas tarie, mais simplement tournée vers d’autres horizons, d’autres milieux sociaux. Alors qu’au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les Tokugawa installent leur pouvoir, les artistes les plus novateurs s’adressent désormais aux *chônin*, ces commerçants, commis, artisans et travailleurs en tous genres qui affluent dans les centres urbains en pleine croissance. Pratiquement

<sup>11</sup> On se reportera au cahier d’illustration central inséré dans ce livre.

<sup>12</sup> Le terme *sarugaku* remplace à partir du X<sup>e</sup> siècle celui de *sangaku* (voir note *supra*), puis se spécialise pour en désigner les dimensions les plus théâtrales : pantomimes, farces et saynètes. Le *dengaku* est à l’origine un ensemble de danses et de chants liés à la riziculture, enrichis plus tard d’éléments acrobatiques, puis il développe son propre répertoire. L’*ennen*, qui présente également des pièces accompagnées de danses, se donne dans les centres religieux à l’occasion de certaines cérémonies. *Ennen* et *dengaku* connaissent leur âge d’or au XIV<sup>e</sup> siècle, rivalisant alors avec un nô dont ils sont assez proches, mais finissent par s’effacer devant l’essor de ce dernier.

<sup>13</sup> Littéralement « paroles folles », ce terme renvoie ici aux farces données traditionnellement entre les nôs.

contemporains, le *ningyô jôruri* (ce théâtre de poupées aujourd'hui connu sous le nom de *bunraku*) [figures 6 et 7] et le kabuki [figure 8] naissent et se développent dans un contexte neuf, celui de la montée d'une culture plébéienne, profane, sensuelle et colorée dont ils constitueront deux des plus beaux fleurons. Cet essor bouleverse les vieilles habitudes : jusque-là donnés dans les enceintes des centres religieux, dans les cours seigneuriales, sur les berges desséchées des rivières ou les carrefours des chemins, les spectacles commencent à s'installer dans des lieux fixes qui, au fil du temps, se transforment en de vraies salles de théâtre. Conséquence majeure de cette sédentarisation, le théâtre entre dans la logique du show-business : les programmes, renouvelés en fonction de leur accueil, sont quotidiens et ne s'inscrivent plus dans le cycle des célébrations rituelles et des festivités saisonnières, alors que les artistes deviennent des professionnels au sens moderne du terme, liés par contrat à des salles aux visées strictement commerciales. Rivaux et complices, le kabuki et le bunraku rivalisent d'ingéniosité et de trouvailles scéniques pour s'attirer les faveurs du public et connaissent l'un et l'autre d'immenses succès, mais à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le kabuki, qui a repris à son compte le répertoire des poupées, l'emporte et règne en maître sur le monde du spectacle d'Edo (Tschudin, 2011, partie VI).

## II. L'entrée dans le monde moderne

Cela dit, populaire ou aristocratique, le théâtre, soigneusement tenu à l'écart de l'agitation qui préparait la modernité, n'était en rien préparé à affronter la véritable révolution culturelle qui se préparait. Le choc se fit en deux temps, le premier au cours de l'ère Meiji (1868-1912), le second après la défaite (1945), sous l'occupation américaine qui précéda la reconstruction du pays et sa réintégration dans l'ordre mondial. Deux bouleversements politiques qui affectèrent profondément la vie sociale et dont le théâtre ne pouvait sortir indemne, car toutes ses faces furent, à des degrés divers, touchées, mais nous nous concentrerons ici sur le sort des « trois grands » : *nôgaku* (*nô* et *kyôgen*), bunraku et kabuki.

Le nô affronta la Restauration de Meiji en position de faiblesse, non qu'il fût particulièrement visé par les réformes, mais simplement parce qu'il perdait ses patrons – shoguns et seigneurs provinciaux – et se retrouvait sans salle, sans public ni ressources. Pris de panique, ses professionnels étaient prêts à se résigner à leur sort, aussi le genre faillit-il disparaître dans l'aventure. Heureusement, quelques acteurs menés par Umewaka Minoru (1827-1909), chef d'une branche secondaire des Kanze, refusèrent de baisser les bras et finirent par trouver un nouveau mécénat auprès de la cour et de l'aristocratie de Meiji. Leur « sauveur » fut un des leaders du nouveau gouvernement, Iwakura Tomomi, qui

avait eu l'occasion d'être invité à des soirées de gala au théâtre ou à l'opéra lors de sa longue mission en Occident. Pour être civilisé, le Japon se devait donc de faire pareil, mais comment ? S'il était hors de question d'amener des diplomates étrangers au kabuki, vulgaire et ostensiblement ignoré par les élites, le nô pouvait peut-être faire l'affaire. En 1876, Iwakura organisa une série de représentations privées qui furent favorablement accueillies et amenèrent la maison impériale à édifier une scène dans l'enceinte du palais et à soutenir financièrement les maîtres du nô. Devant les réactions admiratives de plusieurs visiteurs de marque, on commença à en présenter régulièrement lors des réceptions offertes aux dignitaires étrangers. Plus tard, en 1881, on édifia une petite salle, en un premier temps réservée aux membres d'un club privé fort sélect, dans un parc de Tōkyō. Soutenu par une bonne société japonaise soulagée d'avoir sous la main un divertissement aussi raffiné à offrir aux étrangers, chanté par les hommes de lettres occidentaux, le nô peut ainsi sortir de son mauvais pas et retrouver quelque sérénité. Rassurées quant à leur avenir, les cinq écoles officielles montent leur propre salle et retrouvent, surtout grâce aux enseignements qu'elles dispensent, une stabilité économique satisfaisante.

Tout autre est alors la situation du bunraku et du kabuki. Genres populaires, commerciaux, ils s'inquiètent davantage de l'évolution des goûts du public populaire, dont ils dépendent entièrement, que des nouvelles orientations politiques du régime. En fait, le bunraku est déjà, en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, en position de retrait ; il remporte encore, grâce à de grands artistes, de beaux succès, mais son inspiration est depuis longtemps tarie. Bientôt limité à une seule salle professionnelle, le Bunraku-za précisément, confiné dans un répertoire figé et coupé des préoccupations de la société contemporaine, il va assez rapidement se transformer en un art classique voué au maintien de la tradition.

Le kabuki est dans une situation plus favorable, car il règne en maître sur le théâtre commercial et, fort de ses vedettes et de l'appui sans faille d'un public organisé en puissantes ligues de soutien, peut envisager l'avenir sans trop de craintes. La médaille a cependant son revers, car sa popularité même le met dans le collimateur des autorités et des sociétés de réforme. En effet, comme les leaders politiques estiment que la nation moderne qu'ils veulent édifier doit avoir, à l'instar des puissances occidentales, un grand théâtre national de haute tenue, ils sont bien forcés, en un premier temps du moins, de solliciter ce kabuki qui contrôle le monde du spectacle et dispose tant des grandes salles que des artistes et du personnel technique. Les autorités le somment donc de se civiliser au plus vite d'une part en rompant ses liens séculaires avec le public populaire et les quartiers de plaisirs, d'autre part en se débarrassant de sa fantaisie débridée, de ses fantômes sanguinolents, de ses

incohérences historiques et, avant tout, de son érotisme. L'*establishment* exige donc du kabuki qu'il séduise les regards étrangers en présentant un art « civilisé », plein de noblesse et d'élégance raffinée, et, simultanément, qu'il joue un rôle pédagogique auprès du bon peuple en exaltant l'État-nation et son glorieux passé.

Pratiquement, le changement majeur affecte les salles qui, modernisées, équipées de quelques fauteuils pour les dignitaires étrangers, se réinstallent au centre-ville, un processus couronné en 1889 par l'ouverture du Kabuki-za suivie, en 1911, par celle du théâtre impérial. Deux nouveaux sous-genres apparaissent avec d'un côté le *katsureki-geki* qui retravaille les *jidai-mono* (dramas d'époque) pour les rendre conformes à l'histoire officielle et satisfaire aux demandes des autorités, de l'autre avec les *zangiri-mono* qui répondent plutôt à la curiosité des habitués en insérant, dans le cadre des drames de mœurs du *sewa-mono*, les étranges coutumes occidentales et leur panoplie d'objets exotiques. Bien que le premier, reposant avant tout sur l'engagement d'Ichikawa Danjūrō, soit apprécié des intellectuels réformistes, le grand comédien, confronté à l'hostilité des amateurs, finit par y renoncer pour se replier sur le répertoire. Le second est plus intéressant, car il témoigne de la vitalité d'un kabuki qui s'efforce de rester proche de l'actualité en s'emparant des dernières modes, comme il le faisait depuis les premiers spectacles d'O. Kuni<sup>14</sup> parée d'accessoires portugais. Néanmoins, il ne durera pas davantage, dépassé par l'évolution rapide de la société et l'apparition du *shinpa* (« nouvelle vague ») qui, plus libre devant la tradition, s'empare avec succès de cette problématique. Malgré quelques velléités de résistance, la montée de genres nouveaux, d'un modernisme plus ou moins marqué par l'Occident, va contraindre le kabuki à se remettre en question et finir par glisser, bon gré mal gré, vers le classicisme d'un théâtre de répertoire (Tschudin, 1995).

Chronologiquement, c'est le *sōshi shibai*, le théâtre des activistes (*sōshi*) du *Jiyū minken undō* (« Mouvement pour la liberté et les droits du peuple », vigoureux dans les années 1870-1880) qui ouvre la voie. Ses premiers animateurs ne sont pas des artistes, mais des militants qui, au départ, ne songent pas à contester le kabuki traditionnel, mais simplement à utiliser des procédés scéniques pour détourner la censure et populariser leurs thèses. Pourtant, la situation politique s'étant relativement apaisée, plusieurs d'entre eux, avant tout Kawakami Otojirō, oublient leur engagement initial et, ayant remplacé les sketches d'agit-prop par de gros mélodrames, se mettent en quête de reconnaissance

<sup>14</sup> O. Kuni (seconde moitié du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle), d'abord membre d'une troupe de danseuses/comédiennes itinérantes, elle donne au début des spectacles qui triomphent à Kyōto et lancent un genre nouveau : le kabuki.

commerciale. Ils sont rejoints par des jeunes gens venus de divers horizons et bientôt un nouveau genre se met en place : le *shinpa*. Ses premiers succès reposent sur la dramatisation des faits divers criminels qui font alors le bonheur de la presse naissante, puis le genre met à profit la guerre sino-japonaise (1894-1895) pour s'imposer et triompher momentanément du kabuki avec de grands spectacles cocardiers célébrant les armées impériales (Tschudin, 1999 ; 2005). Le *shinpa* séduit le public et se taille une place honorable dans le monde du théâtre commercial par la bâtardise même que lui reprochent les historiens. Incontestablement plus moderne que le kabuki, plus accessible à de nouvelles audiences populaires progressivement coupées de la culture du vieil Edo, il leur demeure néanmoins familier, sans occidentalisation forcenée ; techniquement, il offre une sorte de kabuki simplifié, amputé de ses dimensions musicales, de ses chorégraphies, et ayant renoncé aux maquillages et aux costumes flamboyants. Le jeu se veut plus réaliste, mais ses acteurs restent marqués par les codes histrioniques du kabuki, seule référence possible à cette époque, et les grands rôles féminins continuent, par nécessité d'abord puis par choix, à être tenus par des hommes (*onnagata*). Le nouveau genre connaît un bref âge d'or dans les années 1900-1910, mais il cesse d'autant plus vite d'innover qu'il passe également aux mains de la Shôchiku, le géant du show-business japonais, qui le commercialise selon les mêmes recettes que le kabuki avec un *star-system* construit autour d'une brochette de stars, dont le célèbre *onnagata* Hanayagi Shôtarô, qui attirent un large public. Le répertoire du *shinpa* se partage pour l'essentiel entre les adaptations des grands succès de la littérature populaire et les mélos se déroulant dans les milieux marginaux, mais bien conventionnels, du *monde flottant* ou de la pègre des joueurs professionnels, avec leur problématique du *giri-ninjô* menant, dans un refoulement de larmes, au triomphe du devoir sur les sentiments [figure 9].

Nous sommes encore loin du théâtre occidental qui tâtonnera plusieurs décennies avant de commencer à trouver son public. Les premières tentatives sont dues à l'initiative de Tsubouchi Shôyô (1859-1935)<sup>15</sup>, un universitaire qui, après avoir animé une série de séminaires et de cercles d'études sur la question, met en place une petite formation d'amateurs et, entre 1906 et 1913, monte plusieurs Shakespeare ainsi que des dramaturges contemporains tels qu'Ibsen, G.B. Shaw et Sudermann. Un peu plus tard, c'est un autre intellectuel amateur de théâtre, Osanai Kaoru (1881-1928), qui fonde le Jiyû gekijô (« Le

---

<sup>15</sup> Considéré comme un des pionniers de la littérature moderne japonaise, cet homme de lettres est resté célèbre pour ses essais et sa traduction de l'œuvre complète de Shakespeare.

Théâtre libre ») et produit avec un jeune acteur de kabuki, Ichikawa Sadanji II, et sa troupe une série d'auteurs européens (Hennion, 2009). Ces activités sporadiques se stabilisent avec la fondation d'une troupe consacrée au *shingeki* (littéralement : « nouveau théâtre »), installée dans une petite salle construite spécifiquement pour elle. Dirigé par le même Osanai secondé par Hijikata Yoshi, le mécène de l'entreprise, le Tsukiji shôgekijô<sup>16</sup> (« Petit théâtre de Tsukiji ») sera jusqu'à la guerre du Pacifique le cœur du théâtre moderne japonais. Le travail de cette troupe se caractérise par un refus délibéré de la tradition et une focalisation extrême sur le théâtre occidental moderne avec un répertoire constitué massivement de traductions jouées et mises en scène de façon à reproduire aussi fidèlement que possible les productions d'origine. Ce choix radical aura du mal à conquérir un public rebuté par son intellectualisme et son élitisme, mais aussi par la médiocrité de jeunes comédiens et comédiennes encore bien tendres, confrontés à des situations dramatiques pour eux inédites, à des réactions et des gestes incongrus qu'ils ne savent comment rendre, à des dialogues maladroitement traduits et terriblement artificiels. Le *shingeki* continue néanmoins son modeste essor au long des années 1930, scindé en deux courants qui opposent les tenants d'un théâtre « littéraire » (Rimer, 1974) à ceux qui veulent le mettre au service des mouvements révolutionnaires (Tschudin, 1989). Malgré une situation économiquement difficile, surtout pour le camp prolétarien par ailleurs en butte à une féroce répression, les troupes commencent à pouvoir peu à peu compter sur de bons acteurs, des décorateurs et des scénographes de qualité, sans oublier de nouveaux dramaturges qui situent leurs drames au Japon, avec des personnages et un contexte faisant sens pour un public qui reste toutefois bien restreint (Powell, 2002).

Ainsi, au cours des années 1920-1930, la situation s'est en quelque sorte décantée et les rôles sont désormais bien répartis. Des genres traditionnels, le nô, qui a su se réintégrer socialement et économiquement dans la société ordinaire, mais sans se remettre artistiquement en question, est vite rejoint dans ce statut classique par un bunraku lui aussi replié sur son répertoire, mais conservant par la qualité de ses interprètes un cercle relativement important de fidèles. Certes, ils ont l'un comme l'autre créé quelques livrets, mais il s'agit là de médiocres pièces de circonstance, célébrant par exemple les conquêtes de l'armée impériale, qui ont disparu aussi rapidement qu'elles avaient été composées. Le kabuki a incomparablement mieux résisté et ses jeunes stars ont même suscité l'écriture d'un nouveau répertoire appelé *shin-kabuki* (« néo-

---

<sup>16</sup> Cette salle de 497 places (législation sur les petits théâtres oblige), équipée pour le théâtre moderne avec sa coupole d'horizon, est inaugurée le 13 juin 1924.

kabuki ») qui met en scène des personnages animés de sentiments vaguement modernes pris dans des intrigues relativement simples et linéaires, mais toujours inscrites dans la vieille société d'avant la Restauration. De toute façon, ce néo-kabuki, qui a renoncé aux aspects les plus flamboyants du genre, ne parvient pas, malgré quelques succès ponctuels, à rivaliser avec le répertoire d'Edo, car si le kabuki continue de l'emporter largement en termes de box-office, c'est essentiellement grâce à ses incomparables stars qui remplissent les salles en reprenant inlassablement les exploits et la fin tragique des quarante-sept *rônin*, des frères Soga, ou de Yoshitsune et son fidèle Benkei<sup>17</sup>.

Parmi les genres nouveaux, le *shinpa*, qui s'est spécialisé dans le mélodrame populaire, complète plutôt le kabuki qu'il ne lui porte ombrage dans la mesure où il a repris à son compte le *sewa-mono* (« drames de mœurs ») d'Edo, laissant la modernité occidentale à un *shingeki* qui peine néanmoins à sortir de son élitisme. En revanche, d'autres formes de spectacles populaires inspirés par l'Occident ont fait leur apparition avec les troupes de variétés et les grands shows calqués sur les productions de Broadway ou du music-hall parisien, en particulier ceux donnés par des troupes féminines comme celle de Takarazuka [figure 10], qui parviennent à séduire de très larges audiences. Pour compléter le tableau, il faudrait évidemment mentionner, dans la mouvance du *shinpa* et du *shin-kabuki*, diverses tentatives plus ou moins réussies de moderniser le théâtre sans rebuter le public populaire en coupant radicalement les ponts avec la tradition. Les plus intéressantes sont celles de deux troupes, le Shinkokugeki (Powell, 2004) d'une part, le Zenshin-za de l'autre (Powell, 1979), qui mériteraient l'une et l'autre davantage que quelques lignes.

### III. La renaissance dans la société d'après-guerre

Le 15 août 1945, le Japon capitule. Le 30 août, le général MacArthur débarque et l'occupation commence. Le théâtre est alors dans un triste état, les salles détruites, les troupes de *shingeki* à reconstituer, celles de *nô*, de *bunraku* et de kabuki affaiblies et soupçonnées d'avoir servi avec trop d'empressement le régime militaire. La censure alliée, de fait américaine, s'en prend surtout au kabuki dont elle met près des deux tiers du répertoire à l'index (Okamoto, 2001). Heureusement, les choses

---

<sup>17</sup> Les frères Soga sont les héros d'une célèbre vendetta de la fin du XII<sup>e</sup> siècle qui les conduit, au prix de leur vie, à tuer l'assassin, pourtant bien protégé, de leur père. Figure emblématique de la chevalerie japonaise, Minamoto no Yoshitsune (1159-1189) est victime de machinations et acculé au suicide par son demi-frère, le fondateur du shogunat de Kamakura, que ses exploits martiaux avaient pourtant porté au pouvoir ; Benkei, un moine herculéen, est son fidèle second.

se calment assez vite, car les Américains, bientôt obsédés par le péril rouge, renoncent à traquer le féodalisme et laissent le kabuki remplir à nouveau ses salles avec le *Trésor des vassaux fidèles*<sup>18</sup>. Endommagé par les bombardements, le Kabuki-za de Tôkyô est reconstruit, et sa réouverture, en janvier 1951, symbolise en quelque sorte le renouveau du kabuki qui retrouve un assez large public, malgré la percée du *shingeki* progressiste appuyé par les syndicats et leurs réseaux culturels (Leiter, 2009).

Les autres genres, anciens ou modernes, surmontent peu à peu leurs difficultés économiques et émergent à leur tour, dessinant progressivement le panorama actuel. Ainsi, contrairement à certaines prévisions, les genres traditionnels ont réussi à survivre à l'occupation, à la haute croissance ainsi qu'à l'américanisation de la société et, désormais officiellement considérés comme des trésors nationaux, se sont solidement intégrés dans la société contemporaine. Pourtant ni leurs bases économiques ni leur capacité à remplir les salles ne sont comparables : le kabuki, essentiellement aux mains de la Shôchiku, est une entreprise purement commerciale, alors que le bunraku, abandonné par cette même Shôchiku, est soutenu par une fondation semi-publique qui en garantit l'existence. Le nô est dans une situation encore différente dans la mesure où, tout en étant un théâtre professionnel, il est, aux côtés de l'arrangement floral *ikebana*, de la cérémonie du thé ou de la calligraphie, un de ces empires commerciaux qui contrôlent les arts d'agrément et prospèrent en vendant fort cher leurs enseignements et leurs nombreux produits dérivés (brochures, manuels, textes de livrets, vidéos, cd, dvd, etc. et diplômes !). Néanmoins, tous ont bénéficié de l'ouverture des théâtres nationaux avec le *Kokuritsu gekijô*, consacré au kabuki, mais abritant à l'occasion du bunraku et des spectacles de danses classiques ou folkloriques japonaises, et le *Kokuritsu nô gekijô*, tous deux à Tôkyô, ainsi que le *Kokuritsu bunraku gekijô* à Ôsaka, le vieux cœur du théâtre de poupées.

Leur réinsertion dans la vie contemporaine réussie, leurs arrières économiques relativement protégés, les genres classiques ne couraient plus qu'un danger, celui de la désertion du public, de la muséification ; celui de ne plus se produire que devant des parterres à moitié vides occupés par de vieux habitués, des bourgeois désœuvrés, des retraités nostalgiques et des galeries de collégiens subissant leur pensum culturel.

---

<sup>18</sup> La pièce la plus célèbre du répertoire historique : raconte les longs préparatifs et la réalisation de la vendetta de guerriers d'un seigneur injustement condamné à mort. La version la plus connue est celle de Takeda Izumo II, créée en 1748 par les poupées du Takemoto-za, à Ôsaka. Traduit par R. Sieffert (1981 : 109-228), « Le Trésor des vassaux fidèles ».

Pour éviter, ou tout au moins minimiser ce péril, divers moyens ont été mis en œuvre, parmi lesquels les tournées internationales se sont révélées fort utiles. Un triomphe parisien ou new-yorkais, abondamment répercuté par la presse japonaise, fait beaucoup pour relancer l'intérêt, surtout auprès des jeunes Japonais américanisés intrigués par l'engouement des étrangers pour ces spectacles qu'ils croyaient ringards. Aussi, soutenus par les agences gouvernementales et le mécénat privé, nô, kabuki, bunraku et kyôgen se livrent-ils volontiers à cet exercice, multipliant après des débuts hésitants les tournées, souvent complétées par des manifestations annexes, tables rondes, conférences ou expositions de costumes et de masques (Thornbury, 2001).

Le kabuki a compris que son meilleur atout n'était pas tant dans le renouveau de son répertoire, par ailleurs enrichi de quelques nouveaux livrets, comme cette série tirée du *Genji monogatari*<sup>19</sup> qui remporte un grand succès en 1951, que dans la mise en valeur de ses ressources scéniques, dans cette flamboyance qui permet à ses stars de déployer toutes les facettes de leur art. Réhabilitées par les travaux d'historiens influents comme Kawatake Toshio, les dimensions baroques mises en veilleuse depuis Meiji réapparaissent et enchantent à nouveau le public dans les productions d'Ichikawa Ennosuke III qui remet à la mode les trucages et cascades d'antan et recourt à des mises en scène spectaculaires dans son *super-kabuki*. Ces efforts pour redynamiser le genre sont complétés par le travail de ceux qui rêvent de retrouver l'ambiance populaire, ludique et détendue des salles d'Edo que les réformateurs de Meiji s'étaient employés à étouffer. Cette tentative de retour aux sources trouve une forme concrète avec les représentations données chaque printemps par les stars du kabuki dans la plus vieille salle du Japon, celle du Kanamaru-za à Kotohira, une petite ville au centre de l'île de Shikoku. Ce festival, lancé en 1985, remporte un immense succès, succès que vient confirmer celui des productions montées chaque année par Nakamura Kanzaburô dans le vieux cœur de la vie populaire d'Edo, à Asakusa, sur les bords de la Sumida. Mais avant tout, le kabuki a eu la chance de trouver des acteurs qui ont su reconquérir les jeunes audiences par leur talent et leur charisme. Les générations d'après-guerre, d'abord celle des Tamasaburô, Takao et Kanzaburô qui s'imposent dans les années 1960-1970, puis celle, toute récente, des Ebizô et Kikunosuke, sont menées par des comédiens soucieux de revivifier leur art pour mieux le perpétuer, des comédiens par ailleurs ouverts à d'autres expériences théâtrales et qui se produisent volontiers dans le

---

<sup>19</sup> L'œuvre la plus célèbre de la littérature japonaise classique, écrite au début du XI<sup>e</sup> siècle par Murasaki Shikibu, une dame de l'entourage de l'impératrice. Traduit par R. Sieffert (1988).

grand répertoire occidental, en particulier shakespearien. Ces excursions à l'extérieur de la tradition, dans des productions parfois prestigieuses, tout comme la présence des stars du kabuki dans les feuilletons historiques de la NHK, la chaîne publique de télévision, valent à ces dernières une immense notoriété qui, par contrecoup, incite leurs fans à les suivre dans les salles de kabuki. Cela dit, il ne s'agit que d'une valeur ajoutée, d'un bonus publicitaire que la Shôchiku exploite habilement en remontant les plus grands classiques dans de brillantes distributions et en multipliant, jusque dans les capitales étrangères, les représentations de gala entourant les fameuses prises de nom (*shûmei*) qui scandent l'ascension des talents les plus prometteurs. En effet, le succès commercial du kabuki repose pour l'essentiel sur les reprises de ses classiques, car, à l'instar de l'opéra occidental, c'est sa capacité de sortir de nouvelles stars qui seule lui permet de conserver une actualité théâtrale et d'échapper à la muséification.

Sans montrer la même vitalité, le bunraku s'est lui aussi rétabli et a retrouvé un équilibre un instant menacé par la scission résultant du conflit opposant, dans l'effervescence idéologique de l'après-guerre, artistes progressistes et conservateurs. Il a bien tenté à cette époque, dans les années 1950, de moderniser son répertoire avec quelques pièces traitant du Japon de l'ère Meiji et en adaptant *Hamlet* ainsi que des livrets d'opéra comme *La Traviata* et surtout *Madame Butterfly* qui remporte un certain succès de curiosité, titillant la critique par une scène de baiser inédite entre Pinkerton et l'héroïne. Le bunraku renonça pourtant vite à ces tentatives peu convaincantes pour se replier sur ses classiques, comprenant que son avenir était avant tout dans la préservation d'un somptueux héritage servi par une maîtrise technique et un raffinement esthétique incomparables. Géré depuis 1963 par une association à but non lucratif qui réunit les membres du Bunraku-za, des représentants de la ville et de la préfecture d'Ôsaka, de l'Agence des affaires culturelles rattachée au ministère de l'Éducation et de la NHK, le théâtre national de Bunraku (*Kokuritsu bunraku gekijô*) tourne régulièrement dans tout le Japon ainsi que, en formation parfois réduite, à l'étranger. Il offre également des cours préparatoires de deux ans aux jeunes qui souhaitent entrer comme apprentis dans la troupe ; aussi, malgré l'extrême rigueur de la formation, la relève semble-t-elle globalement assurée. On peut estimer qu'avec la reconnaissance internationale et la protection officielle dont jouit maintenant le bunraku, par ailleurs proclamé en 2003 « Chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » par l'UNESCO, sa survie est bien assurée.

Ses salles reconstruites, son système économique relancé, le nô a lui aussi retrouvé son rythme d'avant-guerre et offre régulièrement aux amateurs une succession de reprises parfaitement orthodoxes des livrets

les plus connus. Néanmoins, sa propension à la routine est secouée vers la fin des années 1950 par le dynamisme et les initiatives des jeunes frères Kanze, Hisao (1925-1978) et Hideo (1927-2007), héritiers de la famille dominante du nô, qui, rejoints par quelques autres comme Umewaka Rokurô (né en 1948), entreprennent alors de redonner quelque vitalité à un genre un peu assoupi en multipliant les expériences.

Au niveau du répertoire, il faut distinguer la recréation de livrets oubliés depuis des siècles et dont on ne connaissait que des textes dépourvus d'indications scéniques ou musicales, travail qui a permis d'exhumer des pièces intéressantes comme le spectaculaire *Daihannya* (« Sutra de la grande Sagesse »), et les créations au sens strict. Parmi ces dernières, on trouve aussi bien des livrets très conventionnels, en général des œuvres de circonstance vite oubliées, que des textes tentant de traiter une thématique contemporaine originale. Plusieurs y parviennent avec un certain bonheur, comme ceux d'Ishimure Michiko qui dénonce la pollution de Minamata, ou de Tada Tomio traitant de Hiroshima, du travail forcé des Coréens pendant la guerre, et même de la relativité dans *Einstein, l'ermite (Isseki sennin)*. Ces livrets, signés de poètes connus, montrent que l'actualité n'est pas nécessairement territoire interdit et que le nô peut fort bien aborder de nouveaux sujets. L'ouverture est en revanche plus délicate au plan scénique où les danses du *shite*<sup>20</sup>, les interventions du chœur et celles des musiciens sont si parfaitement intégrées qu'elles ne laissent que peu de latitude à des expérimentations qui respecteraient néanmoins l'esprit du nô et ses options esthétiques fondamentales.

Certaines expériences, très limitées, ont pourtant été tentées, en recourant par exemple à des jeux de lumière qui rompent avec l'éclairage uniforme traditionnel, ou encore en faisant porter des demi-masques au chœur. Sinon, dans des perspectives assez différentes, les plus aventureux de ses acteurs n'hésitent pas à travailler avec des artistes venus d'autres horizons, comme le fit Kanze Hideo donnant la réplique à Ôno Kazuo, la figure emblématique du *ankoku butô*, dans un montage associant le nô *Obasute*<sup>21</sup>, le *Rockaby* de Beckett et des poèmes modernes de Naka Tarô, ou encore Matsui Akira (un *shite* de l'école Kita) apparaissant avec Yelena Pankova des Ballets Kirov de Saint Petersburg dans un livret inspiré de Lafcadio Hearn. Les mêmes animateurs participent également, au Japon comme à l'étranger, à des stages d'initiation et des *master classes* afin de mieux faire connaître leur art et aussi d'entrouvrir

---

<sup>20</sup> Le *shite* est l'acteur-danseur qui interprète le personnage central du nô.

<sup>21</sup> Livret de nô attribué à Zeami. Traduit par A. Godel (1994 : 161-179).

sur le monde les portes d'un milieu traditionnellement fermé sur lui-même. Toujours dans ce sens, il faut signaler que les grandes écoles de nô ont fini, de mauvaise grâce d'ailleurs, par accepter que des femmes et, pis encore, des étrangers puissent se produire professionnellement, mais bien que le principe soit désormais acquis, leur présence demeure pour l'instant exceptionnelle. Cela dit, si ces initiatives témoignent du dynamisme de quelques acteurs, de leur volonté de sortir du musée et de participer aux aventures de la scène contemporaine, elles n'en restent pas moins marginales, car la majorité des professionnels ronronnent tranquillement en se reposant sur la reproduction fidèle et conventionnelle du répertoire familial. On notera pourtant le retour des *takigi nô*, ces représentations données le soir à la lueur des torches, le plus souvent dans l'enceinte d'un temple ou d'un sanctuaire, qui sont désormais des manifestations touristiques de premier ordre attirant un peu partout dans le pays de très larges audiences.

Le kyôgen [figures 11 et 12] fait pour sa part preuve de beaucoup d'initiatives, probablement parce qu'il y trouve un enjeu supplémentaire qu'ignorent les autres genres traditionnels. En effet, sa simple survie économique étant assurée automatiquement par celle du nô, il nourrit l'ambition de gagner son autonomie artistique. Sans renier son rôle d'intermède comique dans les programmes de nô, le kyôgen a ainsi montré au cours des dernières années une volonté explicite de s'émanciper de la tutelle de son glorieux maître pour revendiquer son indépendance. Pour ce faire, les leaders de ses grandes écoles ont clairement choisi de jouer la carte de l'internationalisation en multipliant, aussi bien au Japon qu'en Occident, les tournées, les cours de formation, les *master classes*, les ateliers et les stages destinés aux étrangers. Ils cherchent aussi à établir des contacts avec d'autres formes asiatiques pour renouer en quelque sorte avec un lointain passé – celui du *san.yue* chinois transmis jadis au Japon sous le nom de *sangaku* – et retrouver des ancêtres communs. Divers projets vont dans ce sens, en particulier celui de Nomura Mannojo qui associe dans son *Shin-Gigaku Project* les spectacles traditionnels des contrées situées sur la route de la Soie et dans l'Asie du Sud-Est, avec une insistance particulière sur les danses masquées.

Pour démontrer que leur art peut sortir des limites de la simple farce destinée à détendre quelques instants les amateurs de nô, les troupes présentent des programmes composés exclusivement de kyôgen, les grands classiques du genre côtoyant des créations de livrets contemporains tels que les satires politiques d'Umehara Takeshi. Elles adaptent également des textes occidentaux, des saynètes médiévales avec cette *Farce du Cuvier* devenue, sous le titre de *Susugi-gawa* (« Lavoir à la rivière »), un standard du genre, mais aussi des grandes comédies du

répertoire universel comme ces *Joyeuses commères de Windsor* transposées avec succès sous le titre de *Falstaff, the Braggard Samurai*. Donné en spectacle indépendant, le kyôgen offre aux acteurs l'opportunité de voir enfin leur talent reconnu par des spectateurs venus là pour eux, contrairement aux vieux habitués du nô qui, les ignorant avec affectation, bavardent ou quittent la salle pendant les intermèdes. Toutes ces expériences ont considérablement enrichi le kyôgen qui, ainsi libéré de ses entraves, est probablement le genre le mieux à même de s'adapter au monde moderne sans renier ses traditions.

Pour compléter ce rapide tour d'horizon, il faut dire quelques mots des autres formes traditionnelles encore vivantes, des spectacles folkloriques des *minzoku geinô* aux danses et musiques aristocratiques du *gagaku*. Le système impérial ayant finalement été épargné par les Américains, ce dernier a gardé sa place au palais où il continue d'assurer ses fonctions rituelles et d'agrémenter réceptions et banquets officiels de ses performances. À part la troupe dépendant directement de la maison impériale, on trouve un certain nombre de formations semi-professionnelles rattachées aux grands centres religieux, ainsi que quelques groupes amateurs comme celui de l'université de Tenri. Le Département de musique de la Maison impériale a sa propre école qui offre une formation très complète puisqu'elle inclut, en plus des instruments du *gagaku*, des cours de danse *bugaku* et de chant ainsi que l'apprentissage d'un instrument occidental. Enfin, certaines techniques instrumentales et chorégraphiques sont également enseignées au Conservatoire national de musique et à l'École des beaux-arts de Tôkyô.

Parmi les genres traditionnels, le *gagaku* présente un cas de figure assez paradoxal dans la mesure où il est incomparablement mieux connu aujourd'hui qu'il ne le fut jamais au temps de sa splendeur. En effet, s'il n'a évidemment pas vocation à s'adapter à la modernité, il n'en cherche pas moins à se faire mieux connaître, à sortir de son cadre extrêmement limité. Ainsi l'office de la Musique organise-t-il deux fois par année un festival de trois jours dans les jardins du palais, ouvert aux amateurs sélectionnés par tirage au sort. Les troupes de *gagaku* se produisent également au théâtre national de Tôkyô et entreprennent régulièrement des tournées nationales et, de temps à autre, internationales, qui soulèvent beaucoup d'intérêt. Cela dit, l'essentiel de ce travail de popularisation passe par les médias modernes – télévision, disque, vidéo, cd, dvd – qui ont permis à des millions de Japonais de voir des spectacles réservés pendant plus d'un millénaire à une petite minorité [figure 13].

À l'autre extrême, on trouve les arts populaires du spectacle réunis dans les *minzoku geinô*, une catégorie établie par les folkloristes modernes qui recoupe un ensemble extrêmement varié de manifestations incluant les danses, pantomimes, processions et saynètes insérées dans