

Japon (Le théâtre au)

Le Japon doit à son isolement rigoureux jusqu'au milieu du XIXe siècle d'avoir mieux sauvegardé que d'autres cultures les formes originales de son théâtre traditionnel. Il s'est ensuite mis à l'école de l'Occident avec une volonté délibérée d'assimilation et il a essayé diverses formules empruntées à l'étranger. À partir de 1960 environ, il a atteint une sorte d'équilibre, où la tradition – particulièrement celle du jeu – est mise au service de thèmes marqués par les réalités japonaises contemporaines. Mais les conditions commerciales d'exploitation rendent difficile le développement d'un théâtre de création.

THÉÂTRE TRADITIONNEL

On appelle traditionnel ou classique le théâtre antérieur à l'ouverture du Japon aux influences occidentales. Si le nô (XIVe - XVIIIe siècle), le ningyô-jôruri, théâtre de poupées connu aujourd'hui sous le nom de bunraku (XVIIe - XVIIIe siècle), le kabuki, théâtre d'acteurs (XVIIe - XIXe siècle) sont les plus célèbres, d'autres formes de spectacles ont existé depuis le VIIe siècle, associant des représentations et des chorégraphies, en rapport étroit avec les deux grandes religions, le shintoïsme et le bouddhisme. Le sarugaku-no-nô, devenu plus tard le nô, fut la première forme de théâtre à réaliser la synthèse des formes archaïques du théâtre japonais.

Si le kagura, « divertissement des dieux », donné par des artistes-officiants en état de transe, peut être considéré comme le plus ancien spectacle spécifiquement japonais parvenu à notre connaissance, c'est que son origine est essentiellement religieuse. Il s'agit d'une danse offerte sur le mont Kagu à la grande divinité, afin de capter son cœur et surtout d'apaiser les esprits. Le gigaku (VIIe siècle), parade grotesque dont 223 masques demeurent conservés dans les monastères de Nara, et surtout le bugaku (VIIIe siècle), danse de cour à la majestueuse lenteur que l'on interprète au son des étranges instruments de l'ensemble de gagaku, traduisent l'importance de l'apport continental dans la constitution de la culture japonaise ancienne. Il s'agit de spectacles associant la musique et la danse inspirés de la tradition chinoise alors à la mode à la cour impériale. Puissance du conservatisme japonais : tandis qu'instruments et répertoire du *gagaku* ont depuis longtemps disparu de leur pays d'origine, ils demeurent partie intégrante du cérémonial de la cour de Tokyo, et à l'occasion de rares représentations données en public mettent ainsi le spectateur d'aujourd'hui en contact avec la vie de cour de l'époque des Tang.

C'est de l'union improbable d'un divertissement populaire, le sarugaku (singerie) et d'une pastorale quelque peu languissante (dengaku) ayant les faveurs du public éclairé que devait naître vers la fin du XIVe siècle le nô, qu'allaient imposer (et aussi définitivement figer) deux artistes de génie, Kan'ami (1333-1384) et son fils Zeami (1363-1444). Tragédie lyrique contant dans l'abstraction scénique la plus rigoureuse les tourments endurés par des ombres que des passions terrestres empêchent d'atteindre le détachement, et partant le salut bouddhique, le nô réconciliait admirablement le caractère tout à la fois vigoureux et élégiaque des genres dont il était issu, et il reçut très rapidement le parrainage de l'autorité politique suprême, le shogun Yoshimitsu s'attachant dès 1374 les services de Kan'ami. Avec la période des guerres civiles (XVIe siècle), et l'avènement de la culture bourgeoise qui devait être celle de l'époque d'Édo (1603-1867), le nô, ainsi qu'un spectacle d'accompagnement comique, le kyôgen (« paroles folles »), programmé en guise d'interlude plaisant entre deux drames, devaient se réfugier dans les châteaux d'une féodalité désormais soumise à la tutelle des Tokugawa, et laisser la place à des spectacles de caractère populaire qui prirent leur essor dans les quartiers de plaisir nouvellement créés : théâtre de marionnettes ou ningyô-jôruri, et théâtre d'acteurs (kabuki) devaient dès lors illustrer dans une débauche de technologie théâtrale de plus en plus prononcée les exploits des héros de l'histoire ou du mythe, à l'expression scénique outrancière, ou dans un registre plus contemporain et intimiste les amours contrariées des riches marchands et des courtisanes au cœur fidèle. Le théâtre de

marionnettes, qui avait connu un classicisme précoce grâce à la conjugaison des talents de deux artistes d'exception, le récitant Takemoto Gidayû (1651-1714) et le dramaturge Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), ne devait toutefois survivre après la fin du XVIII^e siècle qu'à travers une unique troupe, le Bunraku-za, toujours active à l'époque actuelle et qui a fini par donner son nom au genre lui-même. C'est donc au kabuki (qui atteint à sa maturité en intégrant un répertoire et une dramaturgie largement hérités du théâtre de poupées déclinant) qu'il allait appartenir, de par le réalisme de la production dramatique d'un Kawatake Mokuami (1816-1893) et du jeu d'un acteur tel que Ichikawa Danjûrô IX (1839-1903), de négocier le virage de l'occidentalisation, qui s'impose progressivement au Japon à la suite de la restauration de Meiji (1868).

De nos jours, tandis que le shingeki propose l'adaptation pure et simple du répertoire et des méthodes occidentales, et que l'avant-garde est plutôt au creux de la vague, les trois grands genres traditionnels, toujours représentés (voire, comme le kabuki, prospères), forment comme un musée vivant de l'histoire du théâtre.

THÉÂTRE MODERNE

Shingeki

Le shingeki, ou « nouveau théâtre », représente ce vaste mouvement d'importation et d'acclimatation du théâtre occidental au Japon. Théâtre « nouveau » non seulement par rapport au nô ou au kabuki, mais aussi par rapport aux tentatives de rénovation que la scène japonaise a connues depuis la restauration de Meiji en 1868, notamment le shimpa ou « nouvelle tendance » qui voulait moderniser le kabuki de l'intérieur.

Shoyû Tsu'bouchi (1859-1935) est le principal artisan de cette modernisation qui, au début, n'implique pas le rejet de la tradition. Romancier, essayiste, traducteur des œuvres complètes de Shakespeare, il cherche à insuffler dans ses propres pièces la dimension psychologique qu'il a découverte dans le théâtre occidental. *Kiri hitoha* (Une feuille de paulownia, 1884) traite d'un épisode de l'histoire du Japon et *En no Gyôja* (l'Ermite, remanié de 1914 à 1921) reprend une vieille légende bouddhique. Il innove également en fondant une troupe d'amateurs, Bungei Kyôkai (la Société des Arts littéraires), qui a pour but de former des acteurs et des actrices à un nouveau style de jeu. Ses recherches aboutiront aux représentations d'*Hamlet* et de *Maison de poupée* au Théâtre impérial en 1909 et 1911. C'est le début du shingeki. Aujourd'hui, le musée du Théâtre de l'université Waseda porte son nom.

Refusant les solutions de compromis, Osanai Kaoru (1881-1928) donnera l'impulsion décisive au « Mouvement du nouveau théâtre » (Shingeki Undo) en déclarant que celui-ci ne serait « ni du kabuki ni du shimpa » et qu'« il devrait suivre le mouvement des idées nouvelles en littérature ». En 1909, il fonde avec Ichikawa Sadanji, un jeune acteur venu du kabuki, le Jiyû Gekijô (le Théâtre-Libre en référence à Antoine) où il essaie en tâtonnant de recréer un style naturaliste à partir de théories composites et de pièces étrangères qu'il n'a jamais eu l'occasion de voir jouer. En 1912 et 1913, il voyage en Europe et en Russie. Comme lui, pendant une dizaine d'années, la plupart de ceux qui formeront l'ossature du shingeki voyagent et ramènent en ordre dispersé des bribes d'expériences comme les morceaux d'un puzzle à reconstituer au Japon (Copeau, [Reinhardt](#), [Stanislavski](#), [Meyerhold](#)). En 1924, Osanai Kaoru fonde avec son disciple Hijikata Yoshi (1898-1959) le Petit Théâtre de Tsukiji (Tsukiji shôgekijô) qui, pendant quatre ans, va être le laboratoire et le creuset du nouveau théâtre. Cent vingt pièces, la plupart étrangères ([Gorki](#), [Tchekhov](#), [Maeterlinck](#)), seront montées (dont cinquante par Osanai lui-même), formant ainsi la base d'une nouvelle culture dramaturgique, marquée par le réalisme d'Antoine, [Ibsen](#) et Tchekhov. « Nous avons enfin appris à regarder une pièce de théâtre assis et en silence », annonçait fièrement le programme d'une pièce de [Pirandello](#). La priorité accordée aux traductions et le rôle prépondérant du metteur en scène ne facilitèrent pas, à la différence du roman, l'éclosion d'auteurs japonais très originaux. La mort d'Osanai mit fin à l'expérience du Petit Théâtre de Tsukiji et le mouvement pour le nouveau théâtre éclata en deux tendances rivales, l'une voulant un théâtre « prolétarien », l'autre un théâtre désengagé et « artistique ».

Murayama Tomoyoshi (1901-1977), disciple de [Piscator](#), auteur de grandes pièces militantes et de montage d'[agit-prop](#), représente bien la tendance militante, divisée en de nombreux petits groupes, qui sera petit à petit réduite au silence, lors de la montée du militarisme.

À l'opposé, en 1925, Kishida Kunio (1890-1954) déclarera : « Je n'écris pas une pièce pour 'dire quelque chose', je trouve 'quelque chose à dire' pour écrire une pièce ! » Traducteur du théâtre français qu'il a vu chez [Copeau](#), il cherche à créer dans ses propres pièces un théâtre de texte, à la fois poétique, psychologique et ironique, qui soit authentiquement japonais dans sa modernité même. *Ushiyama Hôteru* (l'Hôtel Ushiyama, 1929) décrit les relations entre des Japonais qui logent dans un hôtel colonial de Saïgon ; *Sawashi no futari musume* (les Deux Filles de Monsieur Sawa, 1935) est une [comédie de mœurs](#) qui analyse les tensions à l'intérieur d'une famille contemporaine. En 1937, avec

Iwata Toyo (1893-1969) et Kubota Mantarô (1889-1963), il fonde le Bungaku-za (le Théâtre littéraire) qui sera une des grandes troupes de l'après-guerre, encore active aujourd'hui. Depuis 1956, le prix Kishida récompense le meilleur nouveau talent théâtral de l'année. Après des années d'une censure particulièrement sévère (la plupart des troupes sont interdites et ceux qui refusent de renier leurs convictions sont emprisonnés), l'après-guerre est une véritable libération pour le « nouveau théâtre ». C'est l'époque de la formation de grandes troupes comme le Haïyu-za (Théâtre des Acteurs) autour de la forte personnalité de Senda Koreya (1904-1994) ou le Mingei (Théâtre du peuple) qui auront longtemps une image de gauche, humaniste ou brechtienne. Outre une amélioration de la qualité des traductions et du jeu des acteurs, les changements sont également quantitatifs : le nombre des représentations et des spectateurs augmente grâce notamment à un système d'abonnement lié aux organisations culturelles syndicales, ce qui permet de longues tournées en province (En'kan). Les grands succès sont souvent repris et certains rôles sont marqués par de remarquables prouesses d'acteurs : Haruko Sugimura dans *Un tramway nommé Désir* ou Hiroshi Akutagawa (le fils de l'écrivain) dans *Hamlet*.

Les auteurs japonais sont désormais nombreux à écrire pour le théâtre et à être joués. Outre [Kinoshita](#), qui alterne pièces à thèmes folkloriques et pièces à thèmes contemporains, Chikao Tanaka (1905-1995) développe une dramaturgie particulièrement efficace dans *Maria no kubi* (la Tête de la Vierge, 1959) qui met en scène les survivants de la ville de Nagasaki ravagée par la bombe atomique. Abe Kôbô (1925-1993) et Mishima Yukio (1925-1970), connus à l'étranger d'abord comme romanciers, sont chacun représentatifs d'une sorte d'aboutissement du shingeki. Le premier dans les *Amis* (*Tomodachi*, 1967) décrit sur un ton grinçant et critique la société moderne à partir d'une situation absurde : un homme reçoit la visite d'une famille d'inconnus qui s'installe dans son appartement et prétend l'arracher à sa solitude. D'une certaine manière les objectifs du shingeki sont atteints : un théâtre de texte est désormais capable de traiter les problèmes de la société japonaise tout en supportant l'épreuve de la traduction (la pièce est jouée aux États-Unis et en France). D'autre part, en mettant en scène des personnages uniquement occidentaux dans sa pièce néo-classique *Sado Kôshaku Fujin* (Madame de Sade, 1965), Mishima montre à quel point le répertoire et le jeu occidental ont été assimilés : « Le public japonais, écrit un jeune critique en 1969, ne ressent aucun effet d'étrangeté ou d'exotisme à la vue de ces Européens du XVIIIe siècle évoluant sous le poids de la sentimentalité romantique de Mishima. »

Le shingeki est encore représenté par nombre d'auteurs principalement réalistes qui dépeignent la vie populaire japonaise, actuelle ou non. Inoué Hisashi (né en 1934), également romancier célèbre, a fondé sa compagnie, Komatsu-za, consacrée à des comédies sociales qui problématisent les rapports de l'État à l'histoire. Nagai Aï a connu un grand succès avec ses pièces consacrées aux femmes. Dans la plus jeune génération, les comédies de Mitani Koki, aux intrigues bien faites, sont très réputées, et les activités de l'auteur se développent non seulement au théâtre mais au cinéma et à la télévision.

Théâtre contemporain et avant-garde

Le théâtre contemporain est issu du Mouvement des petits théâtres (shôgekijô undô) des années 1960, mouvement né sous le signe de la révolte contre le shingeki, devenu depuis la guerre la principale forme théâtrale de l'archipel : [Giraudoux](#) et [Williams](#) plutôt que Zeami, [Brecht](#) et [Beckett](#) plutôt que Chikamatsu. À tel point que lorsque les jeunes des années soixante contesteront ce théâtre dominant, ils n'auront pas le sentiment de s'en prendre directement à la culture occidentale, mais plutôt à la part trouble de l'identité japonaise moderne. « Quand Kara Jûrô crache sur l'Europe, écrit l'un d'eux à l'époque, cela retombe quelque part sur l'Europe en nous. »

Reprenant la tradition des acteurs du kabuki populaire, Kara Jûrô (né en 1940) a fait de la marginalité et de l'errance les bases de son théâtre. Préférant au béton rigide des salles normales la toile rouge d'une tente qui vibre sous le vent, il sillonne le Japon depuis des années, posant ses tréteaux dans des lieux magiques et impossibles : vieux temples, zones des bas quartiers ou au bord de la mer. Dans la dernière scène de l'une de ses innombrables créations, l'héroïne disparaît dans les flots, emportée sur un cheval de bois tandis que la scène se disloquant n'est plus qu'une brèche flottant entre le ciel et les eaux.

Terayama Shûji (1935-1983), également poète et cinéaste, est sans doute allé le plus loin dans la provocation et la subversion de la relation théâtrale. Partant du principe que le « théâtre se fait moitié par l'acteur, moitié par le public », il ne cesse d'apostropher le spectateur, de brouiller les cartes entre le réel et la fiction, de faire éclater la représentation. Sa troupe du « Poulailler » (Tenjôsajiki) se transportera de minuscules salles aménagées à la diable au gigantesque hangar portuaire où il monta un de ses derniers spectacles *Cent Ans de solitude* (d'après García Marquez), en passant par l'espace infini de la rue : ainsi *Knock* (1975) sema le désordre dans la ville durant plus de trente heures. Son univers, souvent qualifié de surréaliste, est profondément marqué par le pays natal (le Tôhoku, dans le nord de Honshû), les figures d'une mythologie personnelle : le père absent, la mère perdue, l'enfant solitaire.

C'est une réflexion sur le travail du corps de l'acteur dans les théâtres traditionnels qui permet à Suzuki Tadashi (né en 1939), influencé par Brecht, de retrouver le sens de la tragédie dans les Troyennes qui mêle la guerre de Troie et le Japon dévasté de l'après-guerre à travers le personnage d'une vieille femme dont le visage prend successivement tous les masques du nô (admirable actrice Shiraishi Kayoko). Les mouvements des guerriers, du peuple et du chœur sont réglés selon un travail inhumain du corps qui doit retrouver sa capacité à s'exprimer sans être influencé par les divers codes théâtraux européens.

En réaction contre le texte, le corps est la pierre de touche du travail théâtral. Corps trempés qui émergent de la boue sous la tente rouge de Kara, corps huilés qui s'entrelacent et forment les rouages d'une monstrueuse machine désirante chez Terayama Shûji, corps silencieux qui évoluent au ralenti autour d'un point d'eau (*Mizu no Eki* d'Ôta Shôgo), grappes de figurants qui éclatent en fresques monumentales dans les mises en scène de Ninagawa Yukio (né en 1935). Du côté des auteurs, ce sont Betsuyaku Minoru (né en 1937), Shimizu Kunio (né en 1936) et Satô Makoto (né en 1943) qui expriment le mieux les désarrois et les risques pris par cette génération. En dissociant la modernité de l'occidentalisation sans pour autant céder aux vieux démons des valeurs nationalistes, ils ont rompu le cercle vicieux de la création japonaise. Leur apport est vécu aujourd'hui comme une « Renaissance théâtrale ». Leur théâtre reste pauvre comparé aux subventions « à la française » mais le Shôgekijô Undô a peu à peu changé d'échelle : le groupe du grand magasin Seibu parraine Kara, Ninagawa règle de somptueux défilés de mode, Suzuki tourne régulièrement à l'étranger et organise chaque été un festival international de théâtre dans le petit village de Toga. Il y a élaboré avec sa compagnie SCOT une méthode originale du jeu corporel pour créer notamment le Roi Lear (1984) qui a été repris au Théâtre d'art à Moscou en 2004.

Dans les rangs, très éclatés, du « petit théâtre » (désignation qui ne renvoie déjà plus à un mouvement, mais à des contingences de production), les tendances sont multiples, difficiles à démêler. Sur le plan formel, l'éventail des recherches est très large : il va des diverses manières de se ressourcer aux traditions théâtrales japonaises ou asiatiques (kabuki-rock, Shakespeare en *kyôgen*, etc.) aux explorations multimédias ou autres expérimentations technologiques New Wave – dont le meilleur exemple sera, au cours des années 1990, le groupe Dumb Type, (réunissant des artistes issus d'horizons différents (architecture, vidéo, danse, etc.) dans un travail de collaboration jouant habilement des tensions entre les différents supports. Avec les années 1990 s'affirme par ailleurs une tendance à revenir au répertoire, classique aussi bien que moderne, occidental (Shakespeare en tête) que japonais. Faut-il parler d'un retour au texte, naguère sciemment neutralisé ou noyé dans la performance et les séductions du spectaculaire, quand il n'était pas relégué dans une écriture de circonstance ? En tout état de cause, de jeunes auteurs, comme le sulfureux Kawamura Takeshi (avec sa compagnie Daïsan Erotica, il révèle la violence fondamentale de la société dans *Nippon Wars*, série de Shinjuku Hakkenden), le Coréen Chô Gishin (dans son travail notamment avec la compagnie Shinjuku Ryôzanpaku dont le noyau est issu de la minorité coréenne), Sakate Yôji, Matsuda Masataka, Kaneshita Tatsuo ou Miyazawa Akioat testent que l'écriture théâtrale n'est pas dans l'impasse, qu'elle explore de nouvelles voies. Sakate, écrivain politiquement et socialement engagé, a connu un grand succès avec *le Tribunal de T?ky? (Tokyo saiban)* et *l'Empereur et le baiser (Tenno to seppun)*. Au contraire, le monde de Matsuda se manifeste à travers un langage dense et poétique qui émane de l'intérieur. D'autres encore entendent rompre, quoique par d'autres moyens, avec le théâtre souvent encombré de décibels des années 1980 : représentant d'un « théâtre discret » (selon l'expression du critique Senda Akihiko), Okada Toshiki (*Cinq jours en mars*), Iwamatsu Ryô et Hirata Oriza (et sa compagnie Seinendan) élaborent, sous des apparences trompeuses de réalisme du quotidien, une dramaturgie minimaliste ; l'action, dénuée de crise, procède d'une accumulation diffuse de micro-événements langagiers et gestuels dans une mise en œuvre, plus sophistiquée qu'il n'y paraît, de l'espace et de la durée. L'enjeu, ici, n'est pas seulement textuel, car il implique aussi une redéfinition de la pratique de l'acteur. Ses activités pédagogiques (stages ou livres) ont exercé une grande influence sur les amateurs dans les années 1990. Il est aussi un des grands animateurs du théâtre contemporain dans son théâtre Agora de Tokyo et dans d'autres endroits. *Tokyo Notes* et *Gens de Séoul* ont été traduits et joués en France.

Les années 1990 ont connu un épanouissement de la « performance ». La chorégraphie contemporaine mise à part, le théâtre lui-même a approfondi son recours à l'expressivité du corps et de la voix. Parmi ces recherches, Kaitaisha (dirigé par Shimizu Shinjin) présente souvent sur la scène un corps torturé ; il a acquis une grande réputation grâce à ses tournées dans toute l'Europe. Ren'niku-kob, également (dirigé par Okamoto Akira), dans ses expérimentations physiques et vocales, est très influencé par le théâtre nô et cherche à trouver une nouvelle relation entre le corps et la voix. La compagnie Ku Na'uka (dirigé par Miyagi Satoshi) a inventé une forme scénique où le rôle est réparti entre deux artistes : un acteur et un récitant. Des tragédies comme *Medea* d'[Euripide](#) ont été représentées.

Autre souci nouveau de la jeune génération : celui de réenvisager les héritages historiques et d'orienter son activité dans le contexte géo-culturel jusqu'ici négligé de l'Asie contemporaine.

Tournées dans les pays environnants et collaborations diverses promettent dans l'avenir de désenclaver le théâtre contemporain de ses anciennes références, et de l'enrichir d'autres pratiques.

La vie théâtrale : indépendance ou mécénat ?

Au Japon, l'absence de subventions règle en profondeur la vie du théâtre contemporain : pas de décentralisation et pas d'opposition public/privé. À côté d'un important secteur commercial (Shôgyô engeki) dépendant de grosses sociétés de production cinématographiques comme Tôhô, toutes les autres formes du théâtre moderne ont dû s'adapter à de difficiles conditions matérielles.

Le shingeki, lui, s'est lié après la guerre aux grands syndicats sous la forme d'associations de spectateurs abonnés garantissant l'occupation de la salle en échange de réductions très importantes sur le prix des places (Rôen, d'obéissance ouvrière, ou Shimingekijô, moins marqué politiquement). Le système permet encore aujourd'hui de faire tourner en province de « grosses productions » sans risque financier. Au fil des ans l'évolution du syndicalisme de plus en plus « petit-bourgeois », comme on dit en japonais, a eu des effets pernicieux sur la qualité du théâtre lui-même, les troupes ayant tendance à monter des spectacles susceptibles d'être achetés par Rôen plutôt que de poursuivre un authentique travail théâtral. « Le shingeki continuait à s'imaginer être le rénovateur du théâtre, il a été attaqué comme principal bastion du conservatisme » (Watanabe Moriaki, dans la revue Esprit, février 1973).

De même une énorme troupe comme Shiki (voir plus haut), se voit reprocher de concevoir le public comme une entité économique sans réalité sociale : utilisation abusive de la vente d'un spectacle « clés en main » à de grosses entreprises (de Nihon Steel à l'Association des médecins) ou réseau serré de matinées scolaires en province où l'on fait salle comble devant un faux public de collégiens à tarifs réduits.

On comprend mieux alors que les jeunes compagnies se soient placées d'abord sous le signe de l'indépendance : posséder un lieu « à soi », même petit et minable (cave, tente, arrière-salle de café), se contenter d'un public motivé et ne compter que sur ses propres forces. Autant d'exigences qui impliquent une grande insécurité matérielle. La quasi-totalité des acteurs doit travailler pour survivre (« petits boulots » à temps partiel) ; ils doivent même souvent payer de leur poche pour jouer ! Les acteurs du Tenkei Gekijô travaillent le matin au marché aux poissons de Tsukiji, répètent l'après-midi et jouent le soir : invités plusieurs fois en Europe (on a pu les voir à Paris) ils n'ont pas les moyens de tourner en province. En 1984, au festival de Los Angeles, les professionnels américains surprotégés par le syndicat du spectacle ont vu avec stupeur les acteurs de Suzuki Tadashi se mettre à ranger eux-mêmes le matériel quelques minutes après avoir reçu une extraordinaire ovation : depuis toujours pour la troupe du Petit Théâtre de Waseda, l'intendance spartiate fait partie du quotidien.

La structure du groupe est presque toujours très hiérarchisée : autour d'un personnage tout-puissant (auteur, metteur en scène et souvent aussi acteur), un petit noyau de membres à part entière et une majorité d'aspirants ou d'élèves à qui on demande au moins autant de patience et d'efforts que de talent. Pour se procurer de l'argent et disposer d'une main-d'œuvre gratuite, chaque troupe, pratiquement sans exception, organise son propre « conservatoire » payant. En 1986, le Théâtre-Libre de Roppongi demandait 300 000 yens pour l'année aux trente-cinq élèves admis dans son atelier.

De nombreuses salles indépendantes offrent une programmation intelligente (Honda Gekijo, Iwanami Hall, Jan-Jan, The Suzunari) et de plus en plus de jeunes acteurs, les meilleurs ou les plus chanceux, font, comme leurs aînés du shingeki, une carrière parallèle au cinéma et à la télévision. Certains passent même dans le circuit commercial où les cachets sont énormes (c'est le cas de plusieurs membres de l'ex-troupe de Tsuka Kohei, meilleur représentant de la « deuxième génération »), mais le plus souvent ils se contentent de séries télévisées (drama) où on les utilise avec un art consommé du contre-emploi.

Toujours pour des raisons de salle et de production, les pièces sont rarement montées pour plus d'une semaine et il faut connaître un immense succès pour envisager une reprise. Les grands magasins du groupe Seibu, qui possèdent de belles salles bien situées et bien équipées ont joué un rôle capital dans les années 1980 en produisant au coup par coup des spectacles du jeune théâtre. Parrainage habile et efficace qui ne prend pas de vrais risques, mais se contente de donner un coup de pouce au succès naissant ou reconnu.

Avec les années 1980, les troupes sont cependant plus nombreuses à bénéficier du mécénat d'entreprise, mode de soutien à la création qui demeure, il est vrai, ponctuel et soumis aux aléas de la conjoncture économique. La décennie 1990 apportera un nouvel espoir : le début d'un engagement des pouvoirs publics dans la création théâtrale contemporaine. À l'arrière-plan de cette évolution, il y a sans doute l'extraordinaire accroissement des équipements culturels dans l'ensemble du pays. Quelque 700 salles polyvalentes (destinées par définition à la musique autant qu'aux arts de la scène) ont été inaugurées dans l'archipel au cours des années 1980, et pas moins de 450 durant la première

moitié de la décennie suivante. Le parc des salles aura ainsi été décuplé en un quart de siècle. Si ce pléthorique enrichissement des équipements (publics à plus de 80 %) continue, pour l'essentiel, d'être géré comme le passé, c'est-à-dire sans véritable réflexion sur le contenu à leur donner, ni engagement réel dans une programmation digne de ce nom, d'autres signes témoignent de la volonté des pouvoirs publics de s'investir plus avant dans une politique culturelle dont les arts traditionnels ne seraient plus les seuls bénéficiaires. Différentes institutions ayant pour mission de soutenir, notamment, la création théâtrale contemporaine ont ainsi vu le jour au cours des années 1990 à l'initiative de l'État (comme la Société japonaise pour l'action culturelle et artistique et la fondation Arts Plan 21). Moment fort de cette évolution, l'ouverture, en 1997, du Nouveau Théâtre national qui, pour la première fois, offre une scène nationale à l'opéra et au théâtre contemporains (avec, de plus, en son sein, une école conçue sur le modèle du [RADA](#) britannique). D'autres initiatives ont été prises par des municipalités ou des départements : après les villes de Mito et de Yokohama, qui organisent d'importants festivals internationaux (consacrés surtout à la danse), l'arrondissement de Setagaya (Tokyo) a inauguré en 1997 son Théâtre public. Le département de Shizuoka a fait un pas de plus en finançant la construction, sur les hauteurs verdoyantes de la ville, d'un site remarquable (conçu par l'architecte Isozaki) où sont installées, et entièrement subventionnées, deux compagnies permanentes (dont une de danse dirigée par Jean-Claude Gallotta). Autant d'initiatives, encore très modestes au regard de l'ensemble de la production théâtrale du pays, mais qui pourraient à terme transformer le paysage de la création théâtrale.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Le Mythe des quarante sept rônins , par Chikamatsu Monzaemon ; présenté et trad. par Michel Wassermann, Paris : Publications orientalistes de France, 1981
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346624672>
- La Littérature japonaise , René Sieffert, Paris : Publications orientalistes de France, cop. 1973
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345552415>
- Le Théâtre japonais d'aujourd'hui , Paul Arnold ; textes traduits du japonais par Etsouko Arnold, Bruxelles : La Renaissance du livre, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39777820s>
- [Encyclopédie permanente Japon] , Paris : Publications orientalistes de France, 1976-1983
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb344522162>
- L'Acteur qui ne revient pas , journées de théâtre au Japon, Georges Banu, Paris : Aubier, 1986
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb348713433>

Rédacteur(s)

[M. WASSERMAN](#) [J.-C. BOUVIER](#) [P. DE VOS](#) [Y. SATO](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Espace asiatique](#)

Zone(s) géographique(s) : Japon

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Zeami Kan'ami Takemoto Gidayû Chikamatsu Monzaemon Kawatake Mokuami Ichikawa Danjû IX Shoyûo Tsu.bouchi Shakespeare (W.) Kiri hitoha En no Gyôja Hamlet Maison de poupée Gorki (M.) Tchekhov (A.) Maeterlinck (M.) Antoine (A.) Copeau (J.) Reinhardt (M.) Stanislavski (C.) Meyerhold (V.) Osanai Kaoru Ichikawa Sadanji Hijikata Yoshi réalisme Piscator (E.) Murayama Tomoyoshi Kishida Kunio Iwata Toyo Kubota Mantarô Ushiyama Hoteru Sawashi no futari no musume Senda Koreya Haruko Sugimura Hiroshi Akutagawa Un tramway nommé Désir Junji (K.) Chikao Tanaka Maria no kubi Abe (K.) Mishima Yukio Tomodachi Sado Koshaku Fujin Hisashi (I.) Aï (N.) Koki (M.) Williams (R.) Beckett (S.) Giraudoux (J.) Brecht (B.) Kara Jûrô Terayama Shûji García Márquez (G.) Cent Ans de solitude Knock Suzuki (T.) Shiraishi (K.) corps Ninagawa Yukio Betsuyaku Minoru Shimizu Kunio Satô Makoto Kara (J.) Mizu no Eki Tsuka (K.) Saitô (R.) Affaire du crime de la baie d'Atami (I') Shanghai Basking Anouilh (J.)

Tetsu (Y.) Kishida (R.) Noda (H.) Wagner (R.) Shiki Cloche de Pandore (la) Lion King (the)
Chô Gishin Sakate Masataka (M.) Sakade Yôji Akio (M.) Kaneshita Tatsuo Toshiki (O.)
Iwamatsu Ryô Hirata Oriza Empereur et le baiser (l') Nippon Wars Cinq jours en mars Tokyo
notes Gens de Séoul Tribunal de Tôkyô (le) voix Shinjin (S.) Akira (O.) Satoshi (M.) Medea
[Euripide] Tsuka Kohei Gallotta (J.-C.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-japon>