

Marina-Rafaela Buch

Le théâtre nippon dans le théâtre français du XX^e siècle

D'un regard kaléidoscopique à une réception productive

Mainz University Press



unipress

Romanica
Mainzer Studien zur romanischen Literatur- und
Kulturwissenschaft

Band 8

Herausgegeben von
Stephan Leopold, Véronique Porra
und Dietrich Scholler

Marina-Rafaela Buch

Le théâtre nippon dans le théâtre français du XX^e siècle

D'un regard kaléidoscopique à une réception productive

Avec 9 figures

V&R unipress

Mainz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen der Mainz University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT.

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 05 Philosophie und Philologie der Johannes
Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2018 als Dissertation zur Erlangung des akademischen
Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

D77

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: tanz von rowan

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2509-5730

ISBN 978-3-8470-0969-6

Pour une femme-papillon au cœur de lionne

Sommaire

Remerciements	13
-------------------------	----

Introduction	15
------------------------	----

Première partie : Contact et transfert culturel entre la France et le Japon

1. L'inconnu, l'esthétique et le militaire : la place spécifique du Japon dans l'imaginaire européen	29
1.1. Le pays du Soleil Levant, d'un pays réel à un monde fictif (1603–1867)	29
1.1.1. Le contexte politico-historique et les trois spécificités du Japon	29
1.1.2. La fascination de l'inconnu : un pays mythifié et antagonique	31
1.2. La découverte de la culture nipponne et son influence sur les arts occidentaux dans la seconde moitié du XIX ^e siècle	34
1.2.1. L'Exposition Universelle de 1867 à Paris et le début du japonisme	34
1.2.2. Le Japon de la fin du XIX ^e siècle : un bibelot décoratif qui fait rêver	38
1.3. Le Japon du XX ^e siècle : d'un acteur impérialiste-belligérant à un pays-victime des bombardements atomiques	43
2. Transfert culturel à facettes entre la France et le Japon	47
2.1. Transfert culturel et réception productive	47
2.2. Vers une esthétique transculturelle et dynamique	50
2.3. Forces motrices du transfert culturel de l'« Autre » japonais . . .	52

Deuxième partie : Réception directe et indirecte du théâtre nippon en France

3. Découverte et réception directe du théâtre nippon en France	59
3.1. Le <i>nô</i> , la danse des masques	60
3.1.1. Pluralité des sources d'inspiration du <i>nô</i>	60
3.1.2. Zeami et la genèse du <i>nô</i>	61
3.1.3. Organisation et construction de la scène	63
3.2. Le <i>kabuki</i> , le spectacle baroque visuel	65
3.2.1. La genèse et les traits caractéristiques du <i>kabuki</i>	65
3.2.2. Un contraste renforcé : le <i>nô</i> aristocratique et le <i>kabuki</i> plébéien	69
3.3. La découverte du théâtre nippon en Europe (1900–1968)	70
3.3.1. Kawakami et Sadayakko (1900–1902) entre attentes occidentales et choix délibéré d' « exotisation »	71
3.3.2. Hanako (1904–1921) en Europe : mise en scène orientalisée ou talent théâtral ?	80
3.3.3. Du <i>kabuki</i> authentique en Union soviétique (1928) : la force du <i>hanamichi</i>	85
3.3.4. Tsuitsui Tokujirô en France (1930) : synthèse « statuesque » des mouvements et recherche de la vérité par Charles Dullin	88
3.3.5. Le Théâtre des Nations à Paris (1957–1968) : le retour sur scène du <i>kabuki</i>	94
3.3.6. Découverte tardive du <i>nô</i> sur scène (1954–1962) : entre malaise déroutant et révélation esthétique	97
4. Paul Claudel, passeur de culture et récepteur direct du théâtre nippon	101
4.1. La rencontre de l'ambassadeur-poète avec le Japon	102
4.2. Une pièce japonisante écrite par un Français : <i>La Femme et son</i> <i>ombre</i>	104
4.2.1. D'une demande de représenter <i>L'Homme et son désir</i> à une collaboration franco-japonaise	104
4.2.2. Des éléments de <i>kabuki</i> et de <i>nô</i> : une vision synthétique de Claudel	107
5. Traduire un univers inconnu : la réception indirecte du <i>nô</i> à travers la traduction et l'inter-lecture	111
5.1. Les traductions, actes interculturels entre divergence sémiotique et regard progressif	111

5.2. Les traductions et les explications du théâtre nippon jusqu'aux années 1960	113
5.3. La question de la norme culturelle et des attentes esthétiques du pays cible	115
5.4. <i>Le Voyage de derrière la montagne</i> de Cousin – transposition d'un conte japonais	117
5.4.1. La traduction de Bernard Frank comme source d'inspiration	117
5.4.2. Le rôle du récitant dans la transmodalisation intermodale .	119
5.4.3. Les changements apportés dans la pièce	123
5.4.4. Mission théâtrale de Cousin : discours sur la faim et mise en scène épique et corporelle	127

Troisième partie : Vers une réception productive : une mise en scène sémiotique et polymorphe

6. Transcription du théâtre nippon dans le langage théâtral français . . .	137
6.1. Vision théâtrale complémentaire entre les auteurs et les metteurs en scène	138
6.1.1. Jacques Copeau et Paul Claudel : fascination commune pour le <i>nô</i>	138
6.1.2. Jean Dasté et Gabriel Cousin : mise en scène d'un événement réel dans <i>Le Drame du Fukuryu-Maru</i>	143
6.1.3. Le lien entre Claudel et Genet : Jean-Louis Barrault, admirateur et connaisseur de l'art théâtral nippon	146
6.2. L'auteur comme metteur en scène	151
6.2.1. Mise en scène spectaculaire et polymorphe	153
6.2.2. Les didascalies au service d'une théâtralité affichée : autour des pièces <i>Le Soulier de satin</i> et <i>Les Paravents</i>	159
6.2.3. De l' <i>ai kyôgen</i> aux entr'actes dans <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> et <i>Le Balcon</i>	165
6.2.4. Stylisation des objets : fétiches identificatoires et substituts chargés de significations	168
6.2.5. La polyvalence du jeu corporel de l'acteur	171
7. Signification sémiotique du masque, du costume et du maquillage . .	179
7.1. Le masque (in)animé dans le théâtre <i>nô</i>	180
7.2. Le visage masqué dans <i>Les Nègres</i> – jeu des identités et distanciation théâtrale	184
7.2.1. Une théâtralité permutationnelle : le jeu du masque entre identité et altérité	184

7.2.2. Similitudes avec le masque du <i>nô</i> : métamorphose et travestissement	187
7.2.3. Un air brechtien : le masque comme outil pour briser le quatrième mur	189
7.3. Le masque dans <i>Le Drame du Fukuryu-Marû</i> : visage couvert ou visage révélé ?	193
7.3.1. Réception par le public français de l'emploi du masque dans la mise en scène de la pièce	193
7.3.2. Le masque comme symbole de la tradition chimérique et du passé douloureux	195
7.3.3. Rencontre et transformation mythologique des amoureux grâce au masque féminin	198
7.3.4. Visage brûlé et joli masque : alternance entre vérité et fausseté	199
7.4. Costumes et maquillages dans le <i>kabuki</i> : marqueurs d'identité et outils de communication	203
7.5. <i>Les Paravents</i> entre grossissement de la réalité et monstruosité du personnage	206
7.5.1. Parure artificielle et retour destructif vers le soi : la terrifiante Warda	208
7.5.2. La Mère et Leïla : monstruosité maternelle et laideur cagoulée	212
7.5.3. Les colons et militaires européens sous une loupe grossissante	215

Quatrième partie : Un Japon intériorisé dans un théâtre de rituel et de mort

8. D'une tradition antique à une tradition japonaise : la scène du théâtre au service du rituel	223
8.1. Spiritualité et sacralité du théâtre <i>nô</i>	224
8.2. La musique et la cérémonie comme source d'inspiration dans <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> de Paul Claudel	227
8.2.1. La musique, « le fil du récit » : du wagnérisme à la musique nipponne	227
8.2.2. Une expérience cathartique et rituelle des sons et de la musique	232
8.2.3. Vision mythico-chrétienne et procédés liturgiques	237
8.2.4. <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> comme <i>nô</i> onirique	240
8.3. Une alternative à la réalité : le rituel comme acte performatif de la transformation	242

8.4. <i>Le Théâtre et son double</i> d'Antonin Artaud : ritualité et théâtralité dans le théâtre balinais	244
8.4.1. Vers un renouvellement du concept du théâtre	244
8.4.2. Le théâtre oriental comme théâtre mythique : primitivisme chez Artaud	246
8.4.3. Reformulation des paradigmes du théâtre chez Artaud et Genet	247
8.5. L'anti-cérémonie cruelle d'une illusion identificatoire dans <i>Le Balcon</i> et <i>Les Nègres</i> de Jean Genet	252
8.5.1. Transfert culturel et ritualisation du théâtre chez Jean Genet	252
8.5.2. Le rituel comme moyen identificatoire et purificateur dans <i>Le Balcon</i> et <i>Les Nègres</i>	256
8.5.3. Cérémonies tournées en dérision lors d'une « messe noire » ?	264
8.5.4. Le théâtre de Genet comme terrain de préparation aux simulacres infernaux	267
8.6. Le pèlerinage rituel vers la mort dans <i>Le Voyage de derrière la montagne</i> de Gabriel Cousin	269
8.6.1. Un théâtre pour combler les « faims spirituelles »	269
8.6.2. Les symboles-déclencheurs du pèlerinage	272
8.6.3. Démystification du spirituel et cruauté de la réalité : le pèlerinage comme moyen de survie	273
8.6.4. Moments de transcendance et de métamorphose lors du pèlerinage	277
9. Vacillement dans l'entre-deux : la voix de la mort et le rêve révélateur	281
9.1. Synchrétisme entre le monde des vivants et l'univers des morts	282
9.1.1. <i>Les Paravents</i> comme plateforme pour la rencontre avec les morts	282
9.1.2. « Vivants, nous sommes déjà morts ! » : le chant des atomisés dans <i>Le Drame du Fukuryu-Maru</i>	288
9.2. Le rêve dans <i>Le Soulier de satin</i> : une porte qui s'ouvre sur une nouvelle dimension	292
9.2.1. Le Japon et l'« Ange blanc qui regarde la mer »	293
9.2.2. « [Q]uelqu'un qui arrive » : séparation corporelle et rencontre des amoureux dans l'univers onirique	296
Conclusion	299
Bibliographie	305

Correspondance	323
Images	325
Index des noms de personnes	327
Index des sujets	329

Remerciements

Das Land Japan sowie sein Einfluss auf die Kunst und Literatur Frankreichs haben mich schon immer gefesselt. Mit dem Abschluss meiner Staatsexamensarbeit über die Japanrezeption in der japanischen Trilogie des Reisechriftstellers Pierre Loti wollte ich dieses Thema weitererforschen und der Frage nachgehen, ob es auch eine produktive – und sozusagen positive – Japanrezeption in der französischen Literatur gab. Ein kleiner Nebensatz in einem Sammelband von Michaël Ferrier machte mich auf die noch fehlende Rezeption des japanischen Theaters aufmerksam: Das gab den Anstoß zu meiner Reise durch die Welt des japanischen und französischen Theaters, die ich aus transkulturellen Blickwinkeln neu erschließen wollte und konnte.

Auf dieser Forschungsreise hatte ich verschiedene Wegbegleiterinnen und -begleiter, die mir während der Entstehung und bis zum Erscheinen dieser Arbeit zur Seite gestanden haben:

Mein erster Dank gilt meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Véronique Porra und meinem Doktorvater Prof. Dr. Friedemann Kreuder: Danke, Frau Prof. Porra, dass Sie mir die einmalige Möglichkeit und auch den Mut gegeben haben, in diesem doch sehr spezifischen Feld zu forschen. Danke, Herr Prof. Kreuder, dass Sie mich mit dem Internationalen Promotionsprogramm »Performance and Media Studies« in die facettenreiche, ja quasi kaleidoskopische Welt des Theaters eingeführt haben.

Einen großen Dank möchte ich auch an all meine ehemaligen Mainzer Arbeitskolleginnen und -kollegen richten, die für mich mitgelitten, mich inhaltlich weitergebracht und auch – im absolut positiven Sinne – auf andere Gedanken gebracht haben. Ohne das Deutsch-Französische Doktorandenkolleg (DFDK) hätte ich nicht nur keine Möglichkeit gehabt, mit Hilfe des Mobilitätsstipendiums in Frankreich zu forschen, sondern auch nicht den Zusammenhalt des berüchtigten »Strebergartens« kennengelernt.

Bedanken möchte ich mich selbstverständlich auch bei allen Experten und Privatpersonen, dem »Institut Mémoires de l'édition contemporaine« (IMEC) und dem »Département des Arts du spectacle« in der BNF, durch die ich neue

und interessante Erkenntnisse erlangt habe, die ich in meiner Arbeit auch namentlich erwähne.

Zu Dank verpflichtet bin ich darüber hinaus auch der Sibylle Kalkhof-Rose-Stiftung, deren Stipendium es mir in der letzten Schreibphase ermöglicht hat, die Doktorarbeit zu einem schnellen Abschluss zu bringen.

Aber der größte Dank gilt selbstverständlich den Menschen, die mir privat und menschlich am Nächsten stehen und die immer motivierend, aber auch fachlich an meiner Seite standen: meinen Freundinnen und Freunden und meiner Familie. Von Herzen danke ich hier ganz besonders meinem Mann und meiner Mutter – den beiden Löwen in meinem Leben.

Marina-Rafaela Buch

Introduction

Lorsque le Japon s'est ouvert aux puissances occidentales à partir de 1853, ce pays, encore peu connu en Occident, a profondément marqué la culture et les arts en Europe, donnant naissance au fameux mouvement artistique du japonisme qui s'est répandu à la fin du XIX^e siècle dans toute l'Europe. L'Européen du XIX^e siècle finissant est en effet désireux d'échapper à son univers quotidien : il découvre avec l'essor colonial et la révolution des moyens de transport des horizons lointains et pittoresques qui le font rêver. Le Japon est alors d'autant plus attrayant que très peu de contemporains ont eu l'occasion de le découvrir suite à la politique d'isolement du Japon – le *sakoku*.

C'est surtout l'esprit « fin de siècle » qui favorise l'introduction et l'adaptation des idées et arts japonais en France : le sentiment de décadence que les artistes ressentent à l'égard de leur univers culturel les incite à élargir leur horizon culturel et à rénover leur façon de penser en se servant entre autres des idées et arts venant d'Asie. Les artistes cherchent un ressourcement face à une société et une civilisation qu'ils considèrent comme déprimantes. Cette tendance s'intensifie au cours du XX^e siècle, un siècle marqué par les avancées scientifiques, technologiques et économiques du monde moderne, mais aussi traversé par des bouleversements politiques et sociaux, meurtri par la violence inédite des armes de destruction massive et les années sombres des décolonisations. La question de la norme culturelle joue ici encore un rôle central dans la perception et l'adaptation de ces nouvelles idées culturelles et théâtrales de l'« Autre » : après les horreurs de la Première Guerre mondiale et les atrocités de la Seconde Guerre mondiale, les normes élaborées en Europe vont être massivement remises en question. Les contemporains commencent à dénigrer la culture européenne, ce qui se traduit dans le milieu théâtral par une ouverture vers l'extérieur avec le mouvement du primitivisme tant dans les arts plastiques que dans la littérature, introduit par la « découverte » européenne d'autres cultures en Afrique, Océanie ou Asie. Ce ressourcement se reflète dans le milieu théâtral par l'envie d'un retour vers ce théâtre originel idéalisé, dit *Urtheater*, ainsi que par la destruction

des valeurs héritées du passé avec, entre autres, le mouvement du dadaïsme et du surréalisme de l'avant-garde théâtrale.

L'échange interculturel à travers ce ressourcement dans l'altérité permet alors à de nombreux dramaturges de développer et de reformuler leur identité dramatique en puisant dans les formes d'expression du théâtre asiatique : c'est alors surtout le théâtre japonais qui aura un impact crucial sur différents dramaturges en France et en Europe. Cette pratique consistant à puiser des idées dans l'espace artistique nippon se retrouve donc également dans l'univers scénique : c'est sur ce sujet que se penchera cette étude qui se fixe comme objectif d'analyser la polymorphie de l'influence du théâtre japonais¹ sur le théâtre français du XX^e siècle à l'exemple de pièces de théâtre des écrivains français suivants : Paul Claudel (1868–1955) avec *Le Soulier de satin* (1953 [1929]) et *Le Livre de Christophe Colomb* (1935³² [1933]), Jean Genet (1910–1986) avec *Le Balcon* (2002 [1956]), *Les Nègres* (2005 [1958]) et *Les Paravents* (1976 [1961]) et finalement Gabriel Cousin (1918–2010) avec *Le Drame du Fukuryu-Maru* (1964 [1958]) et *Le Voyage de derrière la montagne* (1964 [1962]).² Parmi ces auteurs, c'est sans aucun doute Paul Claudel qui a été le plus marqué par le théâtre japonais ou asiatique en général, ce qui s'explique, entre autres, par sa fonction de diplomate qui l'a amené à vivre de nombreuses années en Chine et justement au Japon.³ Grâce à ses expériences japonaises qui lui ont fait connaître et apprécier l'art et la culture du pays, il a écrit et publié de nombreux essais qui ont été lus par ses contemporains français, comme par exemple *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, publié en 1927. Ceci fait de lui en même temps un récepteur de la culture nipponne et un médiateur, voire un passeur de culture.

Compte tenu du fait que le théâtre japonais avait déjà exercé une influence massive sur des metteurs en scène français d'avant-garde de la première moitié du XX^e siècle, comme par exemple Jacques Copeau (1879–1949), on peut s'étonner du nouvel impact que le théâtre japonais a eu, dans les années cinquante et soixante, sur le théâtre de Jean Genet et de Gabriel Cousin. Ceci est

1 Sous l'appellation « théâtre japonais », nous allons surtout inclure dans ce travail deux catégories classiques du théâtre japonais – le *nô*, la danse des masques, et le *kabuki*, le spectacle baroque visuel – car ce sont ces deux « types » théâtraux qui ont eu l'impact le plus considérable sur la création littéraire des écrivains étudiés dans ce travail.

2 Les pièces de notre corpus principal seront désignées par les abréviations suivantes : *Le Livre de Christophe Colomb* = LCC, *Le Balcon* = LB, *Les Nègres* = LN, *Les Paravents* = LPV, *Le Voyage de derrière la montagne* = LVM et *Le Drame du Fukuryu-Maru* = DFM. En ce qui concerne *Le Soulier de satin*, nous utiliserons lors de nos analyses deux versions différentes : la version intégrale (1953 [1929]) et la version abrégée, notée et arrangée en collaboration avec Jean-Louis Barrault.

3 Son rôle important au Japon se manifeste également dans son initiative en faveur de la fondation de la Maison Franco-Japonaise à Tôkyô en 1924. Pour avoir plus de renseignements à ce sujet, voir le site internet de la MFJ de Tôkyô : <https://www.mfjtokyo.or.jp/fr/overview/history.html> (consulté le 07/01/19).

d'autant plus inattendu que ces deux auteurs n'ont jamais séjourné eux-mêmes au Japon (Cousin) ou n'y sont allés qu'après avoir achevé de rédiger leurs pièces de théâtre (Genet)⁴ et n'ont presque jamais été en contact direct avec des troupes de théâtre nipponnes. Toutefois, l'influence du théâtre nippon a été réactivée par la lecture des écrits d'auteurs ayant vécu au Japon, comme justement Claudel, par des essais ou pièces de théâtre d'autres auteurs européens influencés par le théâtre japonais⁵, par des traductions et explications de pièces nipponnes et par la collaboration avec les différents metteurs en scène de l'époque. Ceci n'est d'ailleurs pas étonnant, puisqu'une œuvre littéraire se développe toujours en fonction de son époque, revêtant une dimension sociohistorique, par le biais de l'auteur et de son environnement et par l'influence d'autres ouvrages ou pays, comme l'a également constaté Hans Robert Jauss (cf. 1987 : 25). La généalogie de l'influence du théâtre japonais a donc été de nature à la fois directe et indirecte : ainsi, cet impact bicéphale englobe une influence aux facettes multiples – quasi kaléidoscopique – sur la perception du théâtre nippon en France ainsi que sur l'évolution du théâtre français lui-même. Ces transformations s'avèrent quelquefois si fugaces qu'il est alors très difficile de distinguer les diverses strates de cette inspiration généalogique et réception réciproque entre le Japon et la France, d'autant plus que les auteurs reprennent et réactualisent aussi des motifs théâtraux déjà utilisés dans le théâtre grec antique.

Pour rendre justice à la complexité et à la variété du phénomène qu'illustre la métaphore du kaléidoscope, nous analyserons cet impact diversifié du théâtre nippon sur différentes formes théâtrales en France, en nous appuyant sur trois auteurs du XX^e siècle : Paul Claudel comme représentant d'un théâtre mythico-chrétien à visée universelle, Jean Genet, difficile à catégoriser⁶, comme représentant du nouveau théâtre et enfin Gabriel Cousin comme représentant du

4 Selon Stephen Barber, Genet est allé deux fois au Japon – la première fois en décembre 1967 où il a passé quelques semaines à Tôkyô. Son deuxième séjour date de novembre 1969 : Genet participe avec Jacky Maglia aux manifestations contre la guerre du Vietnam à Shinjuku (Tôkyô) (cf. 2004 : 118 sqq.). Ses deux séjours au Japon ont donc eu lieu plusieurs années après la rédaction des pièces de théâtre que nous analyserons dans ce travail.

5 L'impact du théâtre japonais sur le théâtre français a également franchi les frontières des différents pays européens, inspirant des auteurs et dramaturges européens (tels Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Bertolt Brecht, etc.) qui jouent un rôle capital dans l'histoire de la littérature et du théâtre, et qui influenceront à leur tour d'autres écrivains français d'une façon directe et indirecte.

6 À ce sujet, nous nous référons une nouvelle fois au biographe de Genet, Stephen Barber, qui souligne le refus de cet auteur de se laisser catégoriser et réduire à un certain mouvement théâtral : « Contrary to theatre (Genet had no interest in any forms of performance other than his own, though elements of ancient Greek theatre resonate aberrantly in his projects), Genet's spectacles refused repetition and the illusory or placatory elements of representation ; he intended his spectacles to be directed towards the world of the dead, from the origins of time » (2004 : 86).

théâtre populaire des années 1950/60 qui emprunte ses motifs au théâtre épique. Chez ces trois écrivains, il existe dans leurs pensées théâtrales une trame logique qui les relie par un intérêt pour le théâtre nippon : intérêt culturel en ce qui concerne Claudel et Cousin ou intérêt « matériel », c'est-à-dire utilisation des outils scéniques nippons comme moyen, comme on l'observe chez Genet. Cette étude permettra donc d'élaborer un regard diversifié sur l'histoire du théâtre européen et une autre façon de « catégoriser » le théâtre français, en évoquant justement l'élaboration d'un canon multiple et cosmopolite⁷ imprégné et caractérisé par la réception de théâtres extra-européens, et en mettant l'accent sur son caractère transculturel et même interdisciplinaire. Il s'agira alors d'extraire les facteurs et conséquences de cette réception productive du théâtre nippon, pour reprendre un mot-clé de Gunter Grimm (cf. 1977 : 147), afin d'examiner le rôle majeur que ce théâtre a joué dans le bouleversement des codes théâtraux⁸ dans la France du XX^e siècle. Cette influence du théâtre japonais a-t-elle été uniquement imprégnée d'exotisme et de primitivisme, s'avérant donc être fortement restreinte ? Ou a-t-elle été beaucoup plus élaborée et recherchée, imprégnant profondément la compréhension et la conception du théâtre, non seulement en France, mais aussi dans toute l'Europe ? Quels ont été les différents résultats scéniques et narratifs de ce mode d'inspiration dans l'esthétique théâtrale de Paul Claudel, Jean Genet et Gabriel Cousin ? Dans notre étude, une synthèse entre une analyse littéraire et une étude théâtrale nous permettra de répondre à ces questions. Grâce à l'analyse des itinéraires directs et indirects, des échanges interculturels et mutations individuelles à l'exemple des trois auteurs sélectionnés, nous mettrons en lumière les différentes formes d'adaptation entre un univers inconnu (le Japon) et un monde connu (la France). Par ailleurs, nous comparerons et analyserons en quoi ces trois auteurs, si dissemblables et faisant partie de mouvements théâtraux si différents, ont tous subi une imprégnation, souvent très personnelle et sélective en fonction de leurs ambitions politico-esthétiques, du théâtre japonais. Ainsi, cette étude apportera des connaissances neuves, car, d'une part, l'analyse portera sur deux auteurs encore peu étudiés – du moins en ce qui concerne leurs rapports avec le Japon – et, d'autre part, elle permettra d'extraire les différentes formes de réception du théâtre japonais au

7 Nous retiendrons ici et utiliserons par la suite la notion « cosmopolite » utilisée par Guillaume Bridet qui s'inscrit dans une ligne de recherche voulant souligner une histoire littéraire se nourrissant d'un contact culturel réciproque. Ainsi, il décrit ce regard cosmopolite comme un « point de vue qui revient à prendre le parti de l'autre (dans le même) et qui fait droit à sa présence » (2017 : 223).

8 À ce sujet, nous nous référons à Erika Fischer-Lichte qui spécifie trois façons de changements de codes à travers une réception productive des théâtres extra-européens : élargissement des codes (cf. 1999 : 166 sqq.), dissolution des codes (cf. *ibid.* : 171 sqq.) et création de nouveaux codes (cf. *ibid.* : 179 sqq.).

sein des divers mouvements théâtraux, à l'exemple des pièces de théâtre des auteurs cités et de leur réalisation sur scène.

Les effets de l'histoire de la réception et des conceptions variables de l'esthétique artistique sur cette influence joueront un rôle primordial dans cette étude, puisque tout art peut être compris comme une activité communicative qui se nourrit d'un échange réciproque et de normes variant avec le temps (cf. Jauß 1987 : 5). C'est pourquoi ce travail analysera les différentes formes de réception de l'entité japonaise en France sur la base d'approches théoriques culturelles ayant trait à la réception productive (cf. Grimm 1977), à la figure du passeur de culture (Charle 1992, Espagne 1997, Cooper-Richet 2013a/2013b) et au transfert (inter)culturel (cf. Kortländer 1995, Lüsebrink/Reichhardt 1995, Paulmann 1998, Espagne 1999, Celestini 2003, Suppanz 2003, Lüsebrink 2005). À ce sujet, nous aborderons également les termes d'hybridité et de « Third Space » (cf. Mitterbauer 2003, Bhabha 2004 [1994]), mais aussi de traduction interculturelle (cf. Bachmann-Medick 1997, Berman 1999, Meschonnic 1999, Wolf 2003, Maurus 2005, Rössner 2012) et nous retiendrons les particularités de ces échanges et modifications de codes culturels entre deux cultures aux antipodes l'une de l'autre, telles le Japon et la France, s'avérant importantes dans ce processus d'un transfert culturel productif. Cette étude de la réception du Japon dans la culture et la littérature françaises sous l'éclairage des sciences culturelles nous permettra d'extraire l'impact bicéphale et l'entrelacs modelé à partir des différentes strates de réception du théâtre nippon. Cette analyse démontrera que la généalogie du phénomène est extrêmement complexe, puisqu'on est en présence de différentes phases de réception qui s'entremêlent et s'imprègnent réciproquement. En ce qui concerne les effets de cette réception, nous nous appuierons surtout sur *Theater East and West. Perspectives Toward a Total Theater*, publié en 1967, de Leonard Pronko, un grand connaisseur du Japon et un des premiers chercheurs ayant abordé ce sujet. Sang-Kyong Lee (cf. 1971/1983a/1983b/1993) et le japonologue Jean-Jacques Tschudin (cf. 2000/2014) nous livrent des informations primordiales sur les effets de ces interactions entre le théâtre occidental et le théâtre oriental ainsi que sur les caractéristiques des différentes formes de théâtre du XX^e siècle. Comme spécialiste des études théâtrales, nous nous appuierons sur les analyses d'Erika Fischer-Lichte (cf. 1999/2000) pour démontrer les changements des codes théâtraux du théâtre européen lors du contact avec les formes théâtrales extra-européennes. D'ailleurs, le projet de recherche communautaire *Nô Theatre Transversal : Crossing Borders between Genres, Cultures and Identities* (cf. Scholz-Cionca/Balme 2008 : 7), mené par les universités de Mayence et de Trèves en 2006 et analysant l'influence du *nô* sur la pensée artistique européenne, montre l'importance du sujet.

En revanche, en ce qui concerne les auteurs Jean Genet et Gabriel Cousin, les études sur ce sujet complexe sont souvent assez lacunaires, voire inexistantes.

Nous avons remarqué que la majorité des ouvrages publiés sur ce sujet sont ceux de spécialistes des études théâtrales ou japonaises et se concentrent souvent uniquement sur les metteurs en scène, comme par exemple l'étude de Shionoya Kei, *Cyrano et les samuraï. Le théâtre japonais en France dans la première moitié du XX^e siècle et l'effet de retour*, publié en 1986. Même si les études de Pronko et Lee font preuve d'une véritable profondeur, il faut avouer que ces deux chercheurs, en ce qui concerne les auteurs Genet et Cousin, ne traitent pas suffisamment l'influence du *nô* et du *kabuki* sur leurs créations théâtrales⁹ au niveau de la narration. L'ouvrage de Pronko se rapporte essentiellement à l'influence de l'opéra de Pékin (cf. 1967 : 64 sq.) sur la conception artistique de Genet, qui a certainement joué un rôle majeur dans la conception de la pièce *Les Paravents* : néanmoins, nous avons identifié dans les œuvres théâtrales de Genet plusieurs éléments japonais qui méritent d'être analysés de plus près. John K. Gillespie a également publié en 1979 une thèse, *Aesthetic Impact of Noh on Modern French Theater*, dans laquelle il met l'accent sur Claudel et n'aborde que brièvement les pièces de théâtre de Cousin (Genet en est d'ailleurs totalement absent). À ce sujet, il convient donc de constater que l'influence japonaise sur la littérature française n'a pas donné naissance à des analyses abondantes dans la recherche littéraire, et une lecture narrative et interprétative des pièces de théâtre ayant subi cette influence fait souvent défaut. Claudel fait ici exception, car de nombreuses études critiques ont été publiées ces dernières années sur Claudel et le Japon comme les analyses approfondies d'Ayako Nishino¹⁰, par exemple dans ses articles « Claudel et Copeau, leurs regards sur le *nô* » (2006) et « Éléments japonais dans la Troisième Journée du *Soulier de satin* : l'influence probable de *Kantan*, une pièce du *nô* sur la scène du rêve » (2007) dans les *Cahiers d'études françaises*, et dans sa thèse de doctorat *L'influence du théâtre nô sur la synthèse des arts de Paul Claudel*, publiée en 2013 à Paris. La chercheuse propose dans sa thèse une interprétation intéressante et une approche littéraire fondée en analysant de quelle manière Claudel a utilisé ses expériences personnelles du théâtre nippon dans ses pièces de théâtre et en quoi il a adapté ses connaissances du *nô* à son idéologie catholique et mythique. Michel Wasserman a lui aussi publié en 2011 son ouvrage *Claudel danse Japon* qui s'intéresse à l'influence du Japon sur la création littéraire de Claudel, en se concentrant surtout sur son mimodrame *La Femme et son ombre*. Ces publications sur Claudel et sa relation avec les pays d'Extrême-Orient¹¹ ne sont que quelques

9 Il faut toutefois mentionner que Lee a du moins consacré un article à l'influence du théâtre nippon sur les pièces de théâtre de Cousin, « Gabriel Cousin und das japanische Theater », publié en 1983.

10 Pour citer des noms japonais, nous allons adopter l'usage occidental où le prénom précède le nom de famille, contrairement à l'usage nippon où le nom précède le prénom.

11 Des chercheurs comme Hué (1978) et Yu (2006) analysent par exemple le rôle important de la

exemples parmi bien d'autres (cf. Daniel 2005, Millet-Gérard 2006, Mont-Ferand 2006, Nobutaka 2006, etc.). Toutefois, dans toutes les études nommées précédemment, une analyse détaillée des ouvrages de Jean Genet et de Gabriel Cousin fait défaut ainsi qu'une étude approfondie du rôle important de la réception interculturelle à travers différents filtres et médiateurs entre le Japon et la France.

Pour analyser et comprendre la génétique textuelle du théâtre nippon, il convient alors d'étudier en détail les textes en question en s'appuyant sur l'étude des transferts dont ils sont issus. Les sources primaires les plus importantes dans notre analyse sont alors les suivantes : la correspondance entre les metteurs en scène et les auteurs en question (comme par exemple entre Jacques Copeau et Paul Claudel¹²), les sources d'inspiration des auteurs pour la rédaction de leurs pièces de théâtre (comme par exemple le conte *Narayama* de Shichirô Fukazawa et son impact sur la conception du *Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin ou les écrits d'Antonin Artaud, lui-même fasciné et influencé par le théâtre asiatique, et leur effet sur Jean Genet), les notes des écrivains dans divers carnets et les écrits théoriques¹³ des auteurs ayant trait à leur façon de concevoir leur théâtre. Ce sont surtout les lettres, les notes et les écrits sur le théâtre qui fournissent des témoignages et des exemples concrets sur l'intérêt et la passion des auteurs pour le théâtre japonais, même s'il ne s'agit pour l'essentiel que d'une approche indirecte. L'examen et la lecture des fonds Jean Genet (GNT) et Gabriel Cousin (CSN) conservés à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) à l'Abbaye d'Ardenne (près de Caen), les recherches à la Bibliothèque Nationale de France, Arts Spectacles (BNF) à Paris ainsi que la consultation des interviews (par exemple de Barrault sur Claudel et Genet) à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) nous ont permis d'avoir accès à un ensemble de notes et lettres inédites, dévoilant des facettes intéressantes qui seront exposées au cours

Chine dans l'œuvre théâtrale de Claudel. Nous excluons la réception de la Chine en France pour saisir les spécificités de la réception du théâtre japonais dans ce travail, une réception qui se distingue de la réception de la Chine en raison de plusieurs facteurs (historiques, politiques et culturels).

12 En effet, on a vu en France se former dans les années vingt et trente du XX^e siècle un « cercle japonisant » de metteurs en scène et d'auteurs, avant tout autour de Jacques Copeau et Charles Dullin (1885–1949), qui s'intéressent de très près au théâtre japonais, surtout au *nô*. Les disciples de ces metteurs en scène, notamment Jean Dasté (1904–1994) et Jean-Louis Barrault (1910–1994), ont poursuivi la tradition de leurs « maîtres » et l'ont quelquefois même renforcée et raffinée.

13 C'est surtout Jean Genet qui nous fournit des aspects intéressants sur la conception esthétique de son théâtre, comme on peut le lire dans *L'Étrange mot d'...* (1968 [1967]), *Le Funambule* (1979 [1958]) ou *Fragments... Et autres textes* (1990). Sa conception esthétique se clarifie d'ailleurs par le biais du théâtre nippon et dévoile les réflexions de l'auteur sur la nature de l'entité du « théâtre ».

de ce travail. L'étude d'articles de journaux et de revues¹⁴ nous montrera les réactions du public et des critiques face aux représentations des pièces de théâtre de ces auteurs. Parmi d'autres composantes qui ont favorisé la réception du théâtre japonais, nous analyserons également les réactions suscitées par les tournées européennes de troupes de danse et de *kabuki*, comme l'illustre celle de la célèbre danseuse Sadayakko (1871–1946) qui a fasciné nombre d'auteurs et de metteurs en scène. Ses spectacles de danse et de jeu théâtral, insolites et exotiques aux yeux des Européens, ont littéralement magnétisé ces cercles d'artistes friands de nouvelles inspirations. Ces représentations théâtrales des troupes nipponnes, mais aussi les traductions des pièces de théâtre de *nô* ou les témoignages d'érudits et d'écrivains ayant eu la chance de voyager et même de vivre pour un certain temps au Japon ont eu une influence directe et indirecte sur les auteurs étudiés dans ce travail. En extrayant justement les caractéristiques théâtrales issues du *nô* et du *kabuki*, nous analyserons les différents outils théâtraux, comme par exemple le masque, ou certains motifs primordiaux et récurrents, comme le recours au rituel et à la cérémonie, pour dégager les similitudes (et différences) scéniques entre Claudel, Genet et Cousin. Or l'influence du théâtre asiatique se reflète non seulement dans la forme et l'organisation de la pièce de théâtre, mais également dans le contenu narratif de celle-ci. Cette étude consistera à dégager les similitudes et les transformations de forme et de contenu dans les pièces de théâtre étudiées en les rapprochant des caractéristiques du *nô* et du *kabuki*.

Pour rendre justice à la complexité du sujet, nous avons organisé cette étude autour de quatre grandes parties – contact et transfert culturel entre la France et le Japon, réception directe et indirecte du théâtre nippon en France, mise en scène sémiotique et polymorphe et un Japon intériorisé dans un théâtre de rituel et de mort – structurées en neuf chapitres distincts. Dans un premier temps (et dans un premier chapitre), nous analyserons le contexte sociohistorique du Japon qui lui a valu une place particulière dans l'imaginaire occidental, en énumérant les trois spécificités du Japon qui ont contribué à cette image d'un pays quasi mythifié et antagonique à la culture européenne. Nous avons déjà mentionné que la découverte de la culture japonaise à travers le mouvement du japonisme a exercé une influence cruciale sur les arts occidentaux dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Toutefois, le regard sur le Japon va changer dans la conception occidentale : d'un Japon exotique qui, à la fin du XIX^e siècle, fait

14 On observe l'existence d'une réception de pièces « japonisantes » par le public français – comme par exemple les opérettes – avec des réactions positives ou négatives par rapport à la particularité et l'étrangeté émanant du jeu scénique et de la narration présentée. Dans notre étude, ces pièces « japonisantes » ne seront pas analysées, puisque celle-ci se situent dans un contexte exotique de la perception de l'« Autre » et non pas dans une réception productive ayant généré des transformations et transpositions fructueuses.

rêver les contemporains français à un Japon impérialiste et belligérant dans la première moitié du XX^e siècle. Ceci n'affectera en rien la fascination pour la culture et le théâtre japonais, car on assistera à un regain d'intérêt pour ce pays, suscité cette fois-ci par les visions d'horreur des bombes atomiques larguées sur Hiroshima et Nagasaki en 1945. Nous définirons et traiterons ainsi dans un deuxième chapitre les différentes formes du transfert culturel en nous appuyant sur les théoriciens déjà cités et en analysant les fonctions d'une esthétique qui se veut à la fois transculturelle et dynamique.

La deuxième grande partie de notre étude concernera l'histoire et les acteurs de la réception directe et indirecte du théâtre japonais. Les forces motrices du transfert culturel de l'entité nipponne nous guideront pour saisir les mécanismes de ces rencontres indirectes et directes avec le Japon. En effet, le transfert culturel prendra la tournure d'une rencontre « en direct » à partir du moment où les troupes japonaises offrent aux spectateurs occidentaux, par leurs représentations dans les différentes métropoles européennes, un premier contact immédiat avec le théâtre nippon, ce qui nous mènera au troisième chapitre. Avant d'examiner plus en profondeur le rôle des traductions dans le processus du transfert culturel et les changements intervenus dans le monde théâtral en France et en Europe, nous présenterons dans ce troisième chapitre la genèse, la construction de la scène et l'organisation des pièces du *nô* et du *kabuki*. En effet, ces deux formes de théâtre ont eu un impact déterminant sur la création théâtrale en Europe et en particulier sur celle des trois auteurs choisis pour cette étude – Paul Claudel, Jean Genet et Gabriel Cousin. Ce sont les tournées occidentales des troupes de théâtre nipponnes qui ont offert au public européen un premier regard sur l'art théâtral du Japon. Nous nous concentrerons donc sur les troupes les plus importantes et analyserons tour à tour les impacts diversifiés qu'elles ont eus sur les différents dramaturges européens. Dans un quatrième chapitre, nous examinerons de plus près l'auteur Paul Claudel qui agit comme passeur de culture et récepteur direct du théâtre nippon par sa biographie qui l'a amené à travailler plusieurs années comme diplomate au Japon. Nous aborderons alors les conséquences esthétiques de ce dialogue entre deux cultures, qui se manifestent surtout dans la tentative de l'auteur de rédiger une pièce japonisante, le mimodrame *La Femme et son ombre*. Dans un cinquième chapitre, nous nous pencherons sur la réception indirecte du *nô* à travers la traduction et l'interlecture. Nous mentionnerons d'abord le rôle des traductions des pièces de théâtre japonaises jusqu'aux années 1960 en tant qu'actes interculturels tout en abordant la question de la norme culturelle et des attentes esthétiques du pays cible. Puis nous analyserons un exemple concret, la pièce de théâtre *Le Voyage de derrière la montagne* de Gabriel Cousin, qui est la transposition théâtrale du conte japonais *Narayama* de Shichirô Fukazawa (1914–1987).

La troisième grande partie sera articulée autour d'une réception productive

qui se manifeste dans la mise en scène des pièces de Claudel, Genet et Cousin tout en prenant en considération les transcriptions des différents codes théâtraux du théâtre nippon dans le langage théâtral français, qui feront l'objet de notre sixième chapitre. À ce sujet, les relations des trois auteurs avec leurs metteurs en scène, Copeau, Dasté et Barrault, nous apportent des enseignements sur la dimension scénique, non seulement par rapport à la représentation des œuvres théâtrales sur scène, mais aussi par rapport au développement interne et à l'organisation narrative de la pièce de théâtre elle-même. Ce rapport intense s'explique par la fonction de plus en plus importante du metteur en scène au cours du XX^e siècle et le fait que les trois metteurs en scène en question ont été particulièrement fascinés par le théâtre nippon au point même d'inclure des aspects typiquement japonais dans leurs propres conceptions esthétiques. Formant un lien entre les trois auteurs étudiés dans ce travail, les metteurs en scène leur ont permis de comprendre ou même de perfectionner leurs objectifs esthétiques tout en contribuant à cette généalogie très complexe de la réception du théâtre nippon. En effet, Claudel, Genet et Cousin agissent eux-mêmes comme de véritables metteurs en scène en faisant de leurs pièces de théâtre un spectacle total réunissant tous les registres sensoriels pour offrir aux spectateurs un univers scénique éblouissant. Ce sont avant tout Claudel et Genet qui s'efforcent de redonner au théâtre les forces qu'il avait perdues en le libérant de la lourdeur d'un théâtre uniquement textuel : nous analyserons par exemple en quoi et pourquoi des didascalies abondantes et diverses sont utilisées dans *Le Soulier de satin* de Claudel et *Les Paravents* de Genet pour mettre les pièces au service d'une théâtralité affichée tout en accentuant la perspective métathéâtrale de leurs didascalies. Mais nous observerons aussi d'autres éléments du théâtre japonais (les entr'actes, les objets stylisés et la polyvalence du jeu corporel de l'acteur) dont se servent les trois auteurs, comme nous allons l'analyser à l'aide d'exemples concrets tirés de leurs pièces de théâtre. À ce sujet, nous aborderons dans un septième chapitre l'importance de la sémiotique théâtrale qui s'exprime surtout à travers l'utilisation du masque dans la pièce *Les Nègres* de Genet mais aussi dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* de Gabriel Cousin, masque qui s'inspire directement du masque du *nô*. Il en est de même pour le maquillage dans *Les Paravents* de Genet, qui reprend des caractéristiques du théâtre *kabuki*, tout en les modifiant. Nous prendrons en considération les fonctions de la sémiotique théâtrale en nous appuyant sur les écrits théoriques de Roland Barthes (2002/2007 [1970]) et d'Erika Fischer-Lichte (2007⁵) afin de saisir la réception productive du théâtre nippon à travers l'utilisation du masque et du maquillage, sans pour autant négliger les particularités politico-esthétiques tout comme la volonté narrative de ces deux dramaturges.

La quatrième et dernière grande partie se rapportera à ce que l'on peut caractériser comme un vécu intériorisé du Japon à travers l'utilisation du rituel

dans les pièces de Claudel, Genet et Cousin, sujet que nous traiterons abondamment dans le huitième chapitre de ce travail. Après avoir proposé une définition de la notion de théâtralité en nous référant, entre autres, aux écrits de Joachim Fiebach (2002/2007/2015), puis celle de la notion de ritualité (Köpping/Rao 2000, Bachmann-Medick 2004², Tambiah 2013⁵, Turner 2005 [1969]/2013⁵), nous analyserons l'utilisation kaléidoscopique du rituel, élément dramatique déjà employé par le théâtre grec antique et réactualisé par la découverte du théâtre nippon. C'est ce caractère rituel et sacré qui a fasciné Claudel dans le *nô* et qu'il va introduire, à l'aide de la musique, dans son théâtre à vocation universelle et mythico-chrétienne, comme on le verra dans sa pièce *Le Livre de Christophe Colomb*. Genet, lui, joue dans *Le Balcon* et *Les Nègres* sur l'ambiguïté et le côté satirique du rituel et de la cérémonie en renversant non seulement les pôles des valeurs et des identités, mais en procédant aussi, à travers une mise à distance, à un effet d'éloignement de l'illusion réaliste : ses pièces de théâtre se manifestent comme des lieux hétérotopiques (cf. Foucault 1984) par excellence, qui sont renforcés par le motif du rituel. Dans *Le Voyage de derrière la montagne*, Cousin introduit le lecteur dans un rituel du village repris d'un conte nippon, qui consiste à accompagner les personnes âgées vers le sommet de la montagne meurtrière pour les y abandonner à une mort solitaire et illustre donc une transposition « culturelle » d'un conte japonais réactualisée sur une scène française. Pour conclure notre étude sur la réception productive de l'entité japonaise et du théâtre nippon et pour compléter nos analyses précédentes sur le rituel, nous aborderons dans le chapitre final deux motifs qui occupent une place majeure dans le *nô* : le sujet de la mort, avec le motif de l'entre-deux, et la force du rêve subconscient. Nous examinerons en quoi la mort est un élément primordial dans la conception esthétique de Genet et en quoi la pièce *Les Paravents* se présente comme une plateforme pour la rencontre entre et avec les morts. Puis nous analyserons la fonction du chœur des atomisés dans *Le Drame du Fukuryu-Maru* de Cousin, qui devient le porte-parole dénonçant les essais nucléaires. Pour finir, nous examinerons le motif du rêve dans la Troisième Journée de la pièce *Le Soulier de satin* de Claudel – une scène qui peut être considérée comme la version occidentale d'un rêve révélateur emprunté au *nô*.

Première partie :
Contact et transfert culturel entre la France et le Japon

1. L'inconnu, l'esthétique et le militaire : la place spécifique du Japon dans l'imaginaire européen

1.1. Le pays du Soleil Levant, d'un pays réel à un monde fictif (1603–1867)

1.1.1. Le contexte politico-historique et les trois spécificités du Japon

Tout d'abord, il s'avère nécessaire d'évoquer le contexte historique et politique du Japon puisque celui-ci détermine fortement la représentation et la réception du Japon en Occident et lui confère une place particulière par rapport à d'autres pays asiatiques. À l'instar de Michaël Ferrier dans son article « La tentation du Japon chez les écrivains français », nous nommerons trois spécificités du Japon (cf. 2003 : 33 sqq.). La première est d'ordre géographique et découle de l'extrême éloignement de ce pays par rapport à l'Europe. Contrairement à la Chine¹⁵, le Japon est longtemps resté à l'écart. C'est d'ailleurs ce que suggère le terme d'« Extrême-Orient » que l'on utilisait pour évoquer ces pays asiatiques situés, dans la perception occidentale, « à l'autre bout du monde ». Nous rejoignons ici cette idée d'« un Orient vague, reposant sur l'opposition effective du lieu réellement habité et du lointain mal exploré, repoussé aux lisières de la chimère et du désir » (1998 : 14), comme le décrit Jean-Marc Moura dans son ouvrage *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Le Japon en tant qu'archipel a alors encore accentué son isolement géographique et son caractère de pays lointain et chimérique dans la perception européenne.

La deuxième spécificité est d'ordre historique : la fermeture du Japon, *sakoku*, instaurée durant la première moitié du XVII^e siècle et caractérisant toute l'époque d'Edo (1603–1868), a été fortement génératrice de fantasmes dans

15 Avec la Chine s'était établie très tôt une relation commerciale grâce à la route de la Soie. Sous Louis XIV, les « chinoiseries » étaient très à la mode et, au XVIII^e siècle, de nombreux jésuites fréquentaient la cour impériale de Pékin, ce qui permettra par exemple à Voltaire de composer une tragédie, *L'Orphelin de la Chine* (1755) inspirée d'une pièce de théâtre chinoise de Chi Chun-Hsiang du XIV^e siècle (cf. Fischer-Lichte 1999 : 12).

l'imaginaire occidental. Plus de deux siècles durant, l'accès à ce pays est resté extrêmement restreint et les Japonais eux-mêmes ne pouvaient quitter leur pays sans risquer la peine de mort. Rappelons par exemple qu'en 1624, les bateaux espagnols ne sont plus autorisés à utiliser les ports japonais, en 1635, un édit interdit aux Japonais de sortir de l'archipel et, en 1639, les Portugais sont expulsés du pays. Pendant plus de deux siècles, le Japon restera plus au moins hermétiquement fermé aux pays occidentaux. Les rapports commerciaux avec les Hollandais, installés depuis 1641 sur l'île artificielle de Dejima au sud du Japon, constituaient une des seules exceptions. Le Japon n'entretenait alors des relations commerciales suivies qu'avec ses voisins directs, la Chine et la Corée. Mais en 1853, l'arrivée du commodore américain Matthew Calbraith Perry (1794–1858) va finalement forcer le Japon à s'ouvrir (cf. Ferrier 2003 : 35).

Cette ouverture imposée par un autre pays s'inscrit dans un contexte typique de cette époque d'impérialisme occidental : depuis que la Chine s'était ouverte au commerce européen en 1842, les pressions occidentales sur le gouvernement japonais pour le contraindre à une ouverture s'étaient peu à peu accentuées, surtout de la part des Etats-Unis et de la Russie. Il s'agissait alors moins de conquérir le marché japonais que d'établir sur les côtes nipponnes des ports d'escale pour les liaisons maritimes avec la Chine. Or le gouvernement japonais avait refusé d'engager des négociations sur ce point. En 1853, les Etats-Unis préparent une expédition militaire dirigée par le commodore Perry et chargée d'intimider le gouvernement japonais. Celui-ci cède et entame une négociation aboutissant en 1854 à un premier traité – la convention de Kanagawa – par lequel le Japon ouvre ses premiers ports au commerce. Cette ouverture commerciale s'élargit progressivement aux pays occidentaux qui obtiennent à partir de 1858 des accords analogues à ceux des Etats-Unis (cf. Renouvin 1946 : 49 sqq.). L'année 1853 marque ainsi la fin de la politique de *sakoku* : cette ouverture a pour conséquence un bouleversement complet de l'ordre politique et social du pays, marqué par le déclin du gouvernement du shōgun et la restauration du pouvoir impérial qui négocie alors avec les pays occidentaux pour s'engager dans la voie des réformes (cf. Chesneaux 1966 : 124). Ainsi commence la révolution de Meiji, le « gouvernement éclairé », qui débute en 1868. Cette date symbolise la fin de la politique d'isolement et le début de la modernisation du Japon, entraînant une rapide transformation intérieure du pays sur le plan social, économique et politique. L'ouverture du Japon en 1853 éveille l'intérêt des pays occidentaux pour le Japon, engendrant bientôt en Europe le mouvement du japonisme que nous analyserons par la suite plus en détail.

La troisième spécificité qui confère au Japon une place particulière dans le monde est d'ordre économique. Durant sa période de fermeture, le Japon a pu développer, grâce à l'absence de concurrence étrangère et à la fermeté des prix liée à l'isolation économique, une richesse matérielle considérable qui n'a cessé

de grandir. C'est ainsi qu'au début du XIX^e siècle, il existe au Japon une classe de paysans aisés et une riche bourgeoisie urbaine, composée d'artisans et de commerçants : les artisans bénéficient de statuts privilégiés qui leur permettent de maintenir leurs prix, et les commerçants ont pu, en l'absence de pression concurrentielle, accumuler des capitaux et créer ainsi des maisons de banque (cf. Renouvin 1954 : 277 sq.).

Michaël Ferrier résume bien la spécificité du Japon, un pays jamais colonisé, ce qui constitue une exception dans le régime colonial de l'époque, puisque ce pays a subi le contact occidental sans pour autant voir son intégrité territoriale menacée :

Japon non converti, Japon non colonisé, Japon seul pays non blanc qui soit à la fois riche, indépendant et prospère : pour toutes ces raisons, le Japon [...] va devenir un point d'attraction sans équivalent [...] pour *le désir*. (2003 : 36 sq.)

Ainsi, cette dimension du « *désir* » évoquée par Ferrier rejoint l'exotisme qui réside dans le désir idéalisé d'un ailleurs plus beau et plus surprenant que la réalité, mais aussi dans l'attrait d'un espace inconnu face à ce qui est interdit. Selon Jean-Marc Moura dans son avant-propos de *Lire l'exotisme*, l'exotisme se caractérise justement par la rêverie du lointain. L'écriture exotique met en scène un univers érotique et pittoresque aux antipodes de la monotonie ressentie en France dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. L'engouement pour les récits de voyage ayant trait à des civilisations extra-européennes – inconnues et séduisantes – exprime une envie de dépaysement de la riche bourgeoisie française, répondant au besoin psychologique d'échapper aux réalités sociales de la vie quotidienne. Dans ce contexte, le Japon fait figure de pays idéal pour l'imaginaire européen : ses trois spécificités – géographique, historique et économique – et sa richesse culturelle font passer l'image du Japon d'une représentation réaliste à un univers purement imaginaire.

1.1.2. La fascination de l'inconnu : un pays mythifié et antagonique

Cette longue période de fermeture du Japon explique en effet pourquoi on connaissait très mal ce pays, longtemps considéré en Occident « comme une vague province de la Chine » (Lemoine 2000b : 52). Et effectivement, avant l'ouverture du Japon, les Occidentaux ne possédaient que peu de sources fiables sur ce pays et sa culture, hormis de brefs articles publiés dans des rapports savants. En ce qui concerne ces quelques écrits sur la culture nipponne, nous pouvons nommer les rapports des missionnaires ibériques au Japon comme par exemple ceux des jésuites portugais Luís Fróis (1532–1597) ou João Rodrigues (1561–1633). Ce dernier a même eu le privilège de fréquenter la cour du grand

guerrier Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), puis celle de son successeur, Tokugawa Ieyasu (1543–1616), ce qui lui a permis d'assister à plusieurs représentations de théâtre *nô* (cf. Tschudin 2014 : 23). Quant à Luís Fróis, il a écrit en 1585 un traité, *Tratado em que se contem muito sucinta e abreviadamente algumas contradições e diferencas de custumes antre a gente de Europa e esta provincia de Japão*, servant surtout à mettre en lumière les différences culturelles existant entre les pays européens et le Japon. Curieusement, il a même consacré un chapitre au théâtre nippon qu'il décrit tout en le comparant au théâtre européen sans pour autant établir une réelle distinction entre les différentes formes théâtrales japonaises :

7. Os nossos autos se representam em pratica ; os seus quasi sempre cantando – ou bailhando. [...]

9. Antre nós as mascaras cobrem o queixo da barba todo por baixo ; as de Japão são tão pequenas que o que entra por figura de mulher, ficão-lhe sempre parecendo por baixo as barbas. [...]

26. Em Europa em serões, autos e tragedias não se uza de comer e beber ; em Japão nenhuma couza destas se faz sem vinho e sacana. (1955 [1585] : 244 sqq.)

Dans cet extrait, nous avons relevé les passages évoquant les caractéristiques de ce théâtre nippon qui va susciter au XX^e siècle l'intérêt des dramaturges européens : la pièce accompagnée par le chant et la danse et non pas dictée par la parole comme en Europe (7), le port d'un masque plus court que le visage (9) et le fait qu'au Japon, il est tout à fait normal pour les spectateurs de manger et de boire durant les représentations théâtrales (26). Il est d'autant plus intéressant de constater que ces jésuites portugais séjournent justement au Japon lorsque ce pays connaît une phase d'innovation théâtrale, ce qui leur permet alors de découvrir de près ces changements, sans même en être véritablement conscients.

On constate en tout cas que ce Japon encore inconnu de la plupart des contemporains occidentaux exerçait une véritable fascination, comme on peut le voir dans ces écrits cités plus haut ou dans les fictions littéraires qui en ont résulté : ce pays, en effet, paraissait incarner tout le contraire de l'Europe. C'est avant tout le caractère féodal de l'ancienne société japonaise, dirigée par la noblesse militaire, les *daimyos* et leurs samouraïs, qui fascinait les pays d'Europe où le passé médiéval était bien plus lointain et à jamais révolu. Cette particularité de la société nipponne fournissait matière à nombre de légendes, mythes ou récits fabuleux. Dans l'imaginaire occidental, le Japon symbolisait alors le pays du paradoxe et du mystère. Ainsi, pour Abdelkébir Khatibi dans *Figures de l'étranger*, il existe trois grandes figures de l'étranger qui dominent la littérature française : le bon sauvage (en Inde et en Afrique), le barbare (dans l'Orient arabe et islamique) et le mystérieux (en Chine et au Japon) (cf. 1987 : 12). Même s'il faut noter que cette typologie n'est qu'une classification parmi bien d'autres et