

LES MASQUES DU THEÂTRE NÔ
DE LA SCÈNE À L'OBJET DE COLLECTION

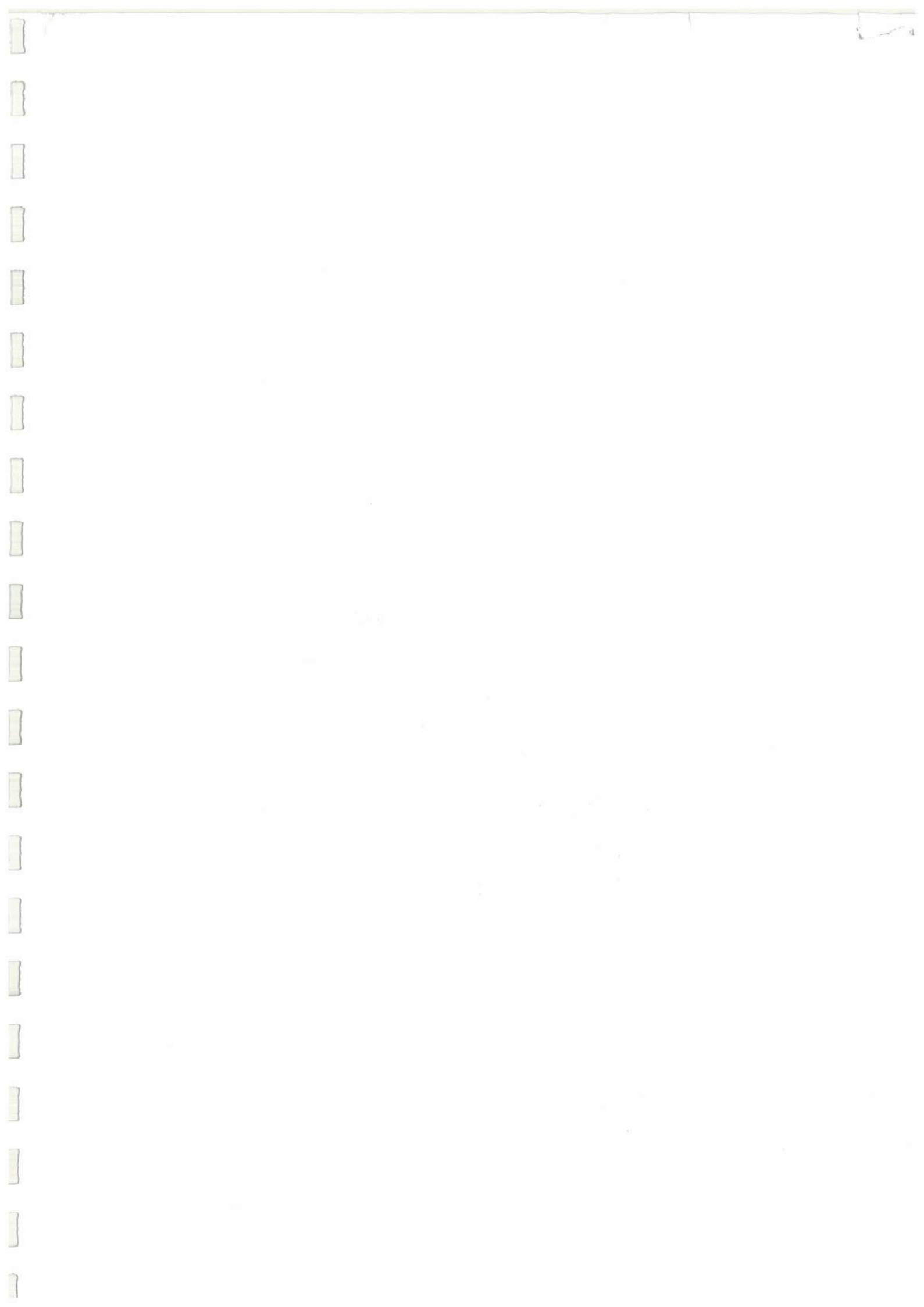


VOLUME I

AUDREY LANAURE
sous la direction de
MARC MAIRE
GEORGE BARTHE
JACQUES DEFERT

MEMOIRE DE FIN D'ETUDES
2 0 0 3 / 2 0 0 4

Ecole d'art
d'AVIGNON
département
conservation/
restauration





Mer du Japon

Mer d'Okhotsk



Océan Pacifique



Mer de Chine orientale

Îles Ryûkyû
 Île Okinawa
 Tsuho



REPERES CHRONOLOGIQUES	
Repères chronologiques	Périodes
Préhistoire et protohistoire	
5000 avant J.-C.- 200 avant J.-C.	Jômon
200 avant J.-C. – 200 après J.-C.	Yayoi
Histoire ancienne	
200 - 552	Kôfun (ou Grandes sépultures)
552 - 645	Asuka
645 - 710	Hakuhô
710 - 794	Nara
794 - 1185	Heian
1185 - 1336	Kamakura
1336 - 1568	Muromachi
1568 - 1603	Momoyama
1603 -1868	Edo
Histoire contemporaine	
1868 - 1912	Meiji
1912 - 1926	Taishô
1926 - 1989	Shôwa
1989 - à nos jours	Heisei

Remerciements

La distance qui me sépare du pays auquel cette étude se rapporte représentait un obstacle pour mes recherches. Par bonheur, M. Garaix, à qui je dois reconnaissance et admiration pour toutes les qualités humaines et intellectuelles, m'a beaucoup facilité la tâche. Une part importante du travail lui revient car mon entreprise n'aurait pu être menée à son terme si ce collectionneur passionné des masques du théâtre Nô n'avait accumulé au cours des ans une documentation et des connaissances que bien des japonais eux-mêmes envieraient !

Une pensée toute particulière pour cette vie mêlée de travail et de passion.

Si ces recherches sur le Japon et le Nô furent une belle aventure, la réalisation du présent opuscule en fut une autre. Toute ma reconnaissance à Mme Catherine Noppe, conservatrice responsable des collections d'Extrême-Orient au Musée Royal de Mariemont en Belgique, qui a bien voulu me confier l'étude des 3 masques Nô de la collection japonaise, et grâce à qui cette réflexion a pu être conduite. Cette aventure n'aurait pu être possible sans la collaboration de Georges Barthe, Marc Maire et Jacques Defert, à qui j'exprime tous mes remerciements pour leur confiance.

Ce travail n'aurait pu être complété sans les précieuses indications des fabricants de masques Nô et restaurateurs japonais: Miichi Yasuo, Inoue Thomas, Taniguchi Akiko ... en espérant avoir pris bonne note de leurs correspondances! A ce propos, un grand merci à Toshi et Françoise sans qui la traduction des lettres n'aurait pu être possible, ainsi que Hitomi et Shinsuke pour leur aide et leur accueil chaleureux lors de mon voyage au Japon.

Je tiens à remercier vivement pour l'aide amicale qu'elles m'ont apportée, Mme Algar, conservatrice au musée d'Ethnographie de Bâle, et Mme Pol, restauratrice; Françoise Linder-Mathieu, assistante conservatrice au Musée d'Histoire de Berne; Chantal Kozyreff, conservatrice au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, Françoise Collanges, attachée de conservation au musée George Labit à Toulouse - pour leur accueil et leur disponibilité lors de mes visites dans les musées et pour m'avoir donné accès aux différentes collections de masques japonais.

Je remercie également tous ceux qui ont bien voulu partager avec moi leur temps et leur passion pour me faire part de leurs connaissances et m'aider à connaître cette culture particulière à travers cette étude, qui se réclame davantage des règles de l'essai et de la synthèse. J'espère qu'ils ne me tiendront pas rigueur de n'avoir pu tous les citer dans la présente page mais qu'ils sachent que je leur témoigne toute ma considération.

J'exprime également ma gratitude à ma mère dont le soutien, les critiques constructives et les suggestions ont été une stimulation constante tout au long de mes études et à ma grand-mère pour qui j'ai le plus profond respect et que je tiens en grande estime pour son dévouement envers les siens.

Et naturellement, je ne peux conclure mes remerciements sans exprimer toute mon amitié aux amis qui m'ont soutenue non seulement pour la réalisation de ce mémoire mais surtout tout au long de ces cinq années d'études.

Mes remerciements les plus sincères à Claire, Sophie, Jérémie, Fanny, Cindy et Franky, envers qui je témoigne toute mon affection et mes encouragements dans les chemins qu'ils choisiront de suivre par la suite.

AVANT-PROPOS

Le désir de découvrir le Japon et une représentation de théâtre Nô sont à l'origine de cette étude. Cette attirance personnelle pour ce pays s'est manifestée à l'origine, par l'évocation des sentiments et des émotions que suscite d'une façon générale l'art japonais. Symbole pour certains de simplicité purement formelle et de plaisir esthétique, il est également témoignage de la création ancestrale japonaise et art de l'abstraction, qui lui permet de traverser les époques et les cultures sous différentes formes. Mélange d'intemporalité et de formes en constante évolution, pourrait-on dire.

Ces extrêmes ne sont pas voués uniquement à l'art. La notion de contraste est très présente dans l'imaginaire collectif, que ce soit pour caractériser une architecture, une ville, un mode de vie. Ainsi, la relation complexe qu'entretient la société japonaise entre "tradition et modernité" - dichotomie très présente dans le discours occidental pour caractériser le Japon - donne lieu le plus souvent à une certaine incompréhension sans pour autant laisser complètement indifférent. La coexistence d'images contrastées, entre d'un côté une mégalopole comme Tokyo et de l'autre, des temples shintô comme le sanctuaire d'Ise, qui perdurent dans la représentation collective occidentale, exerce une fascination constante en même temps qu'elle intrigue et perturbe notre mode de perception.

Ces concepts ne sont sans doute que transpositions involontaires de clichés, peut-être vérifiés d'un point de vue purement occidental, mais pas forcément conforme à ma perception de ce mode de vie et à mes recherches concernant ce pays. Même si je ne peux tout à fait nier qu'elle ait pu être influencée par beaucoup d'images stéréotypées du Japon qui nous submergent et envahissent notre paysage contemporain.

De ce fait, mon intérêt pour cette culture a été motivé d'une part, par l'envie d'aller au delà de cette dualité qui ne me semble pas rendre compte de la réalité de la société japonaise contemporaine et d'autre part, d'envisager sous un angle différent l'évolution de la conservation/restauration au Japon, située dans son rapport au patrimoine culturel et au savoir-faire de l'artisanat traditionnel encore très présent dans le domaine que nous allons aborder.

C'est en quelque sorte le hasard qui m'a conduite à choisir les masques du théâtre Nô comme objet d'étude, avec la rencontre d'une forme de théâtre ancestrale encore représentée de nos jours.

Mon aspiration à traiter les masques Nô, composants essentiels de ce théâtre, s'est imposée tout naturellement car il s'agit d'objets représentatifs de la société japonaise à travers sa culture et ses modes, qui s'inscrivent dans une longue tradition de création et de transmission d'un savoir-faire séculaire. Des considérations d'ordre esthétique ne sont évidemment pas étrangères à la détermination du choix de cet objet.

Le fait que l'on retrouve ces objets au sein de collections européennes a également retenu mon attention dans la mesure où le restaurateur peut être amené à intervenir sur des œuvres étrangères qui relèvent de problématiques différentes de celles auxquelles nous sommes confrontés lorsque nous nous penchons sur des œuvres d'art appartenant à la culture occidentale. Par conséquent, cette attitude consistant à "*regarder dans la direction opposée*"¹ m'a paru intéressante pour appréhender au mieux les objets asiatiques présents dans les collections occidentales. Le fait d'approfondir les principes qui régissent l'éthique japonaise de la conservation/restauration, à partir d'un exemple concret était également nécessaire pour envisager des mesures conservatoires, et éventuellement pour fixer les limites de la restauration de cet objet.

¹ Suzuki cité par Edmund de Waal, R. Faulkner, G. Irvine, Anna Jackson, Annie, M. Van Assche dans le livre *Beauté éternelle, l'art traditionnel japonais*, SKIRA/SEUIL, collection Seuil, 2003, p.9.

Je voulais tenter de mieux comprendre le Japon en interrogeant les traditions ancestrales qui structurent tout le système de conceptions esthétiques propres à la culture historique de ce pays et qui peuvent nous sembler parfois si "exotiques". Il s'agissait d'approcher pour moi "l'âme du Japon", ou du moins ce qui caractérise si fortement son identité culturelle, en suivant l'histoire des masques considérée comme l'un de ses fondements artistiques les plus emblématiques. C'est peut-être justement ce "*regard dans la direction opposée*" qui m'a intriguée et qui m'a conduite à mettre à profit le temps qui m'était imparti, tout au long de la réalisation de ce travail de fin d'études, pour découvrir ce pays et vivre une expérience humaine autant que spirituelle.

Les masques, communs aux cultures d'Orient et d'Occident, incitent à prendre en compte les liens qui se sont établis entre deux conceptions du monde que tout semble opposer. Mais en définitive, le fait de mettre à jour ces différences permet d'enrichir notre réflexion par la compréhension d'une démarche différente, ce qui facilitera l'approche critique des œuvres. Toujours dans le souci constant du respect de l'intégrité de l'œuvre.



VOLUME I

SOMMAIRE

Carte du Japon	
Repères chronologiques	----- p.1
Remerciements	----- p.2
Avant-propos	----- p.3
SOMMAIRE DU VOLUME I	----- P.5
SOMMAIRE DU VOLUME II	----- P.8
SOMMAIRE DU VOLUME III - ANNEXES	----- P. I I
Fiches d'identification des 3 masques Nô du Musée Royal de Mariemont	----- p.12
♦ Waka-Onna	----- p.12
♦ Sankôjô	----- p.14
♦ Kantan Otoko	----- p.16
Listes des personnes contactées	----- p.18
Notes concernant les termes japonais utilisés	----- p.19
INTRODUCTION	----- p.20
Note méthodologique	----- p.22

1^{ERE} PARTIE : LE NO, DRAME LYRIQUE AU JAPON

citation de Paul Claudel	----- p.25
INTRODUCTION: UNE JOURNEE DE NO	----- p.26
1. LE NO OU L' ART DE FIGURER L' INVISIBLE	----- p.28
1.1. QU'EST CE QUE LE NO ?	----- p.29
1.2. LE NO, UNE HISTOIRE	----- p.31
1.2.1. Des origines lointaines	----- p.31
1.2.2. Une forme théâtrale née d'influences diverses	----- p.32
1.2.3. Naissance et évolution du Nô	----- p.36
1.2.4. Les fondateurs	----- p.37
1.2.5. Les traités de Zeami, la fleur du secret	----- p.38
1.3. LE MONDE DES PIECES DE NO	----- p.40
1.3.1. Le répertoire	----- p.41
1.3.2. Les acteurs et les rôles	----- p.43

1.4. LES COULISSES DU NO	-----	p.44
1.4.1. Les éléments du Nô	-----	p.44
1.4.2. Une cérémonie rituelle	-----	p.49
1.4.3. Le masque et l'acteur	-----	p.51
2. LES MASQUES NO, ŒUVRE ET CHEF - D' ŒUVRE	-----	p. 55
2.1. LES MASQUES, UNE LONGUE TRADITION AU JAPON	-----	p.55
2.1.1. Les masques de Gigaku	-----	p.56
2.1.2. Les masques de Bugaku	-----	p.56
2.2. LES MASQUES NO	-----	p.57
2.2.1. Les origines	-----	p.57
2.2.2. Les recherches	-----	p.59
2.2.3. Une grande diversité de modèles	-----	p.59
2.2.4. Les masques et le répertoire du Nô	-----	p.60
2.2.5. De multiples expressions	-----	p.61
2.2.6. Essai de classification	-----	p.63
2.2.7. Analyses formelles des masques Nô	-----	p.68
2.2.8. Examen du revers	-----	p.81
2.3. LES SCULPTEURS ET L'ART DE LA REPRODUCTION	-----	p.94
2.3.1. Les facteurs de masques	-----	p.94
2.3.2. Une hiérarchie différente de masques	-----	p.96
2.3.3. L'art de la reproduction	-----	p.99
3. LA FABRICATION DES MASQUES NO	-----	p.104
3.1. LES MATERIAUX TRADITIONNELS ET LES OUTILS	-----	p.106
3.1.1. Le bois	-----	p.106
3.1.2. La colle	-----	p.108
3.1.3. Les pigments	-----	p.109
3.1.4. L'encre de chine	-----	p.112
3.1.5. La laque (<i>urushi</i>)	-----	p.112
3.1.6. Les outils	-----	p.118
3.1.7. Les étapes de la fabrication d'un masque Nô	-----	p.120
3.1.8. Quelques cas particuliers	-----	p.128
3.2. LES FABRICANTS CONTEMPORAINS	-----	p.130
3.2.1. Artisans et restauration	-----	p.134
3.2.2. Le questionnaire	-----	p.135
CONCLUSION	-----	p.139

2^{EME} PARTIE: PATRIMOINE ET IDENTITE CULTURELLE AU JAPON

INTRODUCTION	----- p.142
1. LES ARTS TRADITIONNELS	----- p.143
1.1. DEFINITION DES ARTS TRADITIONNELS	----- p.143
1.2. EVOLUTION DES ARTS TRADITIONNELS DANS LA SOCIETE JAPONAISE	----- p.146
1.2.1. Des pratiques subverties	----- p.147
2. PROTECTION DU PATRIMOINE ET POLITIQUE CULTURELLE AU JAPON	----- p. 149
2.1. ESQUISSE DU CONCEPT DE PATRIMOINE	----- p.149
2.1.1. Application du concept de patrimoine à la culture japonaise	----- p.150
2.2. LA POLITIQUE DE SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTURELLE	----- p.152
2.2.1. Historique de la protection du patrimoine au Japon	----- p.153
2.2.2. Les grandes étapes de la législation	----- p.157
2.2.3. Les musées au Japon	----- p.158
2.3. LA CONSERVATION – RESTAURATION AU JAPON	----- p. 161
2.3.1. Approche théorique: l'exemple du temple d'Ise	----- p.161
2.3.2. Le concept d'authenticité	----- p.164
2.3.3. La conservation – restauration des masques Nô	----- p.168
3. LA POLITIQUE CULTURELLE CONTEMPORAINE	----- p. 178
3.1. OBJECTIFS DE LA POLITIQUE CULTURELLE	----- p.178
3.2. L'ADMINISTRATION DE LA CULTURE	----- p.181
3.2.1. Organisation du système	----- p.182
3.3. LA DIFFUSION CULTURELLE	----- p. 189
CONCLUSION	----- p.192
TABLE DES MATIERES	----- p.194

VOLUME II

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU VOLUME I	-----	p.1
SOMMAIRE DU VOLUME II	-----	p.4
SOMMAIRE DU VOLUME III	-----	p.6

3^{EME} PARTIE : LA PERCEPTION OCCIDENTALE

INTRODUCTION	-----	p.9
1. LA PERCEPTION OCCIDENTALE	-----	p.11
1.1. LE NO VU D'AILLEURS	-----	p.11
1.1.1. Le Nô dans le monde contemporain	-----	p.11
1.2. LA PERCEPTION DU NO EN OCCIDENT	-----	p.14
1.2.1. Le masque Nô comme signifiant pour un public occidental	-----	p.15
1.2.2. Un objet à statut multiple	-----	p.16
2. LES COLLECTIONS D'ART JAPONAIS EN OCCIDENT	-----	p.19
2.1. PREMIERE RENCONTRE AVEC L'ART JAPONAIS	-----	p.19
2.1.1. Les premiers collectionneurs	-----	p.21
2.1.2. Emergence des collections en Europe	-----	p.22
2.1.3. Les grandes ventes des collections en France	-----	p.23
2.1.4. Le renouveau des collections en France	-----	p.24
2.1.5. Les collections particulières de masques Nô en France	-----	p.24
3. LES MASQUES NO DANS LES MUSEES EN EUROPE	-----	p.31
3.1. LES MUSEES: DES LIEUX DE TRANSMISSION AU PUBLIC	-----	p.31
3.1.1. La présentation des masques Nô dans les musées	-----	p.32
3.1.2. Quelques réflexions sur la présentation des masques	-----	p.36
3.1.3. La conservation des masques dans les musées occidentaux	-----	p.40
3.2. LA CONSERVATION CURATIVE ET LES MASQUES NO:		
QUELQUES REFLEXIONS THEORIQUES	-----	p.47
3.2.1. Les risques de dégradation	-----	p.53
3.2.2. Les procédés de dégradation intentionnelle	-----	p.55
3.2.3. La réintégration	-----	p.58
CONCLUSION	-----	p.69

4^{ème} PARTIE : LES MASQUES Nô DU MUSEE ROYAL DE MARIEMONT

1. LE MUSEE ROYAL DE MARIEMONT	p.71
2. PRESENTATION DES TROIS MASQUES NO	p.73
2.1. LE MASQUE DE SANKOJO	p.73
2.1.1. Description	p.73
2.1.2. Pièces dans lesquelles le masque est porté	p.74
2.1.3. Analyse comparative	p.75
2.2. LE MASQUE DE KANTAN OTOKO	p.78
2.2.1. Description	p.78
2.2.2. Pièces dans lesquelles le masque est porté	p.79
2.2.3. Analyse comparative	p.79
2.3. LE MASQUE DE WAKA ONNA	p.81
2.3.1. Description	p.81
2.3.2. Pièces dans lesquelles le masque est porté	p.82
2.3.3. Analyse comparative	p.83
2.4. AVIS D'UN ACTEUR DE NO	p.83
3. RAPPORT DE TRAITEMENT	p.85
3.1. LES CONSTATS D' ETAT	p.85
3.1.1. Sankôjô	p.85
3.1.2. Kantan Otoko	p.99
3.1.3. Waka Onna	p.105
3.2. LES ORIENTATIONS DU TRAITEMENT	p.109
3.2.1. Quelques éléments de réflexion	p.109
3.3. LE TRAITEMENT	p.112
3.3.1. Sélection d'un adhésif	p.112
3.3.2. La conservation des masques en réserve	p.115
CONCLUSION	p.117
CONCLUSION GENERALE	p.118

GLOSSAIRE	-----	p.119
RAPPELS HISTORIQUES	-----	p.124
LISTE DES PRINCIPAUX ORGANISMES DE RECHERCHE SUR LE NO ET LE PATRIMOINE AU JAPON	-----	p.127
QUELQUES COLLECTIONS DE MASQUES NO DANS LE MONDE	-----	p.129
TABLE DES MATIERES DU VOLUME I	-----	p.131
BIBLIOGRAPHIE	-----	p.134

VOLUME III

ANNEXES

- ANNEXE 1:** QUELQUES DEFINITIONS DU MOT "THEATRE"
- ANNEXE 2:** ANALYSES DES ORIGINES DU NO
- ANNEXE 3:** LES FORMES THEATRALES ANCIENNES
- ANNEXE 4:** LES QUESTIONNAIRES
1. Questionnaire type
 2. Réponse de Miichi Yasuo, fabricant de masque Nô à Osaka
 3. Réponse de Inoue Thomas, fabricant de masque Nô à Kyoto
 4. Réponse de Taniguchi Akiko, fabricante de masque Nô à Kyoto
 5. Réponse de Kamba Akira, responsable du département conservation-restauration au Musée National de Tokyo
 6. Réponse de Asanuma Takeshi, responsable du département conservation-restauration des sculptures au Musée National de Kyoto
- ANNEXE 5:** DISTRIBUTION GEOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX THEATRES AU JAPON
- ANNEXE 6:** FICHES DE SYNTHESE D'UNE COLLECTION PARTICULIERE DE MASQUES NO ET DE KYOGEN EN FRANCE
- ANNEXE 7:** FICHES DE SYNTHESE DE LA COLLECTION DE MASQUES JAPONAIS CONSERVES AU MUSEE DU CINQUANTENAIRE, A BRUXELLES.
- ANNEXE 8:** LETTRE DE JULES BOMMER
- ANNEXE 9:** FICHES DE SYNTHESE DE MASQUES NO CONSERVES AU MUSEE DE L'HOMME, A PARIS
- ANNEXE 10:** GRILLE D'EVALUATION DES MATERIAUX DE REMBOURRAGE ETABLIE PAR NATHAN STOLW (EXTRAIT DE "LA CONSERVATION DES ŒUVRES D'ART PENDANT LEUR TRANSPORT ET LEUR EXPOSITION", 1980, p.59)
- ANNEXE 11:** FICHES D'IDENTIFICATION DES TROIS MASQUES NO EFFECTUEES PAR LE MUSEE ROYAL DE MARIEMONT EN AVRIL 2001
- ANNEXE 12:** FICHESTECHNIQUES:
- KLUCEL G
 - METHYLCELLULOSE
 - COLLE D'ESTURGEON
 - METHOCEL
 - PVA

WAKA-ONNA - MASQUE NO

FICHE D' IDENTIFICATION



Titre:	Waka-onna
Désignation:	masque Nô
Auteur:	inconnu
Sujet:	masque de jeune femme
Date d'exécution:	19^{ème} siècle ?
Lieu d'exécution:	Japon
Technique:	Polychromie sur bois
Dimensions:	21x 13,7 x 7,3 cm
Poids:	137 gr
Inscription/étiquette:	non

Lieu de conservation:	Musée Royal de Mariemont Chaussée de Mariemont – 7140 Morianwelz –Mariemont Belgique
Conservatrice responsable des collections d'Extrême-Orient:	Mme Catherine Noppe
Date d'acquisition:	1965. Achat de Muller d'Herbeek
N° d'identification:	Ac. 65/29, non inscrit au revers.
Lieu de restauration:	Ecole d'Art d'Avignon Hôtel de Montfaucon 7 rue Violette 84 000 AVIGNON
Prise en charge de l'œuvre:	Ce masque est arrivé à l'Ecole d'Art d'Avignon le 03 février 2004. N° de dossier 362
Travail de restauration confié à:	Audrey Lanaure, sous la direction de M. Maire.

restauration antérieure:

L'objet a été examiné le 06 avril 2001. Un constat a été rédigé par F. Desmedt; un dépoussiérage a été effectué.

Situation actuelle:

non exposé



SANKOJO - MASQUE NO

FICHE D' IDENTIFICATION



Titre:	Sankôjô
Désignation:	masque Nô
Auteur:	inconnu
Sujet:	masque de vieillard
Date d'exécution:	19 ^{ème} siècle ?
Lieu d'exécution:	Japon
Technique:	Polychromie sur bois avec incrustations de crins pour les cheveux, les moustaches et la barbe.
Dimensions:	21 x 14,3 x 8,8 cm
Poids:	174 gr
Inscription/étiquette:	Inscription en japonais sur une étiquette en papier (2,3 x 1,2 cm), collée dans la partie supérieure du revers.
Observation:	Présence d'une ficelle insérée dans les trous de cordon.

Lieu de conservation:	Musée Royal de Mariemont Chaussée de Mariemont – 7140 Morlanwelz –Mariemont Belgique
Conservatrice responsable des collections d'Extrême-Orient:	Mme Catherine Noppe
Date d'acquisition:	1965. Achat Van der Straelen
N° d'identification:	Ac. 65/14, inscrit au stylo noir directement sur le bois, au niveau de la bordure inférieure droite du revers.
Lieu de restauration:	Ecole d'Art d'Avignon Hôtel de Montfaucon 7 rue Violette 84 000 AVIGNON

Prise en charge de l'œuvre:	Ce masque est arrivé à l'Ecole d'Art d'Avignon le 03 février 2004. N° de dossier 363
Travail de restauration confié à:	Audrey Lanaure, sous la direction de M. Maire.
restauration antérieure:	L'objet a été examiné le 06 avril 2001. Un constat a été rédigé par F. Desmedt; un dépoussiérage a été effectué.
Situation actuelle:	non exposé
Annexe:	Dossier scientifique



KANTAN OTOKO - MASQUE NO

FICHE D' IDENTIFICATION



Titre:	Kantan Otoko
Désignation:	masque Nô
Auteur:	inconnu
Sujet:	masque d'homme adulte
Date d'exécution:	19 ^{ème} siècle ?
Lieu d'exécution:	Japon
Technique:	Polychromie sur bois
Dimensions:	20,3 x 13,8 x 8,2 cm
Poids:	112 gr
Inscription/étiquette:	2 étiquettes en papier, collées dans la partie supérieure du revers. Sur la première (2,5 x 2 cm) est inscrit à l'encre "1705 23... EK" et le chiffre "144" au crayon de papier ; la seconde (7 x 2 cm) comporte le nom du masque "Kantang otoko" et le n° INV du musée inscrit au stylo vert (Ac 66/16).

Lieu de conservation: Musée Royal de Mariemont
Chaussée de Mariemont –
7140 Morianwelz –Mariemont
Belgique

Conservatrice responsable des collections
d'Extrême-Orient: Mme Catherine Noppe

Date d'acquisition: 1966. Achat Van der Straelen

N° d'identification: Ac. 66/16, inscrit au stylo noir directement sur le bois,
en bordure de la partie supérieure du revers. Le même
n° d'inventaire est marqué au stylo vert sur la grande
étiquette.

Lieu de restauration: Ecole d'Art d'Avignon
Hôtel de Montfaucon
7 rue Violette
84 000 AVIGNON

Prise en charge de l'œuvre:	Ce masque est arrivé à l'Ecole d'Art d'Avignon le 03 février 2004. N° de dossier 361
Travail de restauration confié à:	Audrey Lanaure, sous la direction de M. Maire.
restauration antérieure:	L'objet a été examiné le 06 avril 2001. Un constat a été rédigé par F. Desmedt; un dépoussiérage a été effectué.
Situation actuelle:	non exposé



**LISTES DES PERSONNES CONTACTEES
POUR L'ELABORATION DE CE MEMOIRE**

Musées

Mme Catherine Noppe, conservatrice du département Asie au Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz Belgique.
Mme Chantal Kozyreff, conservatrice du département Japon au Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, Belgique.
Mme Françoise Linder-Mathieu, assistante conservatrice du département d'ethnographie au Musée d'Histoire de Berne, Suisse.
Mme Algar, conservatrice du département Asie au Musée d'Ethnographie de Bâle, Suisse.
Mme Hélène Bayou, conservatrice département Japon au Musée Guimet, Paris, France.
Mme Françoise Collanges, attachée de conservation au Musée George Labit, Toulouse, France.
Mme Catherine Epprecht, conservatrice du département Asie au Musée Rietberg à Zurich, Suisse.
Mme Christine Hemmet, conservatrice du département Asie au Musée de l'Homme, Paris, France.
M. Etienne Duyckaerts, conservateur au Musée de Louvain-la-neuve, Louvain-la-neuve, Belgique.

Collections privées

M. Jean-Paul Garaix, collectionneur de masques du théâtre Nô.
M. Moreh, artiste et collectionneur de masques du théâtre Nô.
M. Bernard Le Dauphin, antiquaire et collectionneurs d'armures, de sabres, et de masques.
Mme Françoise Grund, ethnoscénologue et collectionneur.

Antiquaires / expertises

M. Fournier-Bourdier, antiquaire spécialisé dans l'art d'Extrême-Orient, Espace 4, Paris.
M. Robert Burawoy, antiquaire spécialisé dans les armures et les armes, Galerie Burawoy, Paris.
M. Thierry Portier, expert en objets d'art d'Extrême-Orient, Paris.

Restaurateurs

M. Georges Barthe, conservateur-restaurateur, diplômé de l'IFROA.
Mme Pol, restauratrice au Museum der Kulturen de Bâle, Suisse.

Personnes et musées contactés au Japon

Miichi Yasuo, fabricant et restaurateur de masques Nô.
Inoue Thomas, fabricant de masques Nô.
Taniguchi Akiko, fabricante et restauratrice de masques Nô.
Kamba Nobuyuki, responsable du département conservation/restauration au Musée National de Tokyo.
Asanuma Takeshi, responsable du département conservation/restauration au Musée National de Kyoto.
Tanimoto Kengo, acteur de Nô.

NOTES CONCERNANT LES TERMES JAPONAIS UTILISES

Tous les noms propres japonais sont donnés selon l'ordre établi dans ce pays: le patronyme précède le prénom ou le pseudonyme. Exemple: Tanizachi Junichirô. En revanche, nous avons conservé notre système de dénomination lorsqu'il s'agit de faire référence à un ouvrage écrit en langue occidentale. Ceci pour faciliter la lecture du texte, en espérant que nous n'y perdrons pas notre latin!

Avant toute analyse, il faut préciser que des différences conceptuelles et sémantiques subsistent entre la langue japonaise et la langue française, qui peuvent être à la base de réelles incompréhensions, comme en témoignent les discussions survenues pendant la conférence de Nara en 1994. Ces différences de sens ne sont probablement pas l'apanage des pays asiatiques, mais existent certainement dans des pays dont la langue n'est pas apparentée au latin. Cette problématique est complexe car la traduction de certains mots français ou leurs équivalents anglais, ne peut rendre compte de la réalité japonaise.

Citons quelques exemples: "patrimoine", "monument historique", "trésor national", "authenticité", "théâtre". Autant de mots dont la transcription en français ne reflète pas toutes les subtilités de langage japonais pour définir ces concepts. Les mots japonais semblent rendre compte davantage de l'expression d'un sentiment et possèdent des nuances indissociables de la structure particulière de la réalité autochtone. En ce sens, il se peut que leurs traductions en langue occidentale ne soient pas tout à fait appropriées.

Selon les propos de Ono Setsuko cité dans l'ouvrage de Peter N. Dale², *"chaque mot occidental est emprunt de signification et d'associations historiques. Un mot tel que "hiérarchie" signifie automatiquement un ordre de relations de pouvoir. Il a une connotation d'oppression, de déni d'individualisme et de ses droits et libertés qui devraient conduire à l'égalité des hommes. Au Japon, la hiérarchie signifie simplement l'ordre rituel. Il ne définit ni le lieu du pouvoir ni la responsabilité. Ainsi les mots occidentaux de ce type ne sont pas appropriés pour décrire une réalité non occidentale"*.

De telles considérations peuvent être appliquées au même titre pour la définition du patrimoine japonais, les notions d'art et de techniques, et même l'emploi du mot "théâtre" pour caractériser une performance scénique. Ainsi, il est important de porter notre attention sur la terminologie des mots employés pour déterminer les concepts étudiés ultérieurement.

Ne pouvant passer outre le langage occidental pour expliciter notre recherche, chaque mot spécifique d'un concept occidental, susceptible d'être porteur de différents sens au Japon, sera expliqué d'un point de vue sémantique, au fur et à mesure de leur emploi dans le commentaire. Ceci dans un souci de clarifier notre propos sans créer d'ambiguïté par rapport à la signification même du mot japonais.

² Peter N. Dale, *The myth of Japanese Uniqueness*, Beckenham: Croom Helm, 1986, p.58.



INTRODUCTION

Les grandes villes trépidantes et la technologie de pointe. Le karaoké et les mangas. Images chaotiques d'une société en pleine mutation ou au contraire, images mystérieuses et contemplatives d'un peuple en quête de recueillement et de spiritualité. Sans oublier la cérémonie du Thé, l'*ikebana* (art floral), l'*origami* (art du pliage de papier): un aperçu de l'éventail des arts traditionnels qui représentent le Japon à travers le monde. Voilà ce qu'est pour nous le stéréotype de la culture japonaise d'aujourd'hui.

Mais où sont ces racines intellectuelles et culturelles qui fondent ce que l'on pourrait appeler maintenant "*le patrimoine de la mémoire*"³ ?

Comme de nombreux pays, le Japon a toujours été soucieux de perpétuer au cours de son histoire l'héritage du passé et les traditions ancestrales. Ceci n'est pas surprenant puisque c'est dans la mémoire que la culture s'enracine. Dans la perspective japonaise, le temps décrit une boucle et ressuscite la mémoire. Cette conception du temps cyclique s'exprime davantage par la transmission de savoir-faire, de pratiques ancestrales, que dans la recherche d'une permanence de la matière à travers ses monuments ou ses objets. Cette philosophie spécifiquement orientale diffère beaucoup de l'éthique de la conservation moderne occidentale. Ainsi, ces différences d'approche amènent à nous interroger sur la question de la conservation du patrimoine au Japon ainsi que sur la notion "d'authenticité", qui touche à la nature même de la culture japonaise. Cependant, dans la mesure où l'objet de la présente étude ne consistait pas à analyser les fondements ou l'évolution de la culture japonaise dans son ensemble, la démarche adoptée a consisté à appuyer notre discours à partir d'un exemple précis pour comprendre l'approche du Japon en matière de conservation / restauration, et l'évolution de sa conception du patrimoine.

C'est d'une certaine manière l'objet de cette étude que de cerner la part de mémoire qui façonne la modernité japonaise et son approche de la conservation/restauration, en prenant pour exemple les masques du théâtre Nô, objets représentatifs à la fois de la société et de l'identité japonaises. Une mémoire plus qu'une "tradition" car il s'agit moins d'inventorier un corpus de coutumes "survivant" à la modernité que de s'attacher à cette mémoire, oscillant entre oubli et nostalgie, entre rémanence et commémorations, "*à ce bruissement d'une culture dont les continuités souterraines font du contemporain un présent intemporel dans lequel le passé se poursuit*"⁴.

Ainsi, la véritable continuité de la culture japonaise est à rechercher à travers des formes artistiques où l'on se plaît à reconnaître la quintessence de "l'âme" nipponne, tels que les "arts traditionnels". Celles-ci s'expriment sous divers aspects, mais nous prendrons essentiellement comme sujet d'étude le Nô qui peut correspondre à l'expression d'un "fait social total", tel que l'analyse Marcel Mauss. Tout trait culturel s'inscrivant dans la compréhension d'une vision globale, il est de fait que le rôle et la fonction des masques Nô ne peuvent être perçus qu'en resituant l'étude de ces objets dans un ensemble plus vaste. Ainsi, la première partie de ce mémoire sera consacrée d'une part à l'étude des fondements et des concepts de cet art scénique traditionnel, et d'autre part, à l'analyse symbolique et technique des masques qui sont associés à cette forme d'expression théâtrale.

Formes artistiques spécifiquement japonaises, ces masques et par extension le Nô, participent à ce "patrimoine de la mémoire" selon un processus complexe qui s'exprime par la transmission et la diffusion des arts traditionnels au Japon comme en Occident. Cette mémoire en acte que nous tenterons de cerner au

³ Selon l'expression de Shûji Takashina, dans *Les Cahiers du Japon*, n°72, p. 56.

⁴ Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo*, Gallimard, Paris, 1998, p.13.

cours de la deuxième partie de cette étude, repose sur une politique patrimoniale originale qui vise implicitement à renforcer le sentiment d'une identité nationale et à préserver un corpus de formes en tant qu'expressions culturelles de l'identité japonaise dans le monde. Ainsi, un chapitre sera consacré à la politique de protection du patrimoine japonais dans toute sa diversité. Les raisons de la nécessité de la politique patrimoniale au Japon seront exposées, afin de mieux appréhender les modalités de protection et de conservation du patrimoine matériel par rapport aux masques Nô, d'une part, et celle du patrimoine vivant avec la notion de "trésor national" d'autre part. L'aspect le plus original de cette politique – le patrimoine intangible – fera l'objet d'une attention particulière parce qu'il repose sur des traditions "ancestrales". De plus, il s'agira de comprendre la signification liée au concept de patrimoine immatériel, en rapport avec la classification du Nô par l'UNESCO en 2000, et les enjeux et conséquences que cela induit. Nous tenterons d'expliquer dans quelle mesure il existe un paradoxe inhérent à l'acte délibéré de vouloir préserver, conserver une tradition, et s'il ne s'agit pas d'une instrumentalisation liée à des normes idéologiques. De la même manière, nous verrons comment la multiplicité des productions de masques Nô et leur diffusion vers l'étranger ont engendré une sorte de vulgarisation du statut de cet objet, assimilé à un produit commercial représentatif d'une image du Japon actuellement.

Enfin, l'internationalisation supposant une participation constructive du Japon à la culture mondiale, un chapitre sera consacré à la politique patrimoniale en tant que mode de communication vers l'extérieur pour corriger un déficit d'image à l'étranger, puis la corrélation de cette politique culturelle avec celles des musées européens.

Le Nô est un exemple sans doute extrême d'écart culturel dont le sens peut paraître inaccessible. Aussi est-il nécessaire, dans une troisième partie, de s'interroger sur la perception du Nô en Occident pour comprendre les raisons de son succès et le rôle spécifique qu'y tient le masque. De même, il s'agira d'aborder la perception des masques Nô dans la culture européenne au regard de ceux qui sont intégrés dans des collections muséales ou privées. Car l'appréciation d'un masque Nô d'un point de vue esthétique et matériel, reste difficile à définir, d'une part à cause de la méconnaissance dont il fait l'objet actuellement, et d'autre part, du fait du manque de référence évident non seulement en terme de détermination des types de masques mais également quant à sa qualité et fonction même ; méconnaissance d'ailleurs renforcée par la prolifération de masques japonais en tous genres. Traiter ces œuvres sans avoir connaissance de l'objet dans sa matérialité, ni conscience de sa fonction et de son contexte de création, s'avère périlleux dans l'exercice du métier de conservateur/restaurateur. C'est pourquoi un chapitre de la troisième partie sera consacré à l'intégration des masques Nô au sein des collections européennes. Ceci afin d'envisager au mieux leur conservation, et la présentation de telles œuvres à un public qui ne se réfère pas aux mêmes codes culturels. Ainsi nous pourrions envisager de surmonter les difficultés des comparatismes culturels par l'intermédiaire du masque en tant que médium privilégié de cette bénéfique transgression culturelle.

L'étude du Nô et de ses masques nous offre ainsi une introduction idéale à la culture japonaise sous son aspect à la fois le plus intemporel et le plus actuel: "intemporel" dans la revendication de cette dimension, et "actuel" par son insertion dans la société japonaise contemporaine.

Dans le cadre de cette étude, il s'agit de comprendre le statut de l'objet et la manière dont celui-ci se manifeste dans le temps et l'espace, en suivant le parcours de l'objet à travers ses multiples avatars - dont le titre de ce mémoire, "De la scène à l'objet de collection", cherche à rendre compte.

Avec l'étude et la restauration des trois masques Nô du Musée Royal de Mariemont en Belgique, il s'agit de proposer dans une dernière partie, une approche concrète de ces œuvres afin d'envisager leur conservation, dans le respect de la démarche préconisée à l'issue de cette recherche.

NOTE METHODOLOGIQUE

Cette recherche ne se prétend pas exhaustive. Ne serait-ce qu'en raison du caractère mobile de la matière sur laquelle elle porte, il aurait été vain de présenter un état dernier de ce qui reste un processus évolutif. Il ne s'agissait pas non plus de sombrer dans la vision faussement encyclopédique revenant à collectionner les faits. Nous avons davantage cherché à mettre en avant une approche personnelle de cette culture asiatique, à solliciter la mémoire d'une société en pleine mutation, à rassembler les maillons d'une chaîne significative et, sinon à élucider, du moins à dégager des pistes de recherches pour l'avenir.

Disons quelques mots sur la méthode. Le travail d'investigation, d'observation, le recours aux entretiens, à une documentation aussi bien littéraire qu'historique ou technique, l'appréhension d'une culture étrangère avec ses mots particuliers, sont des étapes primordiales pour comprendre les particularités du patrimoine japonais. De même que pour élaborer une approche du Nô et des masques, univers qui m'était inconnu jusqu'à présent.

Tout d'abord, il m'a fallu relativiser mes propres références culturelles pour tenter une immersion dans la culture japonaise afin de comprendre la signification et l'importance des masques au sein du théâtre Nô. Il est inévitable que la transcription de cette culture n'ait pu être saisie que par bribes compte tenu du temps imparti pour réaliser ce sujet. Comprendre la culture japonaise nécessiterait le travail de toute une vie pour qui voudrait en assimiler les composantes et les méandres.

N'ayant pour point de départ aucune connaissance de la langue japonaise et peu de renseignements sur l'histoire de cette société et des masques, mon travail a consisté dans un premier temps à m'intéresser à l'objet même afin d'en comprendre la signification et la matérialité. L'observation d'un certain nombre de masques Nô présents dans les collections privées et les musées était nécessaire pour pouvoir porter un regard plus sensible et, souhaitons-le, pertinent du point de vue de l'appréciation esthétique.

La recherche documentaire a été réalisée simultanément, en premier lieu dans une perspective globale afin d'appréhender de manière constructive les préceptes élémentaires de la vie culturelle au Japon ; puis s'est organisée plus spécifiquement autour des thématiques abordées dans ce mémoire.

Si les publications d'ouvrages sur l'histoire et les caractéristiques du théâtre Nô constituent une base de données élaborée et assez exhaustive pour faciliter la compréhension de cette forme d'expression théâtrale, on ne peut que regretter l'absence de documents précis relatif à l'étude des masques du théâtre Nô, du moins d'un point de vue technique, et sur la conservation/restauration des biens culturels au Japon. Cet état de fait prévaut essentiellement pour la France, de même qu'il témoigne d'un manque de considération évidente pour ce type d'objet asiatique. Les principales études documentaires utilisées pour l'élaboration de ce sujet sont en effet d'origine allemande ou anglaise pour la plupart, ces pays ayant manifesté depuis quelques années un intérêt croissant pour l'étude des masques présents dans leurs collections muséales.

La source principale de renseignements étant bien évidemment contenue dans la littérature japonaise, une difficulté non négligeable fut l'obtention de ces précieux documents et leur traduction lorsque cela était possible. Aussi dois-je remercier J-P. Garaix et E. Stiefel, de m'avoir fourni des documents aussi rares qu'incontournables pour entreprendre cette étude.

Outre la recherche bibliographique, l'instauration d'un dialogue avec des professionnels exerçant leurs compétences dans des musées européens ou des galeries spécialisées dans le domaine des arts asiatiques, mais également la communication avec des amateurs d'art japonais, étaient d'une importance primordiale pour compléter ce travail d'investigation. La complexité des relations avec des spécialistes de masques Nô au Japon s'est manifestée lors des différentes correspondances établies. La diplomatie, la réserve, le secret, les différences de langage, sont autant d'obstacles à l'instauration d'un dialogue, qui montrent les difficultés de

compréhension qui régissent les relations franco-japonaises en matière de conservation/restauration. Néanmoins, cette étude aura permis de mettre en exergue une volonté d'échange et de connaissance de la culture traditionnelle japonaise en même temps que les difficultés d'approche. C'est donc dans cette perspective qu'il faudra accentuer nos efforts pour permettre le rapprochement de ces deux parties du monde dans un futur proche.

Cette approche plurielle constituait une démarche nécessaire pour cerner le contexte de production et le statut des masques Nô, ainsi que la conception du patrimoine japonais.



Scène de Nô – masque Koomote

LE NÔ

DRAME LYRIQUE AU JAPON



1ère partie



"Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive."

"Le tout donne l'impression d'un rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur le champ. Il est essentiel que l'attention des acteurs pas un moment ne divague, qu'ils se meuvent dans une espèce de transe et que, même pour pleurer ou tuer, ils ne lèvent qu'un bras amorti par le sommeil.

(...) On dirait que chaque geste a à surmonter, avec le poids et le repli de l'immense vêtement, la mort, et qu'il est la lente copie dans l'éternité d'une passion défunte. C'est la vie telle que, ramenée du pays des ombres, elle se peint à nous dans le regard de la méditation: nous nous dressons devant nous-mêmes, dans l'amer monument de notre désir, de notre douleur et de notre folie. Nous voyons chacun de nos actes à l'état d'immobilité, et du mouvement il ne reste plus que la signification. A la manière d'un maître qui reprend et qui explique, quelqu'un lentement devant nous reproduit ce que nous avons fait afin que nous comprenions de quelle attitude éternelle chacun de nos pauvres gestes au hasard était l'imitation inconsciente et improvisée."

(Paul Claudel, Connaissance de l'Est suivi de L'oiseau noir dans le soleil levant, p.219 – 220)



信



INTRODUCTION : "Une journée de Nô"

Cette étude, je l'ai développée à la suite d'un voyage au Japon réalisé en mars 2004, grâce au soutien de mes parents. En allant au Japon, je voulais voir ce que je n'avais pu lire ni ressentir, et la scène devait prolonger ce que l'écrit avait tu. J'assistai pour la première fois un dimanche après-midi à une représentation de Nô au Théâtre National de Tokyo.

Silence cérémonial dans la salle. La scène est vide, uniquement décorée par des arbres peints représentant des pins japonais, symboles de vie éternelle et de longévité ; pas de décor, juste un rideau situé au bout d'une longue passerelle servant à établir le passage entre les coulisses et la scène. Les musiciens sont les premiers à remplir la scène en se glissant dans l'ouverture du rideau échancré. Ils avancent à égale distance les uns des autres, à pas coulés et mesurés. Puis le chœur composé de huit choristes fait son apparition. C'est alors que les personnages font leur entrée, parcourant très lentement, d'un pas glissé, la distance qui les sépare de la scène. Le Nô commence par un long préambule lancé par les stridences de la flûte. Dès leur entrée en scène, au rythme d'un lent et interminable déplacement, une tension manifeste envahit le parterre de spectateurs attentifs et concentrés.

Histoire de "Taema". Près d'un temple, un prêtre rencontre une vieille nonne accompagnée d'une jeune femme. Elle lui raconte l'histoire d'une dame dévote appelée Chûjô-hime, qui voulait adorer le dieu Amida. En réponse à ses prières, le dieu lui était apparu et avait tissé une tapisserie merveilleuse remplie d'images du Bouddha. Les deux femmes disparues, le prêtre attend dans le temple. Bientôt, le fantôme de Chûjô-hime émerge. Après que ce dernier ait célébré la vertu de la prière et exécuté une danse, le rêve du prêtre se termine et il se réveille.

J'essayai de griffonner quelques lignes sur l'impression que m'avait laissée cette représentation. Difficile tentative que de suggérer l'effet que produisent le chant, la danse, l'accompagnement instrumental sur le spectateur. Les acteurs renoncent à tout mouvement anecdotique pour ne conserver que l'essentiel d'une gestuelle stylisée. Economie de mouvements produisant une profondeur dans le jeu de l'acteur mais qui du même coup, entrave la compréhension du récit pour un esprit non-initié. Extrême lenteur des gestes ou soubresauts rythmés aux sons des tambours, l'univers du Nô n'est pas transcribable aussi facilement par des mots.

Restent les éléments significatifs sur lesquels le regard se pose et se repose inévitablement : les costumes et les coiffes, somptueux dans leurs tissus de soie brodée et la richesse des ornements, dont l'imposant écrin confère



Scène de Nô - masque de Zô-Onna

un aspect hiératique au personnage, à cet homme-acteur dont on oublierait presque la présence physique sous l'enveloppe. Et les masques, réceptacles sacrés de la puissance divine, incarnations de l'esprit divin davantage que représentation ou substitut des traits de l'acteur.

Le masque est littéralement "porté" par l'acteur, de telle sorte qu'une partie de son visage est laissé apparent. Cet effet n'a rien de naturel mais la recherche du réalisme est loin d'être une composante de l'esprit du Nô. Un certain réalisme se révèle toutefois dans la quête de l'expressivité des sentiments et des émotions: "*La quintessence des masques Nô réside dans un expressionnisme tempéré par le souci de ménager une marge génératrice de changements quasi infinis*"⁵.

De la joie à la tristesse, du plaisir au dégoût, le masque montre les expressions de la vie. Mais le Nô n'est-il pas simplement le miroir de ce monde où nous vivons, la projection d'un univers où s'animent les passions et les tourments des hommes ?

Objet d'art ou objet sacré ? La signification et la place du masque ont beaucoup évolué au cours de l'histoire du Japon. Nous voudrions montrer au cours de cet exposé que le masque, qui répondait sans doute à un impératif religieux très ancien et constituait un objet sacré à valeur magique, s'est transformé avec le Nô en objet d'art à valeur purement esthétique tout en conservant quelque chose de sa magie primitive. Mais l'étude de la conservation/restauration des masques ne peut être perçue qu'en abordant le contexte de création de ces objets, le théâtre Nô. De la même manière que nul ne peut comprendre la cérémonie du thé en ignorant le sentiment des japonais pour la nature, le shintoïsme et la structure nippone des relations sociales.

Élément indissociable de cette forme d'expression théâtrale, le masque Nô s'intègre dans un ensemble plus vaste dont l'analyse permet de définir le rôle spécifique qu'y tient cet objet et son intégration dans la société japonaise. Cette partie sera structurée en deux temps: d'une part, l'étude du théâtre Nô du point de vue de ces conceptions esthétiques et historiques, et d'autre part, les masques qui lui sont rattachés.



Scène de Nô – masque KO-OMOTE

Pareillement, une fois cette étude achevée, nous espérons avoir éveillé un intérêt et une curiosité qui, par delà l'analyse, inciteront le lecteur à se confronter à un tel spectacle afin de ressentir ce que l'écrit ne peut rendre compte.

⁵ Berthier François, *Masques et portraits*, Collection Arts du Japon, Publications Orientalistes de France, 1957, p. 50.

I. LE NO OU L'ART DE FIGURER L'INVISIBLE

" Oubliant le résultat, voyez le Nô
oubliant le Nô, voyez l'acteur,
oubliant l'acteur, voyez l'esprit,
oubliant l'esprit, comprenez le Nô"
(Zeami – De la transmission de la Fleur)

DEPUIS PLUS DE SIX SIÈCLES, LE NO S'EST IMPOSÉ COMME UN ART TOTAL, REUNISSANT SIMULTANÉMENT THÉÂTRE, DANSE ET CHANT, MÏME ET POÉSIE, MUSIQUE ET LITTÉRATURE. BIEN PLUS QU'UNE SIMPLE FORME THÉÂTRALE, IL PORTE EN LUI L'ESSENCE DE L'ART EN TANT QUE PERMANENCE ET IMMUTABILITÉ. CONSTITUÉES À PARTIR DE FORMES THÉÂTRALES ANTERIEURES, LES REPRÉSENTATIONS DE THÉÂTRE NO S'INSPIRENT DE LÉGENDES JAPONAISES OU CHINOISES, SOUVENIRS DE RECITS GUERRIERS OU D'HISTOIRES D'AMOUR DE FEMMES DÉFUNTES, QUI PLONGENT LE SPECTATEUR DANS UN UNIVERS INTÉMPIREL ET MYSTÉRIEUX.

Avant de développer notre propos, il convient de préciser certaines conventions de langage concernant l'utilisation d'expressions ou de mots passés dans l'usage courant. Dans ce commentaire, nous employons indifféremment les mots "théâtre Nô" ou la contraction "Nô" pour déterminer ce genre de performance scénique. Notons que l'usage littéraire de l'expression "théâtre Nô" est remis en cause actuellement par les conceptions ethnoscénologiques actuelles à cause de l'ambiguïté qu'il soulève. L'ethnoscénologie est une discipline récente, créée en 1995, qui entend ouvrir son champ d'investigation aux pratiques et aux arts propres à des civilisations extrêmement différentes, en les considérant dans leur identité spécifique. Jean-Marie Pradier⁶, définit cette discipline comme *"l'étude dans le contexte, dans les contextes, ceux-ci ne se réduisant pas seulement à un élément que l'on appellerait la culture, comme si ce terme "culture" ne pouvait se dire qu'au singulier – des pratiques performatives humaines"*. Ainsi Françoise Grund, ethnoscénologue, expose les raisons de cette association malheureuse: *"Je voudrais signaler que depuis quelques années, les termes "théâtre" et "Nô" semblent incompatibles bien que des galeristes, des éditeurs et des journalistes persistent à vouloir continuer à les utiliser conjointement. Le Nô n'est pas un théâtre mais un poème lyrique soutenu par le chant, la musique et la danse et l'ensemble de masques et de costumes signifiants."*⁷

Selon l'ethnoscénologie, l'association du mot "théâtre"⁸ avec "Nô" donne une vision assez réductrice de ce que représente le Nô dans toutes ses spécificités, qui a été employé selon les normes de conceptions du théâtre occidental. Ainsi, la démarche de cette nouvelle discipline tend à étudier les pratiques spectaculaires

⁶ Jean-Marie Pradier: professeur à l'Université Paris X, ethnoscénologue.

⁷ Extrait de la lettre datée du 1^{er} avril 2003.

⁸ Pour avoir des précisions sur les différents sens de ce mot, voir Volume III - Annexe n°I: Quelques définitions du mot "théâtre".

du monde sans prendre le théâtre occidental comme critère. Aussi devrait-on dire "Nô" ou "Kathakali", pour spécifier des formes spectaculaires à part entière. Nous avons conscience que le mot "théâtre" ne renvoie pas directement à ce que constitue le Nô dans ses fondements même, et que son utilisation peut induire des références qui sont de l'ordre de notre conception du théâtre en Occident. Néanmoins, il est évident que la démarche n'est pas de spécifier le Nô par rapport au théâtre occidental, ni dans quelles conceptions que ce se soient. Aussi, le propos n'étant pas de discuter sur ces considérations sémantiques, le choix d'utiliser la dénomination "théâtre Nô" est employé par rapport à la spécificité de la représentation scénique et pour donner une indication sur le mode de représentation du Nô pour un public néophyte. Il n'est pas question de résoudre ici ce problème car celui-ci nécessiterait une analyse plus approfondie, qui n'est pas l'objectif de ce mémoire.

1.1 QU'EST-CE QUE LE NÔ ?

- "YOU KNOW NOH ?
- NO !"⁹

Qu'est ce que le Nô ? C'est en ces termes que Yoshi Oida, acteur japonais, pose la question à un éminent spécialiste: *"Le Nô-gaku (nom complet pour désigner cet art) est une représentation théâtrale où les acteurs se déplacent lentement sur scène à petits pas, en faisant glisser les pieds. C'est le seul type de théâtre au monde où l'on pratique un jeu similaire. Superficiellement, l'expression est minimale. Le public ne peut apprécier le Nô qu'en se servant de son imagination qui est mise en branle par des gestes infimes, des mouvements minimaux qui ne font que suggérer les émotions sous-jacentes. Le Nô constitue donc une expérience extrêmement ennuyeuse pour les gens qui manquent d'imagination."*¹⁰

"Nô" est un terme difficile à traduire, désignant à l'origine le talent, les facultés, la capacité d'un acteur, puis il a pris le sens d'art. Cette forme d'expression scénique a pris cette appellation à partir du 17^{ème} siècle. A l'origine, on raconte qu'il y a bien longtemps, vécut un ours, Nô, très talentueux et populaire. Un jour, agacé par le succès de l'ours sur ses terres et dévoré par la jalousie, le seigneur du domaine lui fit couper les pattes avec un sabre, certain d'anéantir le talent de l'ours. Mais c'était sans compter sur la capacité de l'ours à développer un style nouveau qui connut un succès plus grand encore. Le mot Nô serait né de cette histoire : en effet, "Nô" s'écrit avec l'idéogramme "ours" en enlevant les quatre petits traits à la base, qui correspondraient aux pattes de l'ours.

D'un usage courant, le mot "Nôgaku" ("*divertissement de Nô*"), apparut à la fin du 19^{ème} siècle, est similaire au Nô. Zeami, le créateur du Nô, utilise le terme de "*saragaku ennen*" dans l'introduction du "*Fûshi-Kaden*"¹¹ pour signifier le Nô. Les *Ennen* sont "*des danses pour le prolongement de la vie*" et retracent l'histoire en cinq parties des divinités miraculeuses ou monstrueuses. Les *Saragaku ennen* sont considérés davantage comme des pièces tragi-comiques exécutées pour conjurer les mauvais esprits mais ne caractérisent pas le Nô en tant que tel. De même, le *Saragaku no Nô* désigne une autre forme de théâtre masqué proche du Nô sans en être.

Notre patrimoine théâtral ne nous permet pas de donner une définition valable de cet art spécifique japonais. Pourtant, bien que contemporain de nos mystères, le Nô présente des aspects rappelant étrangement les recherches les plus audacieuses de notre théâtre dit d'avant-garde. Par conséquent, si donner

⁹ Citation imaginaire d'un dialogue entre Laurel et Hardy introduisant le Nô dans le catalogue d'exposition "Fleurs d'automne: costumes et masques du théâtre Nô", 3 octobre 2003- 2 février 2004, Musée Rath, Genève, Adam Biro, Paris, 2002.

¹⁰ Yoshi Ioda, *L'acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Million, Le temps du théâtre, Actes Sud, 2^{ème} édition, 1992, p. 80.

¹¹ *Fûshi-kaden* : traité sur l'art du Nô écrit par Zeami en 1400-1402.

une définition succincte du Nô est presque impossible, au moins pouvons-nous le décrire à partir des règles immuables qui le régissent.



Photo à gauche:
Scène de Nô- masque de Tobide
© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*, Editeur
Wanya Shoten Tokyo, 1960, p.115

Photo à droite:
Scène de Nô – masque de Kokushiki
© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*, Editeur
Wanya Shoten Tokyo, 1960, p.20

Le Nô peut être qualifié d'art "spectaculaire" même si tout y est "retenu". "Spectacle" toutefois ne signifie pas nécessairement "théâtre" et encore moins "drame", à moins que le mot "théâtre" soit pris dans son acception étymologique. Mais il nous faut évidemment encore spécifier la proposition. "Spectacle ésotérique"¹² ? Si l'on considère le sens premier du mot, cette formulation évoque une idée trop réductrice, liée à des jugements préconçus et donc inadaptée pour désigner ce genre théâtral. En revanche, la seconde signification incluant l'idée de transmission du savoir, peut être envisagée. Mais cette proposition détermine davantage le Nô par rapport à des considérations philosophiques plus qu'elle ne le qualifie réellement.

"Spectacle religieux" peut-on lire encore. Assurément moindre de nos jours qu'à l'origine dans la mesure où les représentations de Nô s'effectuaient à l'occasion de fêtes devant les temples. Tout au plus pouvons-nous le qualifier "d'essence religieuse" en partant du fait que les textes portent en eux des points de la doctrine bouddhique. Non pour manifester particulièrement une vocation théologique, mais davantage pour souligner un plaisir esthétique : l'impermanence du monde permet aux auteurs de mettre en exergue la fragilité de la beauté des éléments. Le Nô n'est pas joué mais chanté et dansé. Cependant il ne faut pas commettre l'erreur de le considérer comme un ballet ou un opéra. Avec toute la réserve qu'impose une formule établie, nous pouvons définir le Nô comme un art composite, très stylisé et parfois même abstrait, incluant des textes, des chants, de la danse, du mime, de la musique instrumentale et un chœur, des costumes somptueux, des masques, et qui se joue sur une scène aux normes codifiées.



¹² Définition du Petit Robert: 1) "Obscur, incompréhensible pour quiconque n'appartient pas au petit cercle d'initiés."

2) Philo. "Se dit de toute doctrine ou connaissance qui se transmet par tradition orale à des adeptes qualifiés."

Cette symbiose parfaite s'exprime dans un univers qui ne ressemble à nul autre, paraissant ainsi particulièrement abscons pour des néophytes.

L'objection qui pourra être retenue est qu'il s'agit présentement d'une description et non d'une définition. Mais résumer le Nô en quelques mots précis ne pourrait contenir une réalité infiniment plus subtile et complexe.

1.2 LE NO, UNE HISTOIRE

Au Japon, le théâtre est d'origine religieuse. A en croire la tradition, les racines du Nô remonteraient loin dans le temps, au moment de la création des mythes de l'univers et des fondements de l'humanité.

1.2.1 Des origines lointaines

Le Nô, sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, a commencé à se mettre en place dans la seconde moitié du 14^{ème} siècle, au cours de l'époque Muromachi (1336 – 1573), sous l'impulsion de Kan'ami et de son fils Zeami. Dès son origine, la tradition du Nô a pu être transmise grâce aux écrits de ce dernier. Ces traités, dont nous développerons les conceptions théoriques et esthétiques dans les chapitres suivants, constituent *La tradition secrète du Sarugaku no Nô* qui conservent les réflexions historiques, esthétiques et techniques de Zeami sur son art.

Il évoque ainsi la triple origine indienne, chinoise et japonaise, de cet art qui devait devenir le Nô¹³. Il est évident qu'on ne saurait reprendre à proprement parler les légendes rapportées par Zeami. Néanmoins, ces récits ne sont pas sans évoquer l'histoire du Japon, ainsi que les influences culturelles et spirituelles qu'a exercé le continent asiatique (Inde, Chine, Corée) sur la genèse du théâtre japonais.

Ces mythes mettent en avant l'importance du caractère divin dans la formation du Nô, et la convergence de deux courants spirituels qui s'exerçaient dans le Japon ancien: le shintoïsme et le bouddhisme. Il convient de rappeler ici l'existence au Japon de ces deux courants spirituels, qui ont eu une influence considérable dans l'art du Nô.

Originaire d'Inde où il est apparu vers le 5^{ème} siècle av. JC., le bouddhisme est introduit au Japon en 552, quand le roi de Paekche envoya une statue du Bouddha et des copies de sutras à l'empereur du Japon. En dépit de sa complexité, le bouddhisme apparaît dans le Nô sous deux formes spirituelles, l'amidisme¹⁴ et le Zen. L'influence du Zen est manifeste dès son introduction au Japon en 1191. Le "Zen", terme signifiant "méditation", vient d'une école chinoise Chan, elle-même inspirée d'une école indienne du 6^{ème} siècle, le Dhyana. Cette discipline a pour but d'arriver à l'illumination. Il s'agit, en quelque sorte, d'aboutir à un état de connaissance intuitive et non discursive, et par la même, établir une sorte de communion mystique avec l'ensemble de l'univers en prenant conscience de l'illusion de l'existence individuelle. L'influence du Zen sur la civilisation japonaise se manifeste dès lors dans la plupart des formes d'art, où elle se caractérise par une très grande sobriété: la cérémonie du thé, recommandée en tant que breuvage pour aider à la méditation, les arts martiaux, la calligraphie, les jardins, etc. Le Nô devient de plus en plus hiératique et dépouillé de tout élément superflu pour ne se concentrer que sur l'essence même des choses et des êtres.

Le Nô, dit Zeami, a été créé pour apaiser le cœur des hommes, afin de leur permettre d'atteindre le bonheur tout au long de leur vie. Par extension, nous retrouvons les doctrines de l'enseignement bouddhique: d'une part, l'affranchissement de la souffrance, entretenue par le désir, en la supprimant par la méditation et par l'ascèse; et d'autre part, l'expression de l'impermanence de toutes choses. Rien ne s'y fixe, tout est instable et passager: les joies comme les peines, le beau comme le laid. En ce sens, le Nô est l'expression même de la beauté éphémère.

¹³ Pour l'analyse complète des origines, voir Volume III - Annexe n°2: Analyse des origines du Nô.

¹⁴ Amidisme: terme générique désignant l'ensemble des écoles du bouddhisme chinois et japonais plaçant le Bouddha Amitâbha (en japonais, "Amida") au centre de leur doctrine.

Un dieu protecteur du Nô est connu sous le nom de Matarajin, divinité bouddhique vénérée par l'école Tendai¹⁵. La tête du dieu est recouverte d'une capuche en tissu, comme ceux portés par les moines chinois de la dynastie T'ang, et pareils à ceux portés par les personnages de moines dans le Nô.

Pour Zeami, le Nô possède une autre origine rituelle tout aussi importante que le bouddhisme, à savoir le shintoïsme, considéré comme la religion première du Japon. Le shintoïsme, ou "voie des dieux", est l'expression profonde de la culture ancienne des japonais. La spécificité du shintoïsme tient beaucoup à l'insularité géographique du Japon. Cette religion vénère la nature et le cosmos en tant que vivants. Le divin est conçu comme source et lumière immanente à la nature, sorte de révélation perpétuelle qui se manifeste dans les phénomènes les plus importants provenant de ce qui nous entoure (soleil, mer, volcans, sources, forêts, montagnes, etc.). Le Shintô ne connaît pas de Dieu suprême et le ciel, contrairement aux croyances chinoises, n'est pas une divinité mais des kami (dieux shintô) que l'on prie en diverses occasions.

Le shintoïsme dans le Nô est à rechercher dans la manifestation des *kagura*¹⁶, et dans l'apparition des kami qui investissent et animent toutes choses de la nature depuis les origines.

Le Nô a aussi ses protecteurs liés au culte shintô: Shukushin, divinité parfois assimilée au vieillard Okina, tel qu'il apparaît dans la pièce de Nô du même nom. Okina était considéré, dans les milieux populaires, comme un dieu venu apporter harmonie et prospérité lors des fêtes de début d'année qui se déroulaient dans l'enceinte des temples ou des monastères. Il est l'une des trois figures mythiques du "Shiki samba", pièce rituelle et très ancienne qui, à la naissance du théâtre Nô, fut intégrée dans son répertoire. Qualifiée de "pièce de cérémonie" par Zeami, Okina est exécutée à l'ouverture d'une journée de Nô. Cette pièce comporte trois danses respectivement interprétées par des kami venus apporter prospérité et bonheur pour l'année à venir. G. Martzel¹⁷ stipule que cette représentation a conservé "une atmosphère quasi-religieuse caractérisée par des rites d'offrande aux masques du kami exposés, la veille, dans les coulisses, sur une sorte d'autel"¹⁸. Dès l'époque Kamakura (1192-1333), tous les spectacles comportaient la danse d'Okina et le Sambasô. Sous l'aspect de vieillards rieurs, ils purifient le territoire des villages et accordent protection et prospérité, ainsi qu'une vie harmonieuse aux villageois.

Sans être à proprement parler un art religieux, le Nô est donc l'expression de la culture bouddhique telle qu'elle s'est mêlée, par syncretisme, avec la religion première du Japon, le shintoïsme. Ainsi, par la vénération de deux divinités, Shukushin et Matarajin, l'esprit du Nô entretient ses racines qui le rattache d'une part au Shintô, et d'autre part, à la doctrine bouddhique représentée par l'école Tendai et l'amidisme. Si le Nô n'a plus rien d'une cérémonie religieuse, il faut toutefois remarquer que certaines danses masquées des divertissements de cour pouvaient être et sont toujours considérées comme des danses religieuses lors des fêtes de certains temples shintô, ou des monastères bouddhiques. Le Nô de Kurokawa a conservé de fortes résonances religieuses et correspond à une des phases les plus anciennes de l'évolution du théâtre Nô.

1.2.2 Une forme théâtrale née d'influences diverses

Loin de surgir du néant, le Nô figure l'aboutissement syncretique de divers genres de spectacles qui florissaient alors. Le Nô a rompu avec la tradition du théâtre masqué au Japon en s'affranchissant des exigences du rituel auxquels les spectacles avaient été soumis jusqu'alors.

¹⁵ Ecole introduite au Japon au 8^{ème} siècle par Saichô. Au centre de la doctrine Tendai, on retrouve le culte du Bouddha Amitâbha.

¹⁶ *Kagura* : danse sacrée shintoïste exécutée en l'honneur des dieux.

¹⁷ Gérard Martzel: écrivain, ancien professeur à Institut National des Langues Orientales, à Paris.

¹⁸ Gérard Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, La Bibliothèque japonaise, POF, 1982, p. 109.

"Le théâtre masqué fut d'abord une manifestation religieuse, comme telle, une expression rituelle de croyances chamaniques puis bouddhiques, les unes et les autres, d'ailleurs, s'interpénétrant souvent"¹⁹.

L'histoire du théâtre japonais retrace avec fidélité le développement intellectuel du peuple nippon dont le fond essentiel est la religion. Par ailleurs, l'invention de l'art dramatique est attribuée aux ancêtres divins de la famille impériale. L'étude des anciennes formes théâtrales qui amènent à la création du Nô, met en évidence les relations qu'entretiennent les habitants de la "terre des dieux" avec les différents cultes et les manifestations divines. La genèse du Nô ne peut donc se comprendre qu'en explorant les différentes formes théâtrales antérieures, incorporant aux éléments autochtones les influences de la Chine. C'est donc un préalable d'autant plus important qu'un certain nombre de ces spectacles se sont perpétués jusqu'à nos jours, associés à des fêtes populaires ou à des temples²⁰.

☞ Le Kagura

D'origine autochtone, le Kagura, considéré comme la plus ancienne forme de théâtre au Japon, est un divertissement offert en l'honneur des dieux. Noël Péri dit que "*Le terme Kagura désigne des danses accompagnées de musique et de chant représentant des légendes appartenant au cycle national*"²¹. L'influence du Kagura sur le Nô est manifeste dans les traités de Zeami car il écrit que les Sarugaku (c'est à dire la forme ancestrale du Nô) seraient des dérivés du Kagura- le premier étant pour lui la danse de la déesse Ama-no-uzume-no-mikoto qu'il cite pour situer l'origine du Nô. Cette influence est à rechercher également dans la célébration des dieux, ou *kami*, issus du culte shintô. Par ailleurs, notons que certains masques de Kagura ont été réutilisés dans le Nô.

☞ Le Gigaku

Sous l'influence de la civilisation d'origine continentale véhiculée par le bouddhisme, la civilisation japonaise s'est structurée en se modelant sur le modèle chinois, enrichissant ou transformant les formes de spectacle autochtones avec les divers éléments de l'art théâtral importés de Chine ou de Corée.

Le Gigaku est une danse masquée, importée de Chine au 7^{ème} siècle, qui est composée de pantomimes jouées sur une musique attractive destinée à attirer le public lors des rites bouddhiques. On ne sait que très peu de choses sur le Gigaku²²; seuls quelques masques, des descriptions - notamment celle extraite d'un traité de musique composé en 1233 par Koma Chikané (1177 - 1242), appelé "*Kyôkunshô*"- nous sont parvenus, ainsi que la danse des lions appelée "*Shishi-mai*" que l'on retrouve dans la plupart des fêtes shintô. Les *Shishi-mai*, représentés par des lions à tête stylisée, sont très populaires au Japon et subsistent dans de nombreuses



Scène de Nô - "Le pont de pierre" - La danse des lions
© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*, Editeur Wanya Shoten Tokyo, 1960, p.142

¹⁹ Pyong-Hi Chong, *Danses masquées et jeux de marionnettes en Corée*, thèse, publications Orientalistes de France, 1975, p.277.

²⁰ Pour plus de renseignements, voir Volume III - Annexe n°3: Les formes théâtrales anciennes.

²¹ Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, Tome X, n°3, juillet-septembre 1910.

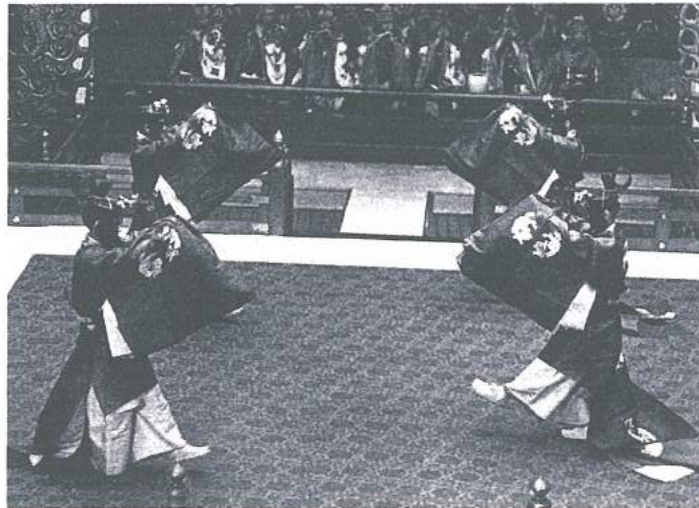
²² En l'an 612, le prince Shôtoku officialisa, lors d'une cérémonie bouddhique, le Gigaku, forme de théâtre masquée et dansée, importée de Chine. Zeami fait de Shôtoku le fondateur mythique du Nô qu'il a créé pour garantir la stabilité de l'Empire et divertir le peuple.

régions. Ce n'est donc pas sans importance qu'une variante de la danse des lions a été assimilée dans le Nô.

☞ Le Bugaku ("divertissement distingué")

L'introduction du Bugaku²³ à la cour de Heian à la même époque que le Gigaku provoqua le déclin de ce dernier, du fait de sa notoriété grandissante auprès des lettrés de la cour. Contrairement au Gigaku, le Bugaku a été préservé jusqu'à nos jours, du fait de son adoption pour les rites shintô et ceux de la cour impériale. Par exemple, le temple d'Itsuku-shima, à Miyajima, présente encore des danses de bugaku à l'occasion de ses fêtes.

Selon René Sieffert, "*on entend aujourd'hui par Bugaku toutes les danses anciennes conservées par les soins de l'Office de la Musique et interprétées par l'orchestre et les danseurs attachés à la Maison Impériale.*"²⁴. Cette danse masquée au style raffiné et riche est associée à la musique de cour dite "gagaku" dont le Shôsô-in à Nara conserve de nombreux instruments, et consiste en une danse rituelle sans considération d'ordre sacré au sens propre du terme.



Danse de Bugaku

© René Sieffert, *Théâtre classique*, Maison des Cultures du Monde / POF, 1983, p.34

☞ Le Dengaku (divertissement agraire)

Ce sont des danses inspirées par les rites accomplis par les paysans lors du repiquage du riz et de la moisson (*tamai*). Au cours du temps, cette danse prendra un caractère plus esthétique et raffiné, devenant ainsi le divertissement préféré des classes aristocratiques. Une anecdote raconte qu'une danse fut exécutée sur un air de Dengaku dans les champs environnant Kyoto, à la fin du II^{ème} siècle, sous le règne de l'empereur Hirikawa, rassemblant ainsi riches et pauvres pour la circonstance. Des bonzes pèlerins allaient de campagne en campagne et exécutaient ces Dengaku à caractère profondément religieux. Ces bonzes furent appelés Dengaku-Hôshi, pèlerins de Dengaku. A la faveur d'une période de paix durant le règne du gouvernement de Kamakura fondé par Yoritomo, les Dengaku-Hôshi enrichirent leur répertoire en puisant, non plus dans les récits religieux, mais dans les exploits légendaires des guerriers, donnant ainsi naissance à une nouvelle forme de spectacle: le Dengaku no Nô. Cette forme de spectacle connut un succès considérable jusqu'à ce que la formation d'un autre genre de spectacle, le Sarugaku no Nô, ne viennent pâlir quelque peu l'éclat de leurs concurrents et amorcer la création d'une forme théâtrale à part entière: le Nô.

²³ Pour plus de renseignements sur le Bugaku, consultez le livre de Nishima Kyôtarô, *Bugaku masks*, Tokyo: Kodansha International, 1978.

²⁴ Sieffert René, *Théâtre classique*, Collection Arts du Japon, Maison de la culture du monde, POF, p. 33.

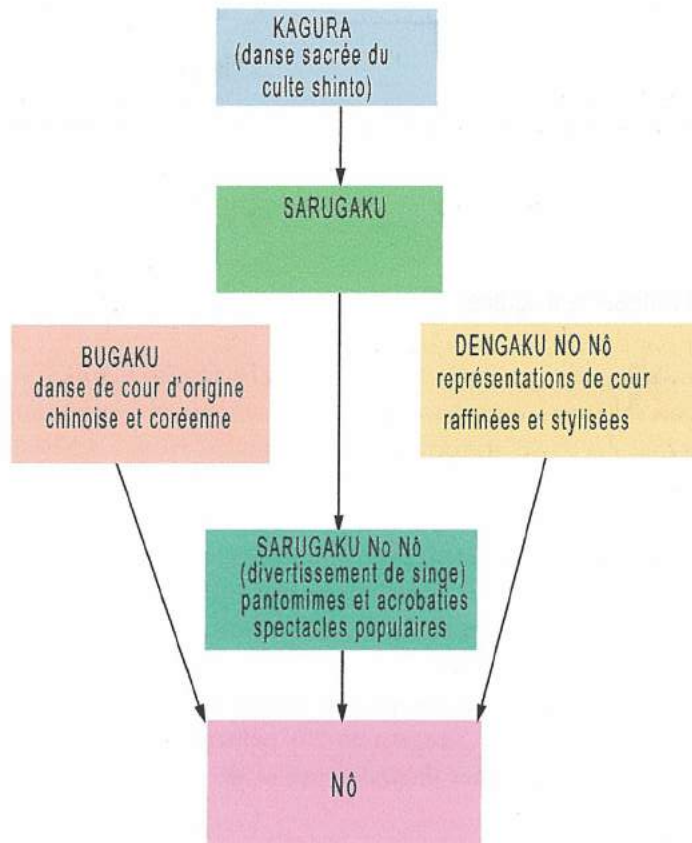
Le Sangaku (divertissement varié) et Le Sarugaku (divertissement de singe)

Avec l'implantation du bouddhisme au 6^{ème} siècle, sous l'impulsion du prince Shôtoku²⁵, allait s'imposer un nouveau genre de spectacle venu de Chine, les Sangaku. Ces divertissements étaient moins raffinés que ceux du Bugaku et présentaient un caractère populaire plus prononcé. Composés de pantomimes comiques, d'acrobaties, de tours de magie, les Sangaku pouvaient être considérés comme des spectacles de foire, à l'image de la Commedia dell'Arte. Par un glissement sémantique, le Sangaku est devenu le Sarugaku c'est à dire "singeries".

Le Sarugaku no Nô fut créé parallèlement au Dengaku no Nô. En effet, envieux du succès des Dengaku-Hôshi, les artistes du Sarugaku imitèrent l'exemple de leurs rivaux et inventèrent une représentation scénique en prenant pour base leurs propres chants. Cependant, les Sarugaku no Nô conservèrent plus longtemps leur côté populaire, ce qui explique le fait qu'ils n'aient pas connu le même succès auprès de l'aristocratie du 14^{ème} siècle que les artistes du Dengaku no Nô. Mais des préoccupations d'ordre esthétique et le souci de la dignité du spectacle étaient déjà au cœur des esprits pour concevoir un art raffiné et plus subtil. Il faudra le talent et la forte personnalité d'un acteur de Sarugaku, Yusaki Saburô Kiyotsugu dit Kan'ami, chef d'une école de Sarugaku, pour renverser la situation et donner un essor au Sarugaku no Nô, qui aboutira à la disparition progressive de son rival scénique.

Ce n'est qu'avec la synthèse dans le Sarugaku no Nô, des divers courants chorégraphiques et musicaux des siècles précédents, et l'exploitation des sources littéraires, que le Japon connaîtra un véritable art dramatique au 14^{ème} siècle. Du brassage de tous ces genres théâtraux devait aboutir un art spécifiquement japonais: le Nô.

LA GENEALOGIE DU NO



²⁵ En l'an 612, le prince Shôtoku officialisa, lors d'une cérémonie bouddhique, le Gigaku, forme de théâtre masquée et dansée, importée de Chine. Zeami fait de Shôtoku le fondateur mythique du Nô.

1.2.3 Naissance et évolution du Nô

En 1374²⁴, Ashikaga Yoshimitsu (1367-1395), 3^{ème} Shôgun de la dynastie des Ashikaga, assista à un spectacle de Sarugaku au sanctuaire d'Imagumano à Kyoto. A cette occasion, la danse rituelle Okina, qui précède les représentations, fut exécutée par Kan'ami alors âgé de quarante-deux ans. Le jeune prince, âgé de dix-sept ans, fut si enthousiasmé par le jeu de l'acteur qu'il le fit aussitôt venir à la cour avec son fils Fujiwaka, âgé de onze ans. Ce dernier devait s'illustrer plus tard sous le nom de Zeami, auteur de la plupart des créations de Nô qui sont encore jouées actuellement.

Cette promotion lui valut longtemps le mépris et la rancœur d'une partie de l'aristocratie qui n'appréciait guère la proximité de ces acteurs, considérés comme des mendiants, avec le prince. Jusqu'alors, seul le Dengaku avait eu accès à la cour, et les partisans de cette danse acceptaient difficilement la présence des acteurs Nô au sein du palais impérial. Cette rivalité entre les partisans du Nô et ceux du Dengaku fut le fruit de luttes intestines durant tout le règne de Yoshimitsu, qui aboutirent à l'avènement du Nô à la cour et au désaveu du Dengaku. Le Nô accède donc à un rang aristocratique, en position de suprématie à la cour, Yoshimitsu ayant décidé d'accorder sa protection à la famille Kanze jusqu'à la fin de sa vie. Grâce à la persévérance et au patronage des deux successeurs de Yoshimitsu, mort en 1408, Zeami continue d'exercer son art à la cour - même si la popularité du Nô diminue au profit du Sarugaku, devenu le divertissement favori de la cour.

En 1424, le fils de Zeami, Motomasa succéda à la direction de l'école de Nô, considéré par son père comme digne représentant de cette lignée d'acteurs. Mais l'avènement au trône en 1428 du fils de Yoshimitsu, Ashikaga Yoshinori (1428 - 1441), mit un terme à la suprématie du Nô qui se vit interdire l'accès à la cour. Le jeune Shôgun n'appréciait guère le raffinement du Nô, qu'il supplanta au profit d'une autre forme de divertissement qui convenait probablement davantage à sa personnalité violente et autoritaire, le Sarugaku. L'organisation des spectacles de la cour fut confiée à Saburô Motoshigé On'ami (né en 1398), fils de Shirô, le frère cadet de Zeami, cousin et donc rival de Motomasa quand ce dernier mourut prématurément. Grâce à la persévérance et au patronage des deux successeurs de Yoshimitsu, mort en 1408, Zeami continue d'exercer son art à la cour - même si la popularité du Nô avait diminué au profit du Sarugaku, devenu le divertissement favori de la cour.

L'hypothèse de René Sieffert, à propos de la transmission des traités de Zeami, stipule que On'ami a pu intriguer auprès du Shôgun pour obtenir les écrits dont il avait déjà connaissance en partie grâce à son père Shirô. Devant le refus de Zeami, celui-ci fut contraint de quitter la cour et se vit exilé en 1434 sur l'île de Sado d'où il reviendra en 1441, après la mort du despote. Il mourut à Kyoto en 1443, âgé de quarante-vingt ans. La transmission du Nô fut assurée par d'une part, On'ami Motoshige, et de l'autre par le gendre



Scène de Nô

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Vol. 1, Tankosha, 1998, p.107.

²⁴ Dans le catalogue *Théâtre d'Orient*, l'origine du Nô date de 1368 au moment où des spectacles furent présentés au temple Daigôji près de Kyoto, qui appartenaient à l'école bouddhique ésotérique du Shingon.

de Zeami, Komparu Zenchiku (1405–1470), qui, à la tête de leur troupe respective, développèrent les enseignements du maître.

A l'origine destiné à un large public, le Nô est devenu l'apanage des grandes familles de l'aristocratie guerrière entre le 16^{ème} et le 19^{ème} siècle. Tout au long du 15^{ème} et du 16^{ème} siècles, le Nô restera un art vivant grâce aux descendants de Zeami, perpétuant la tradition des pièces de Nô dans l'esprit du créateur. L'existence d'autres formes de spectacles plus populaires provoqua en partie le déclin du Nô, qui finit par disparaître de la scène publique pour devenir le divertissement favori d'une classe militaire, très conservatrice des traditions. De cette sclérose apparente, le Nô faillit bien disparaître par deux fois, en 1868 et en 1945: cet art était à tel point intégré à l'ancien régime que la plupart des acteurs se crurent condamnés avec lui au moment de l'ouverture du Japon à l'Occident. Mais le succès rencontré par la performance de l'acteur Umewaka Minuro lors d'une représentation, redonna une certaine vigueur au Nô et les écoles réintégrèrent progressivement la capitale. Le public du Nô après 1868 n'était plus limité à l'ancienne aristocratie militaire et ce rapprochement avec la classe populaire lui permit de bénéficier d'une considération nouvelle, et de financements conséquents pour entretenir les écoles et les acteurs, davantage qu'avec la tradition du mécénat shogunal.

S'il est trop tôt pour augurer de la suite de ce mouvement, l'optimisme semble être de rigueur quant à l'évolution du Nô dans le monde contemporain. Loin d'être un art "populaire" à proprement parler auprès des jeunes générations, il attire encore nombre de spectateurs dans les salles, désireux d'assister à un art spécifiquement japonais, ou plus simplement par curiosité intellectuelle. Le succès des représentations à l'étranger suscite un engouement certain qui inaugure peut-être une nouvelle voie dans l'évolution du Nô.

∞ Les écoles de Nô

Le renouveau d'intérêt pour le Nô vers le 19^{ème} siècle, a provoqué la floraison de nombreuses écoles d'art, où des centaines de milliers d'amateurs étudient la danse et le chant, semble-t-il à prix fort. Néanmoins, cinq grandes écoles de Nô se partagent essentiellement la renommée du fait de leur descendance prestigieuse : Kanze, Komparu, Kongô, Hôshô, Kita. Ces cinq familles de Nô sont toutes issues du Yamato, l'école de Sarugaku dont Kan'ami fut le chef et fondateur de la lignée des Kanze. Ce sont les *iemoto*²⁵, qui s'écrit avec les deux idéogrammes de "famille" et "origine", qui transmettent au fil des générations les styles et les méthodes d'interprétation, et font perdurer la tradition. Cette hiérarchie reste encore de nos jours une valeur incontestable pour la garantie de la tradition et la codification des règles auxquelles tout apprenti doit se soumettre dans chaque école. Ainsi, Kanze Kiyokazu, âgé de 37 ans, est le 26^{ème} *iemoto* de la dynastie Kanze.

Si des différences sont perceptibles dans chaque école (la manière de moduler les textes par exemple, le répertoire des pièces), il semble que ce soit au niveau des orientations choisies par rapport à un public occidental qu'il faut rechercher les antagonismes, comme nous le verrons en étudiant les arts traditionnels au Japon.

1.2.4 Les fondateurs

Si les fondements du Nô nous sont connus précisément grâce aux écrits de Zeami, on ne sait en revanche que peu de choses au sujet de ce dernier et de sa famille. Malgré les nombreuses lacunes qui subsistent dans les informations, nous savons par les écrits de Zeami, que Kan'ami est né à Nara en 1333 et mort à Kyoto en 1384. au service du Shôgun Ashikaga Yoshimitsu. Après 1374, il est devenu le chef de la confrérie d'une école de Sarugaku appelée Yusaki, la plus importante du Yamato (la région englobant l'ancienne capitale de Nara), qui exerça son influence sur toutes les autres par la suite.

²⁵ *Iemoto*: artistes-maîtres, descendants par la lignée héréditaire des fondateurs. Ce terme n'a été utilisé couramment qu'à partir du 18^{ème} siècle.

Quant à son fils, Zeami (1363 –1443), il était déjà reconnu dès l'âge de douze ans comme un excellent acteur. A vingt ans, il prit la succession de la troupe de Sarugaku à la mort de son père, érigeant en art unique les préceptes esquissés par ce dernier. On ne sait exactement pour quelle raison il fut exilé sur l'île de Sado: vengeance personnelle du Shôgun Yoshinori, le successeur de Yoshimitsu, ou rivalité théâtrale? Le mystère demeure mais il est certain que le Nô gagna ses lettres de noblesse sous l'autorité de Zeami, et que la tradition du mécénat shogunal en sa faveur fut définitivement établie.

Il est nécessaire de préciser un point au sujet de la recherche biographique concernant Zeami et son père: une coutume japonaise de l'époque implique le changement de nom d'un homme à chaque étape importante de sa vie. Coutume qui provoque à la fois une perplexité et une incompréhension pour un lecteur habitué à conserver un même nom de personnage du début à la fin. La connaissance de cet usage est donc essentielle pour aborder ce genre de littérature. Par exemple Zeami, nom communément retranscrit dans la littérature lorsqu'on évoque l'identité de ce créateur, n'est en réalité que le nom donné lorsqu'il a été promu Compagnon-des-Arts du shôgun. Ainsi, on pense que son nom de naissance est Oniyasha, et Fujiwaka lorsqu'il est enfant, puis il a été rebaptisé Motokiyo à l'âge adulte. Albery Nobuko²⁶ cite dans son livre "Le démon du Nô", qu'il changea de nom une dernière fois lorsqu'il entra dans les ordres vers l'âge de soixante ans, en reprenant l'identité d'un moine bouddhiste.

Dans l'ancien Japon, les noms ne sont pas donnés au hasard mais reflètent l'itinéraire de la vie de chaque homme. Ainsi, Fujiwaka signifie littéralement "jeune glycine", ce qui conviendrait mal à un homme adulte ; tandis que Motokiyo, composé de deux caractères chinois – pureté et originalité – prend toute sa distinction pour un homme atteignant la maturité.

Les documents nomment le père de Zeami: Yusaki saburô Kiyotsugu. Kan'ami est également le nom qu'il s'est donné lorsque le Shôgun lui a décerné le titre de Compagnon-des-Arts. Kan'ami est composé de "kan" (de la famille Kanze, une des cinq grandes dynasties détenteurs de la tradition du Nô²⁷) et de "ami" qui est la terminaison honorifique du titre²⁸. Remarquons que son fils, Zeami, à son tour, y associe le "Ze".

Quant aux trois fils de Zeami – Jurô, Gorô et Saburô – ils prennent respectivement les noms de Motomasa, Motoyoshi, Motoshigé, le radical "Moto" étant un dérivé du nom de leur père Motokiyo.

1.2.5 Les traités de Zeami, la fleur du secret

Ce qu'était le Nô au temps de Zeami, on peut l'imaginer assez bien grâce à ses traités ; pour voir ce qu'il est devenu six siècles plus tard, il suffit de se rendre dans une des salles spécialisées de Tokyo ou de Kyoto pour constater que le Nô n'a guère changé. Cette forme d'immuabilité est conservée dans un témoignage essentiel consacrant l'authenticité d'un art soumis à une codification incontournable : l'ensemble des traités qui conservent *La tradition secrète du Sarugaku-no-Nô*.

Pour comprendre l'essence du Nô, il faut donc revenir à l'enseignement de Zeami qui définit les principes esthétiques et moraux de son art. Ces traités, Zeami en avait commencé la rédaction vers l'an 1400. Alors héritier et continuateur de son père Kan'ami à la tête de la principale école de Sarugaku, et en pleine possession de ses moyens du fait de sa position de favori du Shôgun, il était le maître incontesté d'un art dont il sera le plus illustre représentant. Ces traités devaient être transmis à un seul homme par génération et tenus rigoureusement secrets.

La *Tradition secrète du Nô* réunit un ensemble de textes qui dévoilent les grands principes théoriques et esthétiques du Nô : "Fûshi-kaden" ("De la transmission de la fleur"), "Kakyô" ("Le miroir de la Fleur"),

²⁶ Albery Nobuko, *Le démon du Nô*, nrf, Gallimard, Paris, 1985.

²⁷ Kan'ami est le fondateur de la lignée des Kanze, dont la descendance continue de perpétuer cet art en dirigeant l'une des cinq écoles actuelles d'acteurs de Nô.

²⁸ Christine Shimizu indique que le préfixe "ami" serait également la marque de l'appartenance de l'individu à une secte vouée au Bouddha Amida. C. Shimizu, *L'art japonais*, Collection Tout l'art, Flammarion, 2001, p.217.

"*Shikadô-sho*" ("Le livre de la voie qui mène à la fleur"). René Sieffert les a traduits en français et regroupés sous le titre *La tradition secrète du Nô*, contribuant à rendre l'œuvre de Zeami accessible au lecteur occidental. L'analyse de ces traités est mise en relief par plusieurs auteurs qui se sont astreints à étudier les conceptions théoriques et esthétiques du Nô élaborées par Zeami. Ces traités étant extrêmement complexes, nous nous référons dans une large mesure à l'analyse de René Sieffert ainsi que Gérard Martzel²⁹, pour développer leurs contenus.

Le traité intitulé "*De la transmission de la Fleur*", rédigé par Zeami vers 1400 – 1402, est le plus important de la vingtaine d'écrits qu'on lui connaît. Il y développe de nouveaux concepts esthétiques comme celui de "*monomane*" (imitation des choses"), qui permet de suggérer la réalité à l'aide de symboles. Zeami développe les règles anciennes de l'esthétique japonaise en relation avec son art:

- ~ Le *yûgen* (profond/obscur ; "mystérieuse impénétrabilité des choses"³⁰) - terme employé dans la littérature depuis le 12^{ème} siècle, est considéré comme l'un des principes de la beauté pour les Arts du Moyen-âge au Japon. Il s'applique également à d'autres formes artistiques telles que la poésie ou la cérémonie du thé, et vise à conférer aux êtres et aux objets une beauté et une élégance qui ne peuvent être tangibles immédiatement. "*La beauté subtile, mystérieuse, élégante et délicate, on ne peut pas la connaître facilement*".

Le concept esthétique "*yûgen*" était déjà connu des grands poètes du 13^{ème} siècle, pour qui il était synonyme de "grâce". Les concepts émis par Zeami en découlent tout naturellement pour définir l'esthétique du Nô. A la fin de l'époque Heian (794-1192) et durant toute l'époque Kamakura (1192-1333), un nouveau genre fit son apparition: le "*renga*" ou enchaînement de "*tanka*"³¹, développant ainsi le poème dans sa longueur. Pour les maîtres du *renga*, le *yûgen* se définissait comme la beauté sans vulgarité, cette notion renvoyant elle-même à celle de la grâce voilée ou perception voilée du beau. Au 14^{ème} siècle, les troupes de Dengaku et celles exerçant le Sarugaku en Omi, au nord-est de l'actuelle Kyoto, fondaient déjà leur art sur le *yûgen*.

- ~ Le *Rôjaku* (vieux/paisible), est la beauté qui émane du grand âge, la beauté des choses vivantes qui arrivent à leur terme.
- ~ *Hana* définit la beauté visible, qui transparait dans tout son éclat. Pour Zeami, les acteurs doivent faire fleurir une fleur, *Hana*, dans le cœur des spectateurs. Il est difficile d'entretenir une fleur, car elle est périssable. Alors les acteurs doivent travailler leur art pendant toute leur vie afin de maintenir leur propre fleur toujours vivante. C'est donc à l'acquisition de cette fleur suprême que doivent tendre la vie et l'expérience d'un acteur de Nô. Ainsi, lorsque Zeami compare la réussite d'un acteur à une fleur, ce n'est pas pour établir une vaine métaphore, mais bien pour rendre compte du sentiment bouddhique de l'impermanence des choses et des êtres.

- ~ *Jo, Ha, Kyû* : Le temps d'un Nô...

L'un des principes du Nô se fonde sur une progression du temps qui est intrinsèque à toute chose:

Jo : introduction, initie le public aux thèmes de la pièce et fait démarrer l'action.

Ha : développement des thèmes

Kyû : achèvement. Fin de l'action

C'est ainsi que suivant ce principe, toute chose dans notre monde transitoire régie par le temps, commence, se déroule et s'achève. Zeami, qui a fait de cette règle un des piliers du Nô, écrit: "*Si l'on regarde avec attention, tous les phénomènes de l'univers, toutes les actions inspirées par la vertu ou le vice, les choses comportant des sentiments ou n'en comportant pas, tout obéit de manière innée à cette loi du processus jo,*

²⁹ Gérard Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, La Bibliothèque japonaise, POF, 1982.

³⁰ Christine Shimizu, *L'art japonais*, Collection Tout l'art, Flammarion, 2001, p.217.

³¹ *Tanka*: poème court prisé depuis le 8^{ème} siècle. Se dit aussi "*Waka*" pour la poésie japonaise.

*ha, kyû. (...) Quand nous exécutons un programme de Nô d'une journée, le public nous applaudit à la fin, car le cycle jo, ha, kyu est achevé. Et à l'intérieur de chaque pièce, s'accomplit le cycle jo,ha, kyû. (...) Jusque dans le moindre mouvement de la main dans la danse, jusque dans le son des pas, on peut découvrir la loi du jo,ha, kyû qui a été suivie par les acteurs.*¹³²

Par extension, ce principe peut être saisi dans une conception plus globale de l'univers, indissoluble de l'espace et le temps: Jo désignant le commencement de toute chose ; Ha, l'instant et le lieu où les choses évoluent et se meurent; Kyu, l'instant où s'achève le temps et l'univers.

Les réflexions de Zeami traduisent l'importance de soumettre le Nô aux exigences de l'art et de l'esthétique, sans tenir compte des nécessités religieuses ou rituelles qui justifiaient jusque-là les spectacles. Ce créateur ne régit pas son art suivant des impératifs jusqu'alors incontournables (la volonté de plaire aux divinités, de capter leur bienveillance, de se conformer à des règles traditionnellement imposées par le déroulement des cérémonies), rompant avec la tradition antérieure. Ainsi les qualités artistiques du spectacle allaient supplanter les contraintes religieuses. Le dramaturge n'était plus le metteur en scène de cérémonies préétablies, mais le créateur et l'interprète d'un art destiné à satisfaire esthétiquement un public aussi divers qu'exigeant. Zeami en fait l'une de ses règles d'or: "*Dans notre art, c'est par la faveur et le respect de la multitude que l'on assure longévité et bonheur à l'établissement d'une école. (...) Si l'on s'en tient à une manière par trop inaccessible, les applaudissements du grand public font défaut. (...) c'est pourquoi, feu mon père fût-ce dans quelques coins de campagnes ou dans un village de montagne écarté, exerçait son art en tenant compte des dispositions d'esprit et en attachant une importance capitale aux coutumes du lieu.*"¹³³

La recherche du plaisir par l'esthétique en dehors de toute préoccupation religieuse, permet ainsi aux spectateurs d'éprouver des émotions capables de procurer les effets bénéfiques initialement dévolus à la cérémonie religieuse. "*Or donc, ce que l'on appelle art, par le fait qu'il apaise les esprits de tous les hommes et qu'il produit l'émotion chez les grands et les humbles, pourrait constituer le point de départ d'un accroissement de longévité et de bonheur, un moyen de prolonger la vie (...)*"¹³⁴.

La seule allusion à la religion concerne les pièces de cérémonies mettant en scène Okina auxquelles nous nous sommes référés précédemment en énonçant les origines du Nô. Danser Okina reste de nos jours un acte religieux. Grâce à Kan'ami, la tradition actuelle impose que le rôle d'Okina soit interprété par le chef de troupe avant l'ouverture d'une journée de Nô³⁵, privilège qui rompt alors avec la tradition antérieure. Cette rupture marque ainsi symboliquement la naissance du théâtre au Japon, par l'abandon des valeurs religieuses au profit des valeurs esthétiques, le passage de la représentation d'un rituel à une véritable création artistique, la transformation d'une cérémonie en œuvre d'art créée pour satisfaire esthétiquement un public.

1.3 LE MONDE DES PIÈCES DE NÔ

Le Nô figure un grand nombre de pièces qui reflètent la société de l'époque, s'inspirant des thèmes des œuvres littéraires anciennes, de tradition orale, ou des faits antérieurs de Chine et du Japon. Qu'il s'agisse d'un mythe, d'un fait historique, d'un conte ou d'un poème, chaque argument a été puisé dans les chroniques antérieures au 15^{ème} siècle, les recueils de légendes d'inspiration bouddhiques ou shintô, ou des œuvres poétiques.

³² Sieffert René, *La tradition secrète du Nô*, suivi par *Une journée de Nô*, traduction commentée des traités de Zeami, collection Connaissance de l'Orient, Gallimard/UNESCO, 1960 pour la traduction française, 1985 (2^{ème} édition), p.93.

³³ *La tradition secrète du Nô*, p.76.

³⁴ *Idem*, p.92

³⁵ *Idem*, p.99

1.3.1 Le répertoire

On estime à 800 environ le nombre de pièces de Nô composées durant l'époque Muromachi (1392-1573). De nos jours, les programmes des représentations de Nô se composent en grande partie du répertoire de pièces créées par Zeami, par son père, Kan'ami, ou par son fils aîné Motomasa. Le répertoire joué régulièrement à l'heure actuelle comporte environ 250 pièces dont un certain nombre a été traduit en langue occidentale. Après Noël Péri, Arthur Waley³⁶ et Ernest Fenollosa³⁷, qui ont fait œuvre de pionniers, d'autres traducteurs ont pris la relève comme René Sieffert³⁸, Gaston Renondeau.

☞ Nô onirique et Nô du monde réel

Suivant leur construction, les Nô se répartissent en deux genres : les mugen-nô ou Nô du rêve, et les genzai-nô ou Nô du temps présent.

L'appellation "mugen Nô" vient de ce que, au dénouement de la pièce, on découvre que tout n'était qu'un songe ou une hallucination. Le principe de l'histoire, mêlant implicitement la vie et la mort, le passé et le présent, est simple: un voyageur rencontre une femme sur son chemin. Pendant la conversation, il se demande en vain l'identité de cette mystérieuse femme. Par hasard, celle-ci dévoile son caractère irréel car défunte. Au deuxième acte, elle revient sous son apparence d'autrefois et raconte ses souvenirs, le plus souvent grâce à une danse. Puis elle disparaît à l'insu du voyageur, qui s'aperçoit que tout cela n'était qu'un rêve. Malgré la présence du waki, personnage secondaire jouant le rôle d'inducteur, les mugen Nô sont considérés comme des pièces à un seul personnage, le shite. A travers le récit du héros qui se remémore le passé, ce sont les tourments de son âme qui constituent eux-mêmes le drame.

Les genzai-Nô traitent du monde des humains et le récit se déroule en temps réel. Il ne s'agit pas ici de la réminiscence du passé par le fantôme du défunt mais de l'action dramatique du temps présent orchestrée par l'affrontement de deux personnages. Il y a bien cette fois, pour employer une terminologie occidentale, au moins un protagoniste et un deutéragoniste, même si les personnages peuvent être plus nombreux sur scène. L'autre différence majeure avec les Nô du rêve est le port du masque: dans le premier cas, son utilisation est constante pour représenter les dieux, les démons et les spectres ; dans les genzai-Nô, à l'exception des rôles de femmes, le shite joue presque toujours à visage découvert, marquant ainsi une distance entre un personnage appartenant au monde des vivants et une apparition divine.

☞ Les cinq catégories: une journée de Nô

Le répertoire des pièces est divisé en cinq grandes catégories³⁹, chacune déterminée par la nature du personnage central, selon qu'elle est d'ordre réel ou surnaturel. Dans l'idéal, chaque catégorie doit être représentée lors d'un programme de Nô. En principe aussi, chaque pièce ne peut être jouée que dans la saison précisée par les descriptions de la nature contenues dans le texte: les fleurs de cerisiers conviennent pour le printemps, les feuilles d'érables à l'automne:

³⁶ Arthur Waley (1889–1966): orientaliste anglais. Ses travaux les plus importants incluent la traduction de la poésie chinoise, et le roman japonais *Le Dit de Genji* (1925 -1932) par Murasaki Shikibu. Il n'a jamais voyagé en Asie.

³⁷ Ernest Fenollosa : professeur américain, diplômé de philosophie et de sociologie de l'Université de Harvard. Son premier séjour au Japon se situe entre 1878 et 1890, période pendant laquelle il intervient à l'Université de Tokyo pour enseigner la philosophie et l'économie politique. Il contribua activement à promouvoir l'art japonais auprès des japonais eux-mêmes.

³⁸ Pour les traductions des pièces, se référer à l'ouvrage de René Sieffert, *Nô et Kyogen*, 2 vol, POF, 1979.

³⁹ Les japonais, férus de classifications, ont groupé en diverses catégories les pièces de Nô (par thème, par genre, par style), elles-mêmes subdivisées en sous-parties. Le détail de ces classifications étant complexe et sans grand intérêt pour notre étude, ne sont mentionnées ici que les principales catégories du répertoire, afin de clarifier notre propos.

- 1) Dieux ou apparitions divines
- 2) Guerriers
- 3) Femmes
- 4) Êtres humains attachés au monde présent
- 5) Démon ou apparitions démoniaques, bénéfiques ou maléfiques.

Une représentation classique comporte en principe cinq pièces appartenant aux différentes catégories énoncées précédemment, entre lesquelles des farces sont intercalées: les Kyôgen. Cette répartition est justifiée par les principes qui régissent la composition d'un programme, comportant ainsi cinq Nô et quatre Kyôgen. Notons qu'une journée de Nô ne s'achève jamais sur un Kyôgen car les spectateurs doivent garder une vision finale esthétique et non comique de la représentation.

Jadis, un programme complet de Nô pouvait durer entre 8 h et 10h, d'où l'expression "une journée de Nô". De nos jours, les écoles de Nô ont tendance à réduire leurs programmes à un maximum de quatre pièces, limitant la durée à "une après-midi de Nô"!

Si cette amputation du programme semble satisfaire un public plus impatient qu'autrefois, l'harmonie basée sur la réceptivité des spectateurs par rapport aux représentations en est altérée. Car cette succession chronologique n'est pas le fruit du hasard. Elle correspond d'une part à une volonté d'harmonie entre le Nô et le public, et d'autre part, au principe qui régit l'univers selon Zeami: le Jo, Ha, Kyu.

La répartition se fait de la manière suivante: 1 pièce de Jo, 3 pièces de Ha, 1 pièce de Kyu.

➤ 1 pièce de Jo : Ouverture

Elle sert à attirer l'attention du public afin qu'il laisse les préoccupations de la vie quotidienne à l'extérieur. La première pièce appartient à la catégorie des kami-mono (les apparitions des divinités), et apparaît comme une manifestation de bonne augure. Par extension, il s'agit de mettre la journée sous l'invocation des puissances surnaturelles afin de recevoir les faveurs des dieux.

➤ 3 pièces de Ha : Développement

Une fois détendu, le public est prêt à recevoir un message plus complexe sur le plan de l'émotion et de l'esthétique. Le shura-mono ou la pièce du guerrier (le mot "shura", désignant les guerriers morts au combat) débute, suivi d'un Nô de femme, les onna-mono, qui concerne les héroïnes issues de la littérature classique. Enfin, le kumi-mono (Nô du monde réel), qui est caractérisé par les femmes frappées par le destin ou possédées, vient conclure cette partie.

➤ 1 pièce de Kyu : Dénouement

Le cycle se conclut par l'exécution d'une pièce de démon, les oni-mono, dont la violence des gestes et de la danse doit conduire à un état proche de la transe et pousser le spectateur dans ses retranchements les plus intimes. La succession des pièces doit suivre la chronologie des cinq grands thèmes, en établissant une progression, à l'image de l'apparition divine bienveillante invoquée dès le commencement pour se révéler dans toute sa sauvagerie au final.

∞ Le Kyôgen⁴⁰

Suivre une journée de Nô peut paraître un moment éprouvant pour le spectateur, du fait de la concentration et de l'attention nécessaires. C'est la raison pour laquelle l'usage voulut l'instauration d'intermèdes comiques intercalés entre deux Nô, pour distraire le spectateur. Sous le nom de Kyôgen, "paroles, folles", ces intermèdes deviendront inséparables du Nô.

⁴⁰ Pour la traduction des pièces, le lecteur pourra consulter le livre de René Sieffert, *Nô et Kyôgen*, 2 vol, POF, 1979.

Empruntés probablement aux Sarugaku⁴¹, il s'agit d'un théâtre masqué et chanté, consistant en une sorte de farce grossière pouvant aller, suivant la complexité des pièces, jusqu'à la comédie de mœurs. Les thèmes sont généralement les aléas familiaux, les relations maîtres domestiques, les démons, etc.



Scène de Kyôgen

© Suzuki Kaiun, *Nô Nô omote*, Editeur Wanya Shoten Tokyo, 1960, p.158

Considérés comme des divertissements comiques, voire des bouffonneries, les Kyôgen ont été pendant longtemps dépréciés en raison de leur manque de sérieux par rapport au Nô. Comme pour ce dernier, il existe divers systèmes de classifications des pièces mais l'essentiel est de savoir que la succession des pièces imite en quelque sorte la structure d'une journée de Nô.

1.3.2 Les acteurs et les rôles

Une représentation de Nô peut comporter jusqu'à une quinzaine d'acteurs sur scène. Pourtant, l'essentiel de la pièce repose sur un seul personnage, le shite, principal protagoniste sur lequel incombe la plus grande part de l'interprétation. Les personnages secondaires, waki et tsure, lui servent d'interlocuteurs, les autres acteurs n'étant là que pour assister le shite dans son jeu.

Le waki ("celui qui dit"), qui représente souvent un moine ou un voyageur sans éclat apparent; son identité est secondaire dans la mesure où l'essentiel est de montrer qu'il incarne un personnage réel, et donc qu'il ne porte pas de masque. Après s'être présenté et avoir expliqué le but de son voyage, il reste assis comme un spectateur impassible, à côté d'un des piliers de la scène. Sa présence, indispensable, n'a pour but que de solliciter l'apparition du shite ou de provoquer une action de ce dernier.

Le shite⁴² ("celui qui fait, qui agit") est par définition le personnage central le plus complexe sur lequel repose l'action de la pièce. Il évolue sur scène en chantant et en dansant; représentant des dieux ou des démons, des personnages féminins, son rôle lui permet d'évoluer sur scène revêtu d'un masque qui camoufle en partie son visage. Dans les genzai-no, le shite apparaît directement sous sa forme originelle. Par contre, dans les mugen-Nô, le waki va tout d'abord rencontrer le shite sous son aspect déguisé (*maeshite*) qui va alors lui raconter son histoire avant de repartir. Dans un deuxième temps, il réapparaît en rêve ou dans la vision du waki sous sa véritable apparence (*nochishite*) dans toute sa splendeur pour danser et chanter son histoire.

⁴¹ Sieffert René, *La tradition secrète du Nô*, suivi par *Une journée de Nô*, traduction commentée des traités de Zeami, collection Connaissance de l'Orient, Gallimard / UNESCO, 1960 pour la traduction française, 1985 (2^{ème} édition), p.67.

⁴² Dans les mugen Nô, le shite est appelé *maejite*, et *nochijite* dans la seconde partie (*mae*: "avant", *nochi*: "après").

Les techniques de jeu du shite et du waki étant sensiblement différentes, leurs interprètes respectifs possèdent leurs propres écoles. Les shite proviennent souvent des cinq grandes familles de Nô tandis que les waki forment des écoles à part, d'enseignements et de traditions différentes.

1.4 LES COULISSES DU NÔ

"Le corps du Nô, c'est le texte, la poésie. Le souffle, c'est le chant qui en porte l'esprit. Le geste et la danse lui donnent sa consistance et sa mouvance. Cette triade est la clé du Nô où le chant et la danse s'épousent sur le lit de la poésie. La vie du Nô repose sur cette harmonie."⁴³

Il est difficile, sinon impossible à un étranger de comprendre le Nô de l'intérieur, sans en avoir pratiqué lui-même le chant et la danse. Mais l'objectif n'étant pas d'appréhender subjectivement le mécanisme psychologique et esthétique du Nô, l'analyse se portera sur un plan descriptif à partir des écrits des érudits qui ont travaillé sur ce genre théâtral, puis établira une corrélation entre les acteurs et les masques Nô.

1.4.1 Les éléments du Nô

L'étude morphologique du théâtre Nô ne limite pas son sujet aux éléments constitutifs du spectacle pris séparément, elle vise à saisir leurs articulations ainsi que les règles qui président à la formation de sa structure globale, pour en comprendre la portée et les différents modes de perceptions. Aussi, s'il est ambitieux de prétendre vouloir résumer le théâtre Nô, du moins pouvons-nous nous attacher à en énoncer les principes scéniques et les caractéristiques formelles qui le constituent. Il s'agit de savoir quels sont les aspects significatifs de ce genre théâtral, quelle est sa valeur en tant que domaine original d'étude ou source d'informations intéressant toute une série de disciplines depuis l'ethnologie, la sociologie et l'histoire, jusqu'à la littérature et le théâtre.

☞ La scène

Le Nô est sorti des temples, où pendant très longtemps il avait été un spectacle édifiant des fêtes religieuses. Jadis exécutées en plein air sur un plateau, les représentations de Nô ont lieu de nos jours dans un espace clos, tout en conservant leur structure traditionnelle. La scène de Nô⁴⁴ (*nôbutai*) a été transposée à l'intérieur d'une salle au 19^{ème} siècle, mais elle a gardé son propre toit, sans doute pour des raisons pratiques et esthétiques: les quatre piliers le soutenant sont des repères indispensables pour l'orientation des acteurs mais des piliers ne soutenant rien sont illogiques et donc nuisibles à la représentation. Egalement couvert d'un toit et muni d'une balustrade côté public, le pont constitue aussi un espace scénique important, symbolisant le passage vers le monde visible.

Le spectateur, aujourd'hui installé dans des fauteuils orientés de façon à permettre une vision générale de l'espace scénique, se trouve devant une scène vide, sans décor à proprement parler.

La scène actuelle du Nô, définitivement codifiée au milieu du 16^{ème} sous le règne des Tokugawa, est composée d'un plateau carré prolongé par un pont (*hashigakari*), conduisant directement à l'entrée/sortie des acteurs dont un rideau (*agemaku*) occulte l'accès. L'ensemble du dispositif scénique est surélevé d'au moins un mètre, un lit de gravier en soulignant le contour, établissant ainsi un contraste avec la scène dépouillée et polie⁴⁵. Il n'y a

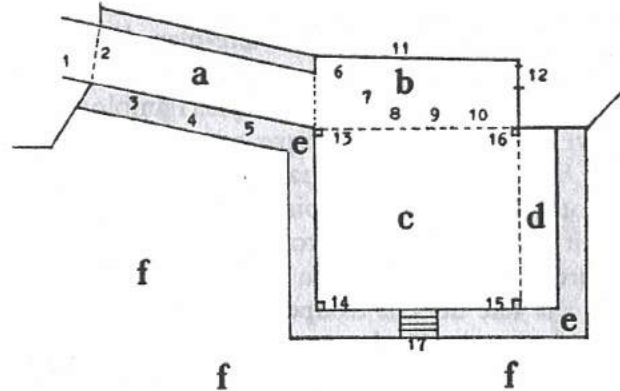
⁴³ Armen Godel, *Le maître de Nô*, collection Question de, Albin Michel, 1989, p. 36.

⁴⁴ Les scènes de Nô étaient traditionnellement bâties sur le bord d'une rivière ou dans l'enceinte des temples et des sanctuaires. Les représentations se donnant en plein air, le toit protégeait les spectateurs de la pluie.

⁴⁵ "Un seigneur avait dit à son maître d'escrime de surveiller un certain fameux acteur de Nô et de fondre sur lui l'épée nue s'il le voyait un seul instant découvert par la distraction. A la fin de la pièce, le gladiateur déjoué déclara que pendant une fraction de seconde une ouverture s'était faite. Un grain de sable sur le miroir immaculé de la scène

pas de décor, seuls quelques éléments suggèrent les lieux où se déroulent l'action: une tombe, le portique d'un temple, une barque, etc. Un grand pin, constituant une sorte d'horizon visuel pour la représentation, est peint sur le mur du fond, symbolisant ainsi la vie et la mort, le passage du réel à l'au-delà, vers un monde proche de l'abstraction.

LA SCÈNE DE NÔ



a. hashigakari

1. kagami-no-ma/coulisses
2. agemaku/entrée des acteurs
3. san-no-matsu/troisième pin
4. ni-no-matsu/deuxième pin
5. ichi-no-matsu/premier pin

b. ato-za

6. kôken-za/place des assistants
7. taiko/tambour plat
8. ôzutsumi/grand tambour à main
9. kozutsumi/petit tambour à main
10. fue/flûte
11. kagami-ita/cloison décorée d'un pin majestueux
12. kiridoguchi/porte basse

c. hon-butai

13. shite-bashira/pilier du *shite*
14. metsuke-bashira/pilier-repère
15. waki-bashira/pilier du *waki*
16. fue-bashira/pilier de la flûte
17. kizhashi/escaliers

d. ji-utai-za [chœur]

e. lit de gravier

f. audience

(extrait du livre de M. Banu, "L'acteur qui n'en revient pas")

La lumière chaude de l'éclairage n'est pas sans évoquer l'origine des représentations de Nô. Cependant, les jeux de lumière sont inexistant, faisant ainsi regretter l'utilisation d'un éclairage moderne sans nuance. En effet, difficile d'imaginer les effets surnaturels que pouvaient produire la lueur des bougies sur les masques et les costumes !

☞ La musique⁴⁶

La scène joue également un rôle d'instrument de musique : les acteurs marquent les danses par des appels du pied, dont les résonances sont renforcées par de grandes jarres en terre cuite suspendues selon un angle précis.

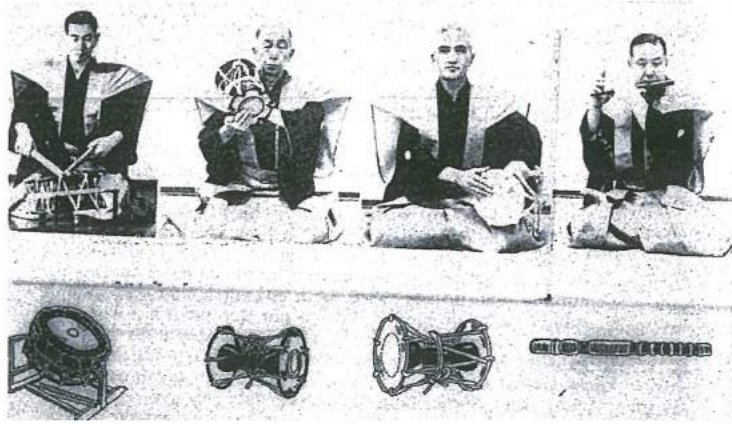
Le chœur et l'orchestre composent un arrière-plan devant lequel se déroule le jeu des acteurs. Ce sont les premiers à entrer en scène et les derniers à la quitter. L'orchestre (*hayashi*), composé d'une flûte (*fue*), d'un

en était la cause.", extrait de *L'oiseau noir au soleil levant*, dans *Connaissance de l'Est*, Paul Claudel, Collection nrf/poésie, Gallimard, réédition en 1974, p. 219.

⁴⁶ Sur ce sujet, le lecteur pourra consulter l'article de Tamba Akira, *La signification symbolique des cris dans la musique du Nô*, paru dans le *Bulletin de l'Association Franco-Japonaise*, n°43, janvier 1994, p.4-7.

tambourin d'épaule (*ko-zutsumi*), d'un tambour de hanche (*ô-zutsumi*), et d'un gros tambour (*taiko*), est réparti sur les côtés de la scène, dont la plus grande partie est réservée aux évolutions du shite. Le rôle du chœur (*jutaï*) est, à travers le chant, de narrer l'histoire et d'expliquer tel ou tel tableau de la représentation.

"La musique du Nô se sert donc des cris lorsque la scène demande une rapidité et une concentration de gestes comme la cérémonie du thé fait référence au son de l'eau qui bout et au goût amer du thé (...)"⁴⁷.



De gauche à droite: Taiko, le gros tambour ; Kozutsumi, le petit tambour ; ôzutsumi, le grand tambour ; fue, la flûte

© Sieffert René, *Théâtre classique*, Maison des Cultures du Monde, POF, 1983, p.76

Elle est basée sur le rythme: la partition et la création de l'atmosphère s'opèrent par des cris ou des interjections vocales (*kakegoe*) qui n'ont pas de significations linguistiques précises mais seraient plutôt d'ordre spirituelles. Pour Tamba Akira, chercheur et spécialiste de Nô, ils font référence à un mode de langage utilisé par les maîtres du bouddhisme zen pour communiquer avec leurs disciples. Mais elles constituent également un véritable "objet sonore", indispensable pour la qualité de l'interprétation, car elles servent également de repères pour l'acteur dont la vision est obstruée par le masque.

☯ La danse et le chant

La danse (*mai*) et le chant (*utaï*) sont indissolublement liés pour servir au mieux l'expression. L'exécution de la danse, exprimée par des mouvements d'une lenteur savamment dosée, est répartie en trois groupes en fonction des trois rôles principaux définis par Zeami: le guerrier, la femme et le vieillard. Dépouillement, force et distinction sont les traits caractéristiques de l'interprétation de la danse, créant ainsi une sorte de beauté rythmique.

☯ La gestuelle et les mouvements

Le Nô, par la création de cette beauté rythmique, donne la vie au récit en alternant lenteur et rapidité des mouvements au sein d'un même enchaînement. La référence au principe du Jo, Ha, Kyu est évidente: la décomposition s'opère ainsi: Jô, mouvement lent; Ha, mouvement modéré; Kyû, mouvement rapide, précipité. L'acteur, privé de sa perception visuelle, glisse sur la scène grâce à des tabis blancs, sortes de chaussettes à deux orteils, tout en maintenant son équilibre par le contrôle de ses mouvements et les repères sonores, ce qui nécessite un entraînement particulier.

En évoquant l'évolution stylistique du Nô, René Sieffert dénonce l'extrême lenteur de l'interprétation actuelle qui "prend en moyenne presque deux fois plus de temps qu'à l'époque des Ashikaga! C'est dire que cette lenteur que la plupart des Occidentaux, et japonais, prennent pour le caractère essentiel du Nô, ne lui était en aucune façon congénitale (...)"⁴⁸.

Chaque geste de l'acteur revêt une importance considérable dans la construction du récit: pour évoquer une femme qui pleure, l'acteur élèvera sa main à hauteur de visage. Que cette femme soit une paysanne ou une princesse impériale le geste sera identique. Armen Godel, metteur en scène de Nô, précise toutefois que

⁴⁷ Tamba Akira, *La signification symbolique des cris dans la musique du Nô*, Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°43, janvier 1994, p.6.

⁴⁸ Sieffert René, *La tradition secrète du Nô* suivi par *Une journée de Nô*, traduction commentée des traités de Zeami, collection Connaissance de l'Orient, Gallimard / UNESCO, 1960 pour la traduction française, 1985 (2^{ème} édition), p.49.

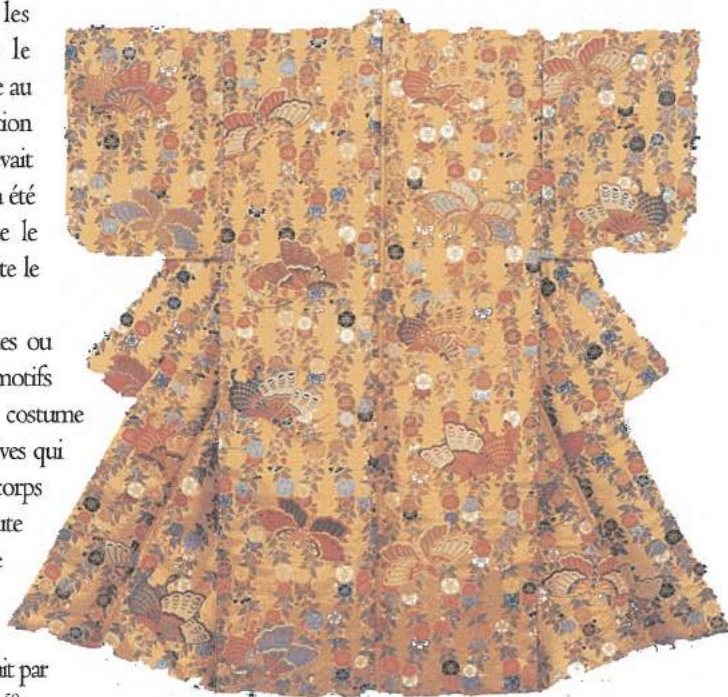
"(...) c'est peut-être dans la notion du vécu du personnage qui, en dépit du fait que le geste est exécuté de la même manière, sera porteur d'une énergie ou d'une densité autres."

☞ Les costumes et les accessoires

"Rien ne forme un contraste plus heureux avec le teint des japonais qu'un costume de Nô. Il va sans dire que beaucoup de ces costumes ont des couleurs éclatantes, qu'on y a semé de l'or et l'argent à profusion (...)"⁴⁹ disait Tanizaki Junichirô.

Les costumes de Nô (*nô-shôzoku*) comme les gestes, n'ont aucune fonction réaliste dans le Nô. Le costume définit la relation du personnage au paysage, ou plus simplement sa fonction, sa condition sociale, son rang. Kan'ami disait que le paysage devait porter le personnage. Avec Zeami, cette assertion a été l'objet d'un retournement : le personnage porte le paysage. Le costume est donc le paysage que porte le personnage.

Tissé richement de fils de soie, de fils métalliques ou argentés ou dorés, la richesse des tissus et des motifs s'oppose au bois nu, dépouillé de la scène. Le costume recouvre entièrement l'acteur, par couches successives qui enveloppent le corps comme plusieurs peaux. Le corps est ainsi dissimulé entièrement, annihilant toute présence physique de l'acteur, susceptible de rappeler son appartenance au monde réel. Cet imposant dispositif évoque l'attrait des japonais pour l'art de l'emballage, dont l'extrême raffinement finit par dissimuler, voir rendre insignifiant le contenu du présent⁵⁰.



Karaori (tissage de Chine) à décor de papillons volant à travers des rameaux de cerisiers en fleurs, sur fond or.

Reproduction d'un costume de Nô ancien par M. Yamaguchi Akira, du Noh Costume Research Center d'Asai, présenté lors de l'exposition "Costume et masque du théâtre Nô", au musée Rath de Genève, 3 octobre 2002 – 2 février 2003.

© 2002 Editions Adam Biro et Musées d'Art et d'Histoire de Genève, p.53

Pareillement aux masques, le costume prend vie quand l'acteur est en mouvement. Le rôle esthétique du costume est, selon les mots de Paul Claudel, "*de remplacer les lignes par des surfaces et d'amplifier les proportions par des volumes. (...) Ce n'est pas seulement la parole dont [l'acteur] se sert, le voici dans son immense plumage, il roue, il éclate, il tourne, il chatoie, la lumière joue sur lui en toutes sortes de nuances et de glacis ; (...) nous le voyons en frémissant qui s'avance pour nous parler en langage de pivoine et de feu, de feuillage et de pierreries.*"⁵¹. Les couleurs et les motifs illustrent le sens japonais de la beauté, affectionnant

⁴⁹ Tanizaki Junichirô, *L'éloge de l'ombre*, traduction de René Sieffert, POF, 1996, 2 février 2003 (pour la traduction française), p.62.

⁵⁰ Pour plus d'informations, consulter le catalogue d'exposition *Comment emballer 5 œufs ? : l'art de l'emballage au Japon*, Musée d'Architecture Béguinage du St esprit, Liège, 7 octobre-7 novembre 1983, introduction et descriptions des reproductions par Hideyuka Oka ; traduction française par M. Steins à partir de la version allemande du catalogue.

⁵¹ Paul Claudel, *L'oiseau noir au soleil levant*, dans *Connaissance de l'Est*, Collection nrf/poésie, Gallimard, réédition en 1974, p.210.

particulièrement les fleurs et les plantes, et ornant les kimonos devient une expression l'acteur sur scène.

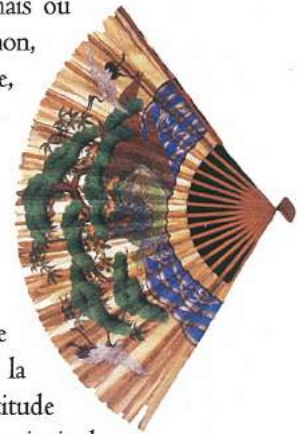


la combinaison de ces éléments vivante par les mouvements de

Photo ci-contre: Nô: Kocho (Le papillon) de Kojirô Masque Kukai © 2002 Editions Adam Biro et Musées d'Art et d'Histoire de Genève, p.52



Aux costumes s'ajoutent les accessoires: éventail japonais ou chinois, perruque de femme, d'esprit ou de démon, sabre, branche de bambou, chapeau de voyage, coiffe de guerrier, diadème, etc. Le Nô fait appel à la faculté des perceptions symboliques: un éventail manié d'une certaine façon devient un pinceau, une épée, un rameau de pin. Si le costume définit la relation du personnage au paysage, l'éventail fait partie intégrante du paysage. Accessoire principal de l'acteur, il guide ses gestes, ponctue le rythme de la danse et de la



musique, ou devient la métaphore d'une multitude d'objets. Les motifs sont toujours en relation avec le costume du personnage principal, représentant la saison ou des éléments de la flore.

Elément tout aussi important, la personnage, femmes, héros, ou autant de réalisme. L'extravagance de la chevelure, variation blanc) provoque un caractère pas l'apanage du Nô.

Seul le shite porte une perruque : noire jeunes; celle des vieillards est grise ; rouge D'autres accessoires de différentes panoplie : sabres, arc et flèches, une rame ou une perche. Il est à pièce, telle école utilise un accessoire Selon René Sieffert, la plupart des récente.



perruque indique le type du dieux, sans être dotée pour de certaines perruques (ampleur chromatique en rouge, noir ou ludique qui, d'ordinaire, n'est

pour les rôles de personnages ou blanche pour les démons. tailles viennent compléter la canne de bambou symbolisant noter que, pour une même dont telle autre va se passer. accessoires serait d'introduction

Scène de Nô

© Komparu Nobutaka, Masuda Shozo, *Nomen nûmon (introduction aux masques Nô)*, Heibonsha, Tokyo, 1984, p.84

Une représentation de Nô nécessite une longue et minutieuse préparation en coulisse, dont l'organisation se présente comme un rite immuable, que ce soit dans la disposition des éléments du Nô ou l'habillage des acteurs. Chaque fait et geste requiert précision et rigueur et retranscrit par conséquent une solennité qui respecte la voie de la tradition du Nô.

1.4.2 Une cérémonie rituelle

Le *gaku-ya* est une grande salle de repos et d'habillage où les acteurs viennent se délasser et revêtir leurs costumes; c'est un lieu clos; seule une ouverture voilée par un rideau (*agemaku*) permet l'entrée et la sortie des acteurs, et donne directement accès sur la passerelle qui mène à la scène.

Habillé dans les coulisses, le shite passe en dernier lieu dans une sorte d'antichambre, appelé *Kagami no ma*, "la chambre du miroir"; un grand miroir y est installé, devant lequel il se recueille et s'imprègne de son personnage avant d'entrer en scène. C'est l'instant de la métamorphose, de l'enchantement.

Gérard Martzel décrit la préparation psychologique de l'acteur en ces termes: "(...) le shite revêtu de son costume vient se placer face au miroir et commence par se concentrer pendant que les habilleurs mettent la dernière main aux plis savants de sa lourde simarre. On lui présente alors le masque qu'il reçoit et contemple respectueusement, le front incliné; il maintient le bois sculpté sur son visage tandis qu'on lui noue les cordons sur la nuque. Une fois masqué, l'acteur s'absorbe dans la contemplation de son personnage pendant de longues minutes; au moment où le reflet fascinant du miroir fait monter en lui la force intérieure qui le poussera à s'avancer sur la passerelle (...), il demande le rideau et pénètre dans l'autre monde à petits pas glissés."⁵²



Habillage du Nojihite, vêtu d'une robe intérieure (*surihaku*) et d'un pantalon à larges pans (*Okuchi hakama*)

© 2002 Editions Adam Biro et Musée d'art et d'histoire de Genève, p. 28



Veste à amples manches (*chôken*)

© 2002 Editions Adam Biro et Musée d'art et d'histoire de Genève, p. 28



Salle du miroir (*Kagami no ma*): une fois le masque posé, le Nojihite se prépare psychologiquement devant un miroir.

© 2002 Editions Adam Biro et Musée d'art et d'histoire de Genève, p. 28

⁵² Gérard Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, La Bibliothèque japonaise, Publications Orientalistes de France, 1982, p. 196.

Au Japon, le *Kagami* ou miroir est un "symbole de pureté parfaite de l'âme, de l'esprit sans souillure, de la réflexion de soi sur la conscience"⁵³. Il est aussi le symbole de la déesse solaire Amaterasu, l'élément par qui la Lumière Divine (Amaterasu) se réfléchit hors de la caverne sur le monde. Ainsi, il trouve sa place dans beaucoup de sanctuaire shintoïstes.

Le miroir n'a donc pas seulement pour fonction de refléter une image; la tradition nipponne en fait un révélateur de la vérité de l'âme par lequel s'opère la transformation du sujet. L'acteur de Nô et le miroir participent donc à cette métamorphose qui se cristallise dans le masque, médium de la manifestation divine.

Bien avant le Nô, des cérémonies rituelles étaient pratiquées au cours des anciennes fêtes villageoises pour permettre aux danseurs d'atteindre un état de transcendance, et donc d'être aptes à recevoir l'esprit de la divinité. Ainsi dans la vision animiste des communautés villageoises primitives, le masque n'était pas considéré comme déguisement, mais métamorphose. Non que le miroir fut l'unique élément permettant d'accéder à un état supérieur, la musique, la danse ainsi que certaines pratiques proches des rituels chamaniques, participent à l'accomplissement de la transformation. Mais il est un fait constant que dès les origines des danses masquées, le masque reste l'élément central de la métamorphose, considéré comme un objet de culte en tant que réceptacle de la divinité. Les danses de Kagura sont les plus anciens témoignages de ces pratiques, comme le montre le mythe de la déesse Amaterasu. Le respect de cette tradition se manifeste à travers les diverses formes des *matsuri* qui se déroulent dans les campagnes: "*Dans la région de Nagano, on secoue [les masques] rituellement pour faire pénétrer le Tama du Kami ; (...)*"⁵⁴. Le Nô de Kurokawa, qui se déroule pendant la fête d'Ogi à l'occasion du changement de l'année, a intégré le culte des masques blancs et noirs d'Okina. Ceux-ci sont honorés sur un autel dans la maison de celui qui accueille la fête et sont ensuite déposés dans une boîte située sur l'aire de danse jusqu'au début de la représentation. Ceux qui touchaient aux masques devaient suivre auparavant un régime spécial préservant la pureté de leur personne.

Cette considération sacrée envers le masque n'est pas dévolue uniquement au Japon. Il existe également une longue tradition de masques en Corée qui n'est pas exempte de signification sacrée. Lors de la cérémonie du Tanokut⁵⁵, les coréens brûlaient les masques car la croyance populaire voulait qu'ils soient chargés d'une énergie négative. La destruction de l'objet permettait de supprimer les restes de maléfices qu'il avait contribué à exorciser, susceptibles d'être conservés dans sa matière.

Le masque est donc considéré comme l'incarnation de la divinité et la danse exécutée au milieu du village a par conséquent un pouvoir magique important. Dans le Nô, ce n'est pas la danse telle qu'on la conçoit dans les fêtes qui possède une puissance magique mais bien le miroir. La prise du masque par l'acteur de Nô au cours de la cérémonie de la "chambre du miroir" rappelle également les prémices des cérémonies sacrées. A ce propos, Gérard Martzel dit [que] "*cette technique d'imprégnation du personnage rappelle les pratiques de mise en transe qui permettaient au kami de posséder l'individu qui le personnifiait*"⁵⁶. Cependant, il n'est point question de transe et de possession dans le Nô, même si les gestes et les mouvements de la danse exécutés par le shite en portent l'empreinte.

⁵³ *Dictionnaire des Symboles*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Collection Bouquins, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982, p.637.

⁵⁴ Gérard Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, La Bibliothèque japonaise, Publications Orientalistes de France, 1982, p. 194.

⁵⁵ *Tanokut*: rite chamanique en l'honneur du dieu protecteur du village

⁵⁶ Gérard Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, La Bibliothèque japonaise, Publications Orientalistes de France, 1982, p. 196.

1.4.3 Le masque et l'acteur

Un masque Nô est loin d'être un simple accessoire de théâtre, comme le montre la cérémonie de la Chambre du miroir. Porter un masque Nô ne signifie pas vouloir symboliser un type humain social ou psychologique. Au contraire, il est le médium par lequel émane la personnalité du personnage, transcendant ainsi l'interprétation du rôle. Si la tradition occidentale a fait du masque un outil de la dissimulation et du camouflage, le Nô l'érige en projecteur vers un autre monde. Edward Gordon Craig⁵⁷ voit d'ailleurs en lui un médium de l'interprétation beaucoup plus important que le visage humain: "*Le visage humain est en grande partie sans valeur (...), le masque emporte toujours la conviction pourvu que celui qui l'a créé soit un grand artiste; car il sait limiter les expressions dont il charge son masque. Le visage de l'acteur, lui, n'entraîne pas la même conviction, il est saturé d'expressions flottantes, éphémères, troubles, inquiètes et tremblantes.*"⁵⁸. Zeami considère même que le visage de l'acteur sur scène est si insupportable qu'il est dans l'obligation de donner à sa physionomie les caractères du masque.

Pour exprimer un sentiment ou une émotion, le masque va forcer l'acteur à utiliser toutes les ressources de son corps, afin d'en extraire la quintessence de l'expression. Ce jeu de l'expressivité est rendu possible par les mouvements du cou et la lumière qui, selon le degré d'inclinaison du masque, lui confèrent des expressions originales et inattendues.

Dans la pratique du Nô, le port du masque ne requiert aucun exercice particulier. Quel que soit le rôle, l'acteur l'étudie à visage découvert, le masque n'étant mis que le jour de la représentation. Ainsi le jeu masqué se maîtrise non masqué ! Jean-Louis Barrault faisait ainsi part de son admiration pour cette exercice complexe: "*Je rappellerai la démonstration publique de l'acteur de Nô Hideo Kanze, sans masque, ni costume... Il est demeuré parfaitement impassible, tant sa maîtrise du jeu masqué est grande. Il jouait à visage découvert comme il aurait joué sous le masque.*"⁵⁹

Le masque est "apposé", selon l'expression de Nicolas Bouvier⁶⁰, en dernier lieu sur le visage de l'acteur, après qu'il ait été paré de la perruque et du bandeau (*Katsura obi*) servant à la maintenir. Cette attention particulière témoigne bien du caractère exceptionnel que revêt cet objet, considéré comme l'incarnation de la présence divine.

Le masque ne recouvre pas entièrement le visage de l'acteur; il est fixé de telle sorte qu'il reste entièrement visible, laissant le menton et les joues de l'acteur nettement déborder du cadre du bois, et de façon légèrement incliné vers le bas.

Tanizaki Junichirô, fasciné par la prestation d'un acteur de Nô avait écrit à son sujet: "*L'acteur porte le masque, de sorte que le visage lui-*



Pose du masque sur le visage de l'acteur de Nô
© Suzuki Kaiun, *Nô Nô omote*, Editeur Wanya Shoten Tokyo, 1960, p.16

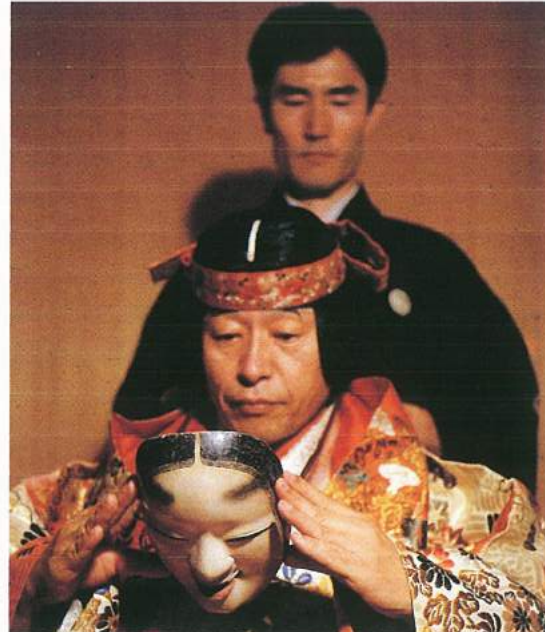
⁵⁷ Edward Gordon Craig: théoricien du théâtre et collectionneur.

⁵⁸ Citation de Craig dans le livre *Masque: du rite au théâtre*, Denis Bablet, Editions CNRS, Paris, 1985, p.140.

⁵⁹ Citation de Jean-Louis Barrault, *idem*, p.140.

⁶⁰ Nicolas Bouvier (1929 – 1998): Ecrivain aventurier qui séjourna au Japon en 1964 – 65 – pays déjà fréquenté en 1956 à la fin d'un périple de cinq ans dont il écrira le livre *L'usage du Monde*. Il rédigea les Chroniques japonaises à son retour à partir d'extrait de journaux.

*même est caché, mais alors le teint de cette infime portion découverte produit un effet prodigieux*⁶¹. Cette façon de porter le masque est donc contraire au moindre souci de réalisme mais il est vrai que cette caractéristique peut être étendue à tous les dispositifs du Nô. Dès la création du masque, l'idée de mettre en valeur l'objet est évidente car la taille du masque est toujours inférieure à celle du visage, ce qui montre un refus d'identification manifeste avec la physionomie de l'acteur. Ainsi, un masque n'est jamais taillé pour un acteur; ce dernier devant adapter le masque à son visage le mieux possible, en disposant à l'intérieur du masque des petits tampons de coton (*men-ate*), permettant également de lui donner une certaine inclinaison.



L'acteur de Nô contemple le masque et son reflet dans le miroir avant de l'apposer sur son visage.

Masque Koomote

© Komparu Nobutaka, Masuda Shozo, *Nomen nûmon* (introduction aux masques Nô), Heibonsha, Tokyo, 1984, p.11

Le masque n'est donc pas considéré comme une "seconde peau" de l'acteur. D'ailleurs l'interprète doit se soumettre au port du masque qui lui impose des gestes et des intonations particulières, ce qui montre la volonté de ne pas vouloir assimiler le masque au visage de l'acteur. Ses repères spatiaux sont très limités du fait de la petitesse des fentes des yeux, avançant ainsi presque en aveugle sur la scène. Il doit donc s'aider des sons exprimés par la musique et le chant pour évoluer sur scène. De plus, le port du masque étouffe la voix de l'acteur ce qui le contraint à émettre des sons, renforçant sans nul doute le caractère surnaturel du personnage.



Acteur de Nô - masque Koomote

© Komparu Nobutaka, Masuda Shozo, *Nomen nûmon* (introduction aux masques Nô), Heibonsha, Tokyo, 1984, p.14

⁶¹ Tanizaki Junichiro, *L'éloge de l'ombre*, traduction de René Sieffert, POF, 2003 (pour la traduction française).

Si le statut d'objet est clairement assumé, c'est dans l'attitude et la considération que lui témoignent les acteurs que la magie s'opère. Les masques sont une des composantes les plus évidentes de la beauté du Nô. Il est manifeste qu'ils conservent quelque chose de l'objet sacré des antiques cérémonies, comme il a été vu précédemment.

Une dévotion particulière au masque est présente dès le commencement de son existence matérielle car une fois sa fabrication achevée, il est considéré comme "intouchable". Cette considération lui confère des précautions de manipulations particulières, afin que la face, incarnation de la présence divine ou manifestations surnaturelles, ne soit pas directement mise en contact avec la main de l'homme. Le masque est attaché par des cordes glissant dans des trous situés à hauteur des tempes. On ne devrait jamais toucher un masque sauf en ces points. Tanimoto Kengo, un acteur de Nô rencontré à Tokyo durant mon voyage, me faisait part de son indignation vis à vis des personnes qui ne manipulaient pas le masque avec circonspection et respect. Son incompréhension quant à ce genre d'attitude montre à quel point le masque est toujours empreint d'une signification d'ordre surnaturel, conservant ainsi un caractère sacré dans le monde du Nô.

Dans le Nô, le masque ne peut être porté que par un acteur adulte. Ainsi le rôle du shite est le seul à pouvoir porter cet objet. Pour les rôles non masqués, le visage de l'acteur tient lieu de masque et se révèle ainsi à l'assistance. Les acteurs enfants (*kokata*) ne jouent jamais masqués car "la beauté, la grâce de l'enfant, c'est déjà la fleur (*hana*) dont parle Zeami"⁶². Ce n'est que vers l'âge de quatorze ans que l'adolescent est introduit dans le monde adulte par une cérémonie appelée *Gempuku*. Cette même cérémonie pour un jeune acteur de Nô s'appelle *Hatsu-omote* (premier masque).



Tanimoto Kengo et un disciple
© 2004 Audrey Lanaure

La signification du masque Nô a subi une mutation, passant du plan religieux au plan esthétique. Toutefois, la pièce de cérémonie préliminaire qui ouvre une journée de Nô, appelée *Shikisamba*, semble avoir conservé une part de ces origines religieuses. Le *Shikisamba* est une suite de trois danses liturgiques mettant en scène une divinité bénéfique, *Okina* ou "le vieil homme", considéré comme un avatar des dieux *shintô* ou la résurgence d'un *bodhisattva*. Il apparaît dès le 13^{ème} siècle sous le double aspect de "l'Okina blanc" et "l'Okina noir", symbole du dualisme entre le yin et le yang. Ce masque occupe une place à part dans l'univers du Nô: non considéré réellement



⁶² Armen Godel, *Le maître de Nô*, collection Question de, Albin Michel, 1989, p.29.

comme un masque Nô⁶³ mais intégré au répertoire, le rituel qui l'entoure lui donne un caractère sacré évident.

Le but de l'exécution du Shikisamba étant d'attirer la faveur divine, le caractère religieux est ici fortement marqué. Selon Gérard Martzel, le rituel de la cérémonie qui précède la représentation est d'une importance capitale, et les deux masques d'Okina, le blanc et le noir, y participent grandement: " *Ils sont placés, la veille de la représentation, sur un autel installé dans les coulisses devant lequel les acteurs viennent faire des offrandes de saké et de riz. On les range ensuite, peu avant la représentation, dans une grosse boîte de laque.*"⁶⁴ En Corée, la manifestation d'un culte similaire pour les masques est effective, la coutume étant de verser de l'alcool de riz dans un bol pour ensuite l'offrir aux masques en prononçant des paroles incantatoires destinées au public et aux acteurs. Gérard Martzel stipule qu'un de ces masques représentant un vieillard souriant, conservé au musée national de Séoul, ressemble étrangement au masque d'Okina. Par conséquent, il se pourrait que le Shikisamba dérive des influences d'autres danses masquées provenant du continent asiatique, à l'image du Nô qui suivra le même exemple quelques décennies plus tard.



Kokushiki-Okina
(Okina noir),
Collection particulière
© 2004 Audrey Lanaue

Que le masque soit le réceptacle de la puissance divine n'est pas une conception étonnante dans l'archipel nippon: les objets les plus divers étaient conservés dans les temples shintô ou les sanctuaires. Le théâtre utilise abondamment la vertu magique des masques pendant les fêtes religieuses. Ainsi, le rituel et le culte du masque se sont conservés dans des suites de danses masquées concrétisant l'irruption de divinités et de démons au cours des fêtes villageoises qui jalonnent l'année.

Le Nô a conservé la dimension religieuse liée au port du masque, dont la présence atteste de la manifestation de la puissance divine, et les acteurs confèrent à cet élément un caractère sacré, un statut supérieur à celui d'un simple objet. C'est pourquoi les possesseurs conservent traditionnellement les masques Nô enveloppés dans des chemises doublées et capitonnées de soie (*menbukuro*), l'ensemble étant disposé dans des boîtes prévues à cet effet qui, autrefois, étaient confectionnées dans de précieux matériaux et richement décorées. Cette tradition dans l'art de l'emballage, qui révèle encore une fois le degré de sophistication et d'esthétisme de la culture japonaise, s'est transmise dans les familles d'acteurs, à un changement près: les boîtes en laque sont désormais le plus souvent remplacées par des boîtes en bois sans décor particulier.



A gauche: Présentation d'un masque Nô dans sa boîte
Au centre: Exemples de sacs en soie servant à emballer le masque
A droite: boîte à masque Nô

© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*, Editeur Wanya Shoten Tokyo, 1960.

⁶³ Les caractéristiques d'Okina diffèrent des autres masques Nô, s'apparentant davantage au masque de Bugaku à cause de sa mâchoire articulée et des pompons blancs flanqués au-dessus des yeux, à l'emplacement des sourcils.

⁶⁴ Gérard Martzel, *Le dieu masqué. Fêtes et théâtre au Japon*, La Bibliothèque japonaise, Publications Orientalistes de France, 1982.

2. LES MASQUES NÔ, ŒUVRE ET CHEF- D' ŒUVRE

" Ce n'est pas seulement son visage qui est modifié, c'est toute sa personne, c'est le caractère même de ses réflexions où déjà se préforment des sentiments qu'il était (...) incapable d'éprouver ou de feindre à visage découvert."

(Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Plon, Paris, 1929)

COMME EN BIEN D'AUTRES DOMAINES, LE JAPON OCCUPE UNE PLACE PRIVILEGIEE DANS L'ART, UNIVERSELLEMENT REPANDU, DU MASQUE. OUTRE LEURS ORIGINES ANCIENNES, ILS PRESENTENT UNE GRANDE DIVERSITE DANS LEURS FIGURATIONS ET LEURS FONCTIONS (FUNERAIRES, RITUELLES, TRANSFIGURATRICES POUR L'ACTEUR OU PROTECTRICES POUR LE SAMOURAI).

Au cours de notre recherche, nous avons tôt dépassé le masque au sens étroit de revêtement facial pour aborder la relation entre l'acteur, le masque et son caractère sacré. A travers les cérémonies rituelles et les pratiques théâtrales, nous avons mis l'accent sur l'esprit de métamorphose, la transcendance de l'être, les jeux de l'illusion, parvenant ainsi à une conscience plus aigüe de la signification et la place du masque au sein du Nô.

Si le masque Nô contient le cœur et l'esprit du personnage, il possède également des qualités artistiques indéniables qui en font des œuvres à part entière. Nous verrons en retraçant le parcours historique de la création des masques japonais qu'il s'agit d'une longue tradition artistique, nourrie d'influences diverses, qui s'exprime encore de nos jours lors de cérémonies religieuses et de fêtes populaires. Ce cheminement aboutira à l'étude spécifique des masques Nô, de ses différents types iconographiques à sa création matérielle, en passant par les complexités de sa valeur intrinsèque et de son mode de transmission dans le temps.

2.1 LES MASQUES, UNE LONGUE TRADITION AU JAPON

Au Japon, le masque était un accessoire quasi obligatoire pour tous ceux qui participaient aux spectacles rituels, aux divertissements profanes, aux représentations théâtrales, et cela jusqu'au 17^{ème} siècle, quand le kabuki abandonna le masque au profit du maquillage. Nous n'insisterons pas sur ces danses masquées déjà évoquées précédemment pour mettre en évidence les caractéristiques formelles et techniques du masque, des danses liturgiques autochtones au théâtre Nô.

L'origine du masque au Japon remonterait à environ 5000 ans (époques Jômon et Yayoi⁶⁶). Cependant, la véritable histoire des masques⁶⁷ ne commence que vers le 6^{ème} siècle, avec l'introduction des danses masquées importées d'Asie orientale. Très peu de masques appartenant aux anciennes danses subsistent de nos jours.

⁶⁶ Jômon: 2000 avant JC.- 200 avant JC

Yayoi: 200 avant JC. – 200 après JC.

⁶⁷ Sur ce sujet, le lecteur pourra consulter le livre de François Berthier, *Masques et portraits*, Collection Arts du Japon, POF, 1957.

Quelques exemples sont conservés dans les musées ou les temples (les temples Tôdai-ji, Shôsô-in, Hôryû-ji, à Nara).

Du Gigaku au Nô, l'évolution stylistique des masques montre une recherche d'expression et de raffinement qui va de pair avec la sculpture bouddhique. La diminution progressive de la taille des masques (les masques de Gigaku mesurent entre 25 et 40 cm de haut; ceux du Bugaku s'échelonnent entre 20 et 30 cm tandis que les masques Nô ne dépassèrent guère les 21 cm) entraîne des modifications dans le port du masque: si les masques de Gigaku couvrent la tête de l'acteur entièrement, y compris le haut du crâne et les oreilles, ceux du Nô laissent le contour du visage apparent. Il est intéressant de noter que cette évolution formelle suit le changement de l'expression: les masques de Gigaku et de Bugaku dépeignent des sentiments fugaces comme la colère, la satisfaction, à la limite de la caricature, alors que les masques Nô ont des expressions plus symboliques et nuancées. L'évolution des masques montre ainsi le passage d'une expression fixe et significative, à une neutralité fictive pour s'adapter aux multiples situations du drame.

2.1.1 Les masques de Gigaku⁶⁷

Représentant des animaux fantastiques ou des têtes d'hommes très stylisées, ce sont des masques de grandes tailles aux reliefs très affirmés et aux formes nettement stylisées. Ils comportent des orifices pour les yeux et les narines, une bouche entrouverte, et parfois des oreilles. Il n'est pas rare que les masques comportent la signature des sculpteurs, ce qui n'est pas le cas dans la sculpture bouddhique. Des dates et le nom des danses ont même été trouvés sur les masques conservés au Shôsô-in et Tôdai-ji. Les signatures gravées au revers des masques anciens indiquent que les masques de Gigaku et de Bugaku étaient fabriqués par des moines bouddhistes. Ce fait n'est pas étonnant car ces deux types de danses étaient rattachées aux temples bouddhiques. D'autres éléments permettant de situer l'origine des masques sont à rechercher dans l'histoire des temples et les écrits trouvés dans des carnets intimes.

La plupart des masques de Gigaku sont monoxyles⁶⁸ et sculptés dans du Kiri (bois de paulownia - *Paulownia tomentosa*) pour la majorité, du bois de camphrier (*Cinnamomum camphora*), ou est fabriquée selon une autre technique de sculpture, la laque sèche⁶⁹. La laque⁷⁰, importée de Chine, était avec l'argile une matière très appréciée des sculpteurs à l'époque de Nara. Avant l'application des couches de peinture, la surface du bois était durcie avec de la laque et recouverte d'une préparation à base de kaolin⁷¹. Les traits du visage étaient parfois rehaussés à l'encre de chine, également utilisée pour dessiner les cheveux, les sourcils et la barbe. Des touffes de poils d'animaux, qui ont pour la plupart disparu aujourd'hui, étaient incrustées dans des petits orifices pour les signifier.

2.1.2 Les masques de Bugaku⁷²

Il subsiste plusieurs centaines de masques de Bugaku, représentant des personnages surnaturels, des dragons ou des oiseaux fantastiques. Chaque type de danse nécessitant un masque spécial, un danseur pouvait en porter plusieurs au cours d'une même représentation. Les masques de Bugaku montrent une exécution plus soignée que les masques de Gigaku, plus rudimentaires. L'utilisation de parties mobiles (nez, menton, yeux), et la stylisation plus raffinée des traits (transposition des traits et des plis du visage en éléments de décor), constituent les différences principales avec les masques de Gigaku.

⁶⁷ 5 masques de Gigaku sont exposés dans une vitrine au sein des collections du département Japon, Musée Guimet, Paris.

⁶⁸ Monoxyle: fait d'une seule pièce de bois.

⁶⁹ Laque sèche: une forme grossière du masque était créée avec l'argile, puis recouverte de multiples couches de toile de chanvre imbibées de laque naturelle. Une fois sèche, la base argileuse était retirée et la surface travaillée.

⁷⁰ La laque au féminin désigne la sève de l'arbre; le laque désigne l'objet d'art.

⁷¹ Voir l'article de John Winter, *White pigments in Japanese paintings*, working group: Easel painting, ICOM Committee for Conservation, 6th Triennial Meeting, Ottawa, 1981.

⁷² Pour plus d'informations, le lecteur pourra consulter le livre de Nishima Kyotaro, *Bugaku masks*, Tokyo: Kodansha International, 1978.

Leurs dimensions sont plus réduites (entre 20 et 30 cm de long pour 15 à 20 cm de large), et la profondeur est également plus restreinte, si bien que le masque ne recouvre plus que le visage. Les sculpteurs, qui sont également pour la plupart des imagiers bouddhiques (ou *Bussshi*) employés dans les ateliers des monastères, ont souvent daté et parfois même signé leurs créations.

Si le Gigaku utilisait le bois de camphrier au 7^{ème} siècle, puis le paulownia ou la laque sèche vers le 8^{ème}, la majorité des masques de Bugaku sont en bois de cyprès, ou *hinoki* en japonais (*Chamaecyparis obtuse*), mais n'excluent pas l'utilisation d'autres essences pour autant. Ces objets suivent donc l'évolution de la sculpture religieuse car le cyprès devient à la même période le matériau presque exclusif des statues bouddhiques. Le bois de cyprès étant un matériau léger, ces masques sont moins lourds à porter que ceux du Gigaku. La surface du masque nécessitait un traitement particulier: plusieurs matières étaient utilisées pour l'imprégnation et le durcissement du bois: le plus souvent un mélange, appelé *sabi-urushi*, à base de farine et de laque auquel était ajouté une poudre de terre naturelle (*tonoko*). Avant l'application de *sabi-urushi*, la surface des deux côtés du masque était recouverte de fibres de chanvre imbibées de laque. Puis une préparation à base de kaolin était le plus souvent appliquée en plusieurs couches sur la face, tandis que le revers était enduit d'une couche de laque noire ou brune. Enfin, le sculpteur peignait la surface enduite avec des pigments naturels, les cheveux et les sourcils étant toujours dessinés à l'encre de Chine. Les procédés se simplifient pour les masques de moindre qualité, la peinture recouvrant directement le bois non traité.

2.2 LES MASQUES NÔ

Par rapport aux masques de Gigaku et de Bugaku, les masques Nô se signalent par leurs proportions réduites (environ 21 cm de long et 15 de large) et leurs traits hautement raffinés. Il est difficile de déterminer avec précision le développement historique de ce type de masque par le manque de source et le petit nombre de documents fiables⁷³. Néanmoins la connaissance de quelques éléments historiques permet d'indiquer brièvement les différentes sources stylistiques.

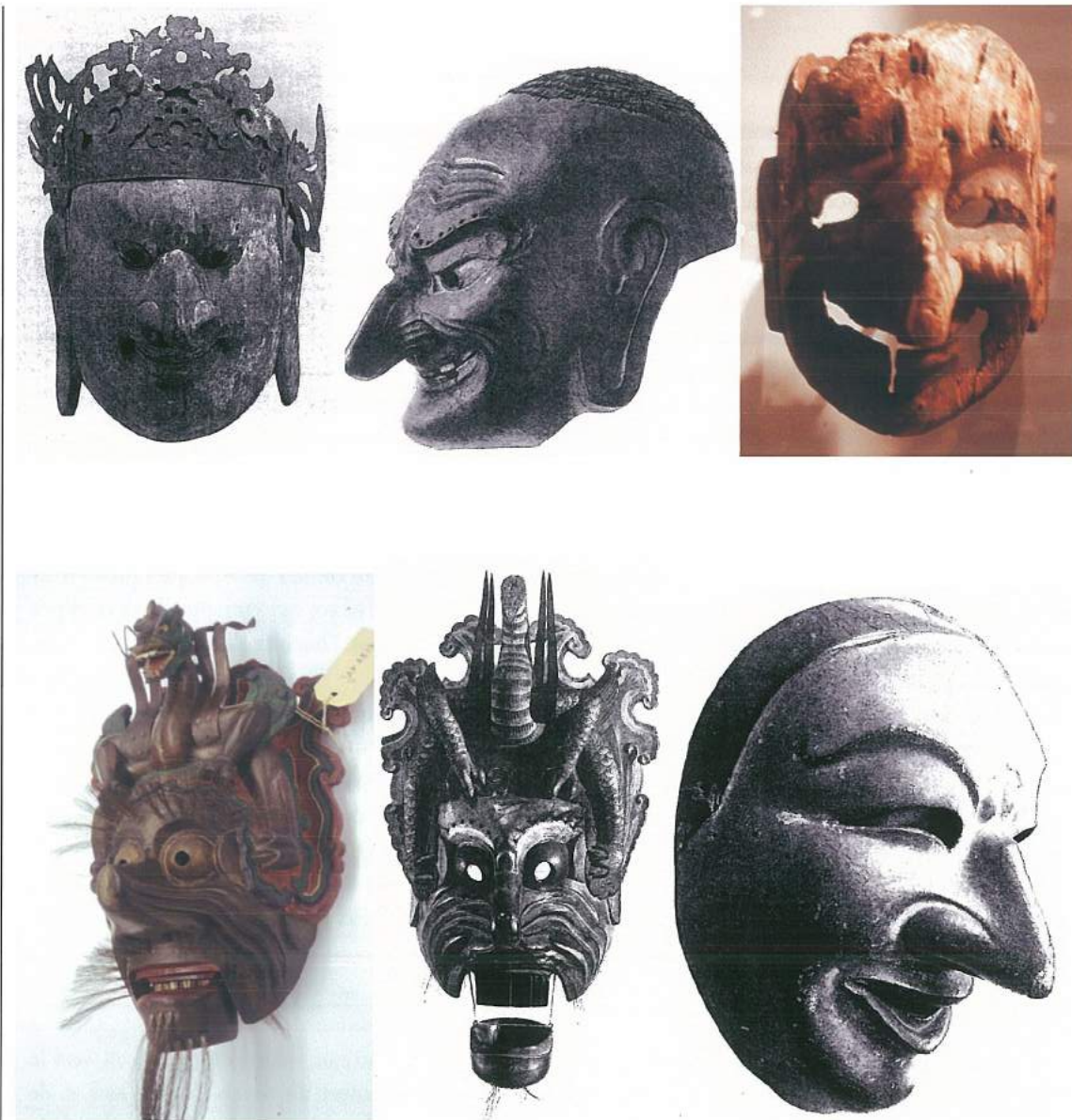
2.2.1 Les origines

Les similitudes formelles avec les masques de Gigaku et de Bugaku sont assez restreintes, ce qui laisse penser que l'origine des masques Nô remonterait davantage à ceux portés à l'époque Kamakura, lors de fêtes populaires se déroulant dans les temples ou les monastères de campagne⁷⁴. Les masques de divinités démoniaques employés dans le Nô, Tobide et Beshimi, seraient des dérivés de masques rituels utilisés dans le bugaku sous le nom de Ryô et Kijin. L'un a la bouche ouverte et l'autre la bouche fermée, comme les deux gardiens qui flanquent l'entrée des temples, et caractérisent la notion bouddhique du patent et du latent. De même, l'origine du masque Okina est attestée dans des danses exécutées dès le début de l'époque Kamakura (fin du 12^{ème} siècle). Selon Toru Nakanishi, spécialiste de Nô, les masques de Gyodo⁷⁵ ont également influencé le développement des masques Nô par leur style bien supérieur à celui du Gigaku ou du Bugaku. Les masques Fudô et Bosatsu en seraient les manifestations directes.

⁷³ Sur ce sujet, le lecteur pourra consulter le livre de Toru Nakanishi, *Noh masks*, traduction anglaise de Don Kenny, Collection Color Books, Hoikusha, 1983. L'auteur cite trois ouvrages de références: une liste de masques par Kono Kita, le catalogue de masques des grandes familles et les traditions de la Famille Ono Deme par Motoakira Kanze.

⁷⁴ Cette hypothèse est proposée par Christine Shimizu dans son livre *L'art japonais*, collection Tout l'Art, Flammarion, p. 218; et François Berthier dans *Masques et Portraits*, Collection Arts du Japon, POF, 1957, p.44.

⁷⁵ *Gyodo*: Procession de danseurs dans les temples, portant de grands masques à l'image de différentes déités bouddhiques.



Photos en haut, de gauche à droite:

Masque du "roi de Go". Bois de camphrier avec traces de polychromie, coiffure en bronze doré, 7^{ème} siècle, Musée National de Tokyo, anciennement au temple de Hôryuji
Masque de Chidô, laque sèche et polychromie, fibres végétales. Epoque Edo (1600-1868). Réplique d'un masque du 8^{ème} siècle. Musée Naprsteck, Prague.

© *Les masques*, Erich herold, Libuse Bohackova, Hana Knizkova, Grund, 1994, p.191 et 193.

Masque de Gigaku ,7^{ème} siècle, Musée Guimet, Paris.

© 2004 Audrey Lanaure

Photos en bas, de gauche à droite:

Masque de Ryô-o, bois polychrome, avec incrustations de crins, 19^{ème} siècle, Musée d'Histoire de Berne.

© 2003 Musée d'Histoire de Berne

Masque de Ryô-o, bois polychrome, feuille de métal jaune, crins de cheval, signé Uzumasa Sukune Toshinaga, daté de 1856, Musée Naprsteck, Prague.

© *Les masques*, Erich herold, Libuse Bohackova, Hana Knizkova, Grund, 1994, p.197.

Masque de Chikyu, bois(hinoki) polychrome, sculpté par Inshô, daté de 1185, Sanctuaire de Kasuga, Nara.

© *Les masques*, Erich herold, Libuse Bohackova, Hana Knizkova, Grund, 1994, p.194.

2.2.2 Les recherches

Les premiers écrits⁷⁶ concernant l'étude spécifique des masques Nô sont établis dans un traité, le "*Sarugaku Dangi*" (Histoire de la naissance du Nô), daté de la première moitié du 15^{ème} siècle, et une liste de masques (*Kakiage*) de l'époque Edo. Deux traités de cette époque, "*Kamenfu*" et "*Menmokuriso*", écrits par Kita-ko-Nô (9^{ème} chef de l'école Kita), qui établit une généalogie des sculpteurs, viennent compléter les textes. Jusqu'à la moitié du 20^{ème} siècle, les recherches se rapportent principalement à l'étude des techniques des sculpteurs, la description et la classification des différents types de masques par rapport aux rôles, ainsi que l'attribution plus ou moins fondée de masques à certains sculpteurs sur bois. Mais la principale référence sur le sujet revient aux recherches écrites par Friedrich Perzynski⁷⁷, chercheur et écrivain allemand, en 1925, fondées sur le "*Kamenfu*" et l'observation des masques conservés dans les musées asiatiques à Berlin, dont la majeure partie des collections a disparu après la 2^{ème} guerre mondiale. Au tournant du 19^{ème} et du 20^{ème} siècles, les chercheurs japonais ont repris les recherches faisant suite aux travaux de Perzynski. Deux hommes s'illustrèrent particulièrement dans ces recherches: Nogami Toyochiro (1883 – 1950), dont la fonction de chercheur au Ministère de l'Education lui permit d'approcher nombre de masques conservés dans les collections des grandes familles de Nô; de ces masques prestigieux, il fit un recueil de 90 copies publié vers 1936 et 1937; Nakamura Yasuo, chercheur à l'Université de Waseda à Tokyo, qui entreprit de développer l'œuvre de Perzynski en l'adaptant au contexte des découvertes récentes sur l'histoire de la religion, de l'art japonais et des masques au Japon.

Depuis plusieurs années, des institutions parmi lesquelles l'Université de Waseda (Tokyo), le National Research Institute of Cultural Properties (Tokyo) ou le Japanese Center of International Theatre Institute, développent les recherches historiques sur les masques Nô, mais également mettent en place des groupes de travail pour mener une réflexion méthodique et scientifique sur l'étude des masques Nô. En Europe, les études sont encore peu développées malgré l'importance des collections de masques japonais dans les musées. Des études menées en Allemagne, en Suisse ou aux Etats-Unis ont fait l'objet de publications riches et variées, allant de l'iconographie complexe des masques Nô à l'analyse des techniques et des matériaux.

2.2.3 Une grande diversité de modèles

Le développement des masques Nô est un long processus qui atteint son point culminant vers le 15^{ème} et le 16^{ème} siècles. L'éventail des masques s'est élargi considérablement au temps de Kan'ami et de Zeami, époque à laquelle la plupart des modèles ont été fixés par de grands sculpteurs. La majorité des chefs-d'œuvres sculptés à cette époque, appelés "Hon-men", sont encore conservés de nos jours dans les grandes familles d'acteurs de Nô et dans les temples prestigieux, et il n'est pas rare que certains acteurs aient encore le privilège de les utiliser pour des représentations de Nô. Les modèles de masques conservés dans les collections particulières, les musées ou ceux vendus sur le marché de l'art, résultent de la "reproduction" des prototypes définis pour la plupart à l'époque de Zeami. Pendant des siècles, les sculpteurs vont s'attacher à copier les masques, avec plus ou moins de réussite, en travaillant de la même manière que leurs prédécesseurs. Car il va s'en dire que du talent du sculpteur dépend la qualité formelle et expressive du masque, ce qui n'est pas sans engendrer au cours du temps des problèmes non seulement d'ordre historique et qualitatif, mais également amène à nous questionner sur la notion de copie et d'original au Japon. Ce point sera analysé ultérieurement, de même que les raisons qui entraînent ce processus de "reproduction" encore pratiqué de nos jours, et les conséquences que cela implique.

Ainsi, il n'est pas rare actuellement que cette pluralité de modèles entraîne une certaine confusion dans l'identification du type de masque, voire même pose des problèmes d'attribution sur son appartenance

⁷⁶ Nous sommes redevables pour les informations fournies aux recherches de Schenkung Balthasar et Nanni Reinhart, *Nô-Masken im Museum Rietberg Zurich*, Zurich: Museum Rietberg, 1983, 119 p.

⁷⁷ Perzynski Friedrich, *Les masques japonais*, 2 vol., éd. De Gruyter and Co, Berlin, 1925.

au Nô. Cela est d'autant plus une réalité que même des spécialistes de Nô d'origine japonaise ne s'accordent pas toujours sur l'expertise d'un même objet. Par exemple, les trois comptes-rendus d'expertises effectués par des spécialistes du Nô⁷⁸, de la collection de masques japonais du Musée d'Histoire de Berne, mettent en évidence différentes interprétations non seulement sur l'identification du type de masque d'un point de vue formel et historique, mais également dans la qualité esthétique de ce dernier. Les divergences d'opinion portaient principalement sur le nom et la date de fabrication du masque.

Ces incohérences, si elles peuvent paraître légitimes du fait de la complexité de ce type d'objet, montrent bien les difficultés d'établir un jugement fiable et objectif sur de telles œuvres. La connaissance du monde du Nô et de l'art japonais en général ne peuvent donc prétendre justifier avec assurance la validité des arguments proposés. Aussi est-il nécessaire d'avancer des hypothèses avec prudence sur l'histoire et la qualité du masque tant notre perception peut être subjective. "*C'est un bon masque*" m'a t-on dit parfois. Mais que veut dire "bon"? Quels critères esthétiques et matériels peuvent être rattachés à ce qualificatif? Et surtout "qu'est-ce qu'un "bon" masque" en définitive? S'il est ambitieux de vouloir répondre à cette question pour le moment, au moins est-il nécessaire de déterminer les principales caractéristiques et les particularités des masques Nô.

2.2.4 Les masques et le répertoire du Nô

Le mot employé généralement par les acteurs de Nô et les fabricants pour désigner les masques Nô est "Omote" qui signifie "extérieur". "Nômen" est également utilisé dans la littérature, "men" signifiant "surface" ou "visage".

A l'origine, les noms des masques auraient été mentionnés dans les textes de Zeami sous leur nom générique (par catégorie) puis nommés individuellement postérieurement. La dénomination est variée: composée des noms d'auteurs comme Zô-onna ou San-kôjô; représentant des expressions particulières comme Beshimi ou Shikami; manifestant les caractères ou les âges comme Waka-onna (jeune femme) ou Ju-roku (16 ans). Il y a des noms se référant à la musique même de la pièce comme Yoro-boshi, Semi-maru.

La tradition des écoles de Nô n'impose pas un type de masque particulier pour interpréter un rôle. L'acteur est libre de choisir le masque servant au mieux l'interprétation du personnage. Par exemple, dans la pièce "Nonom'iya", certains acteurs préfèrent employer le masque Fukai, qui représente une femme de quarante ans plutôt que ceux utilisés couramment comme Waka-onna ou Zô-onna, qui suggèrent le visage d'une jeune femme de vingt ans. En employant le masque Fukai, l'acteur accentue la tristesse de l'amour perdu. Au contraire, Waka-onna ou Zô-onna exprime davantage la sérénité d'une jeune femme se remémorant un amour lointain. De la même manière, des masques comme Waka-onna ou Ko-omote peuvent être employés pour quatre types de caractères distincts: la maîtresse (Yuga), la prostituée (Hanako), les poétesses de la cour (Onono-Komachi) et la princesse chinoise (Yôkihi). Cette liberté d'usage montre bien que le Nô ne vise pas à copier la réalité, les visages comme les vêtements, mais emprunte uniquement les matériaux qui vont servir à l'invention et la construction des expressions et des costumes.

Si les masques Nô semblent avoir été créés à l'origine pour représenter les esprits démoniaques et les divinités, la création de masques de femmes devait répondre à un souci de réalisme élémentaire: les acteurs étant tous des hommes, il semblait difficile de ne pas dissimuler le visage de l'acteur incarnant un personnage féminin.

⁷⁸ Nakamura Yasuo (né en 1919), chercheur à l'Université de Waseda à Tokyo et fils d'un fabricant de masque Nô, M. Okada, expert en sculpture japonaise, et Kiyoshi Katayama, acteur de Nô de l'école Kanze, sont venus expertiser la collection du Musée d'Histoire de Berne respectivement avant 1997, en 2000 et en 2001.



masque Fukai



masque Waka-onna



masque Zo-onna

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998

Deux hypothèses peuvent conduire à expliquer la diversité des masques: l'augmentation du répertoire des pièces de Nô et des rôles ainsi que les conceptions de Zeami sur l'art du Nô. En effet, la vision du visage non masqué de l'acteur étant un spectacle insoutenable pour ce dernier, les rôles de personnages humains, incarnant les divinités ou leurs messagers, doivent s'effectuer masqués. D'autre part, le masque étant considéré comme un médium par lequel la divinité se manifeste, l'emploi de masques personnifiant les messagers des dieux, donc à caractère humain, se justifie d'autant plus.

2.2.5 De multiples expressions

Si les visages présentent une physionomie humaine, cette référence au monde réel n'est cependant que superficielle car un doute subsiste dans la perception du masque. Quel est le sentiment exprimé ? Cette impression n'est pas clairement signifiée à celui qui contemple le masque. Expression insaisissable immédiatement ou absence d'expression significative ?

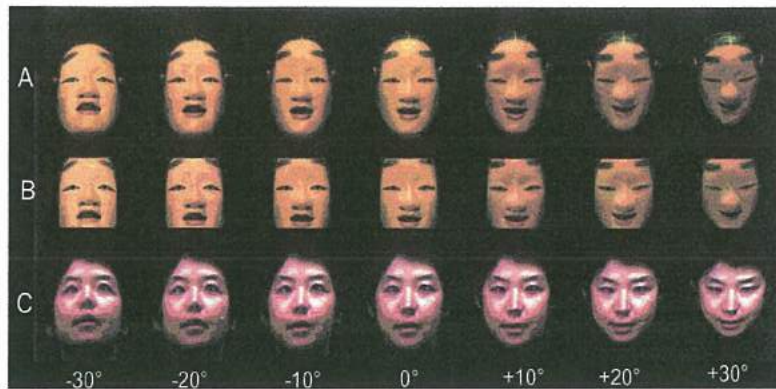
L'apparente neutralité d'expression des masques Nô est la preuve que le masque ne se livre pas d'emblée à la perception immédiate. En réalité, cette impartialité provoque une multitude d'expressions : si l'acteur relève le masque vers le haut, celui-ci exprime une palette de sentiments allant du contentement à l'exaltation joyeuse, tandis que s'il est incliné vers le bas, il exprimera des sentiments de mélancolie et de tristesse pouvant aller jusqu'au dégoût le plus profond.

Les masques sont d'ailleurs classés en deux types selon leurs expressions: masques à visage humain caractérisés par une expression "neutre" et masques à l'expression diabolique. Les masques de femme et d'homme s'intègrent dans la première catégorie tandis que les masques de défunts, d'esprit vengeur ou de démons sont assimilés à la deuxième.

Une étude scientifique⁷⁹ réalisée par deux chercheurs anglais, Michael Lyons et Ruth Campbell, établit les différences de perception des expressions suivant les origines culturelles des spectateurs, par rapport aux émotions suscitées lors de l'inclinaison du masque, du haut vers le bas, par rapport au plan du visage; des anglais et des japonais devaient se prononcer sur l'émotion du masque qu'ils percevaient, de la joie à la

⁷⁹ Pour plus d'informations, le lecteur pourra consulter l'article de Michael J. Lyons et Ruth Campbell, *The noh mask effect: vertical viewpoint dependence of facial expression perception*, *Pour la Science*, n°303, Janvier 2003, p.2239-2245.

tristesse. Les résultats ont montré une plus grande sensibilité des japonais pour percevoir les subtiles nuances d'expressions lors de l'inclinaison progressive du masque. Les auteurs attribuent les différences de perception du masque Nô à l'environnement culturel des sujets, qui réside dans la connaissance préalable de l'objet. D'autre part, ils mentionnent le fait que les mots "joie" et "tristesse" n'expriment pas forcément la même gamme de sentiments par rapport aux visages humains.



Les émotions reflétées par un masque Nô entier (A), par le même masque dont le front et le menton sont cachés (B), et par la tête d'une japonaise (C), varient selon l'inclinaison de la face par rapport au plan vertical du visage: de la tristesse (à gauche) à la joie (à droite).

© 2003 Ruth Campbell et Michael J. Lyons



En haut, masque de démon – Beshimi

© Komparu Nobutaka, Masuda Shozo, *Nomen nûmon* (introduction aux masques Nô), Heibonsha, Tokyo, 1984, p.104

A droite, en haut, masque de jeune femme – Magojirô

© 2004 Audrey Lanaure

En bas, masque d'homme – Imawaka

© 2004 Audrey Lanaure

Il importait donc que les sculpteurs façonnent des physionomies apparemment inexpressives mais qui, en fait, se situent au juste milieu de ces deux extrêmes, que sont l'absence ou l'outrance de l'expression. Ainsi, à la formule "sans expression comme un masque Nô", il semble préférable d'utiliser l'expression "masque en repos" proposé par Erhard Stiefel⁸⁰.



Magojirô

Collection particulière



IMAWAKA
collection particulière

⁸⁰ Erhard Stiefel, reconnu maître d'art en 2000, créateur de masque à l'atelier de la cartoucherie, Paris.

Certes, ce n'est pas le cas de tous les masques Nô : nombre d'entre eux ont une personnalité ou une expressivité bien définie, comme le montrent les masques de démons (Beshimi) ou de dieux. Mais les plus représentatifs du genre, comme les vieillards, les adolescents et les jeunes femmes, sont ceux qui offrent davantage la possibilité de rendre toute sortes de sentiments.

2.2.6 Essai de classification

Le nombre de masques inscrit au répertoire varie selon les auteurs de 200 à 400. Cette grande diversité se manifeste à travers de multiples formes d'expressions formelles, allant du faciès inquiétant d'un masque de démon à la douceur et la pureté d'un visage d'une belle jeune courtisane. Les écrits ne mentionnent pas une classification établie, si bien que chaque auteur a son propre système pour grouper les masques. Par exemple, le chercheur Nakamura Yasuo a groupé les masques en six catégories: Okina, divinité, Jô (vieillard), femme, homme, esprit. Pour certains auteurs, l'intégration des masques d'Okina est contestable, bien qu'il soit intégré au répertoire, car ce dernier occupe une place à part dans le Nô du fait de son ancienneté et de ses caractéristiques formelles (mâchoire mobile). Les discordances s'expriment également dans l'écriture du nom des masques, qui est laissée en quelque sorte au goût des personnes intéressées: par exemple, on prononce indifféremment Hei-da ou Hei-ta, O-doji ou Dai-doji.

Ces différences de classement ou d'écriture sont relatives mais elles reflètent bien la complexité d'établir un système logique et précis qui fasse l'unanimité des chercheurs.

Malgré les divergences, les masques peuvent être répartis en cinq grandes catégories, établies suivant leurs fonctions dans le Nô:

1. Les masques de démons (Oni)
2. Les masques de divinités (Tengu)
3. Les masques d'hommes (Otoko)
4. Les masques de vieillards (Jô)
5. les masques de femmes (Onna)

Cette classification peut être affinée davantage en déterminant les différents types de masques inscrits dans chaque catégorie, dont certains ne s'en distinguent que par d'infimes variantes. La grande variété des masques ainsi que la rareté de certains modèles font qu'il est difficile pour un "objet" aussi complexe de proposer une typologie qui ne soit pas réductrice, et un répertoire des noms aussi complet que possible. Si la majorité des spécialistes s'accorde sur les cinq grandes catégories, il n'est pas toujours aisé d'y inclure le nom des masques: le caractère et la physionomie de certains masques mettent en évidence des simultanités entre plusieurs types. Ainsi, "Kawazu", "Hannya", "Hashihime", "Hebi", "Yamanba" doivent-ils être classés parmi les catégories d'êtres humains ou dans celles des démons ? Une catégorie particulière pour les masques d'esprit vengeur aurait pu être envisageable compte tenu de la diversité des représentations féminines et masculines; mais leur aspect démoniaque fait qu'ils auraient pu aussi être intégrés dans la typologie des masques de démon.

Une typologie constitue une aide partielle pour l'identification des masques et pour les amateurs, mais met également en exergue un ensemble de données susceptibles d'être complétées. Aussi, la typologie proposée dans cette étude s'est basée sur des critères de sexe, d'âges et de caractères des masques, avec toute les réserves qu'impose ce genre de démarche. De la même manière, il est nécessaire de s'appuyer sur des représentations pour comprendre l'extrême diversité des masques et les différentes catégories raccordées. Cependant, une illustration exhaustive des masques Nô était impossible non seulement du fait du volume que représenterait une telle iconographie, mais également par manque de documentation.

Les exemples de typologie qui suivent ne montrent que les principaux types de masques susceptibles d'être rencontrés le plus souvent dans les collections muséales.

2.2.7 Les masques de Kyôgen

Nô et Kyôgen sont des manifestations théâtrales inséparables. Ainsi, étudier les masques Nô sans aborder succinctement ceux qui sont utilisés dans le Kyôgen serait réducteur. Les acteurs de Kyôgen ne portent généralement pas de masques, sauf lorsqu'ils deviennent des apparitions divines, spectrales ou démoniaques, des animaux ou des héroïnes. Les masques sont classés en trois catégories: les masques de dieux et démons, les masques de plantes, d'animaux et d'esprits, les masques d'êtres humains. Bien qu'il en existe au moins une vingtaine, les masques de Kyôgen⁸¹ possèdent comme le Nô des types récurrents: Usofuki ("le siffleur"), Okame (appelé aussi Oto et Fukure), Daikoku (Dieu de la richesse), Ebisu (patron des pêcheurs et des marchands), Buaku (masque universel représentant des démons de toutes sortes et qui serait une variante du masque Nô Beshimi). Okame et Usofuki sont très populaires au Japon, si bien qu'on trouve fréquemment leurs effigies dans les netsuke⁸², mais également vendus comme des jouets en plastique. Si les procédés de fabrication sont similaires à ceux des masques Nô, c'est dans la qualité du travail du bois et dans l'expression que des différences apparaissent. En effet, l'expression des masques de Kyôgen est très typée et volontairement exacerbée pour accentuer le comique de situation. La plupart n'a pas la finesse des traits et la subtilité de l'expression des masques Nô; si le caractère anthropomorphe de certains masques accentue l'expression comique, il induit bien souvent une banalité sans distinction. L'hypothèse serait que les sculpteurs considéraient la fabrication de ce type de masques comme un divertissement et non comme un art noble nécessitant une application à part entière. Très peu de masques ont été signés mais il semble qu'ils furent fabriqués par les mêmes fabricants de masques Nô. Ainsi, Buaku et Usofuki ont été créés par Shakuzuru à la fin de l'époque Kamakura; Okame par Tatsuemon et Tsuyen par Sankobo à l'époque Muromashi.

Si des temples conservent d'anciens masques de Kyôgen, la plupart des masques sont demeurés en possession des familles dans lesquelles cet art est héréditaire depuis des siècles.

Masques de Kyogen



Sakana Ebisu



Usofuki



Kitsune



Fuko no kami



Daikoku



Cho-san-chu



Okame



Karasu-tengu

⁸¹ Voir d'autres masques de Kyôgen appartenant à une collection particulière en France. Fiches de synthèse présentées en Volume III - Annexe n° 6.

⁸² Netsuke: breloque sculptée en ivoire, en bois ou autres matériaux que l'on attachait à une boîte à pharmacie.

CATEGORIES	TYPES	NOMS DES MASQUES	OBSERVATIONS
1. Les masques de démons	Bouche ouverte Bouche fermée	Tobide (O, Ko, Kiba, Saru), Ikazuchi Beshimi (O, Ko, Saru, Choro), Kurohige, Sirkami, Shishi-gushi	Ces masques ont les yeux exorbités et cerclés de métal. Ils n'ont pas de corne. Les masques Tobide et Beshimi n'ont pas de cross bien qu'ils évoquent des esprits démoniaques
2. Les masques de divinités		Fudô, Shinta, Terjin Kashtiki, Jû Roku, Aisu Mori, Daji, Jidô, Shôjô Inawata, Chijô	Ces masques ont une signification originellement divine.
3. Les masques d'hommes	Les masques d'adolescents ou de jeunes hommes Les masques d'hommes plus âgés Les masques spectraux ou d'esprit vengeur	Waka Otoko, Hatashi Anari, Haya Otoko, Shurikan, Heida (ou Heida), Nishi Kigi Otoko, Shosho, Kantan Otoko, Ayakashi, Mikazuki, Kawazu, Awatoko, Taka, Yaseotoko, Shinkaku, Yomasa Seminaru, Yoroboshi, Kagakyo	Ces masques incarnent les esprits des hommes morts au combat. Afin de différencier leur classe sociale au théâtre, Yoroboshi a des cheveux en désordre et Seminaru porte la couronne de la cour impériale.
4. Les masques de vieillards	Les masques de vieillard "Noble" Les masques de vieillard "vulgaire"	Kojô (appelé aussi Koishi-jô), Asakura Jô, Akubu-jô, Sankôjô, Warai-jô, Shiwa-jô, Shto-jô	Les vieillards "nobles" se distinguent des vieillards "vulgaires" par la bouche ouverte ne laissant dépasser qu'une rangée de dents noires et la moustache et barbe peintes. Les vieillards "vulgaires" ont deux rangées de dents noires apparentes et du crin au niveau des cheveux, moustache et barbe.
5. Les masques de femmes	Les masques de type Akujô Les masques de jeunes femmes Les masques de femmes plus âgées	Akubu-jô, Warai-jô Koombe, Mambi, Mago-jinô, Za-Onna, Waka-onna, Oni Onna, Fikai, Shakumi Uba, Rôjô, Higaki Onna, Komachi Onna, Komachi Rôjô.	Ce type de masque a une expression plus caricaturale et plus surnatuelle que les autres types de masques de vieillard. Ces masques se caractérisent par leur aspect juvénile, aux yeux bridés plus ou moins recourbés au niveau du coin de l'œil, et la bouche entrouverte ne laissant dépasser qu'une rangée de dents blanchies en noir.
6. Les masques d'Okina	Okina "noir" Okina "blanc"	Kokushiki-jô Okina, Hakushiki-jô, Nikushiki-jô, Chichi Nô-jô, Emmei Kaja (ou Emmekaja),	Ces masques symbolisent les esprits des femmes rongées par la jalousie ou déçues. Les yeux sont généralement cerclés de métal doré (sauf pour Deigan). Hanrya est un des rares masques de cette catégorie possédant deux cornes de part et d'autre du front. Tous les masques cités dans cette catégorie sont utilisés uniquement dans la pièce "Okina". Ils sont construits en deux pièces de bois assemblées au niveau de la mâchoire inférieure par des ficelles. Ce procédé est appelé "Kir-ago". Les sourcils sont représentés par deux pompons

masques de jeunes femmes



Koomote



Mambi



Mago-giro



Zo-onna



Shakumi



Fukai

Masques de vieilles femmes



Komachi-Rojo



Uba



Rojo



Higaki-onna

masques de femmes démentes
spectrales ou dévorées par la jalousie



Hashihime



Namanari



Hannya

Masques de dieux et démons



Fudo



Shintai



Shikami



Kurohije



Otobide



Beshimi






















Dei-Shikami



Shishigushi



Tsurimanako

<p><u>Masques de jeunes garçons</u></p>  Doji  Shôjô	<p><u>masques d'hommes adultes</u></p>  Heida  Kantan-otoko  Shosho  hatachi-amari  Imawaka  Chujo	<p><u>Masques d'hommes aveugles</u></p>  Yoroboshi  Semimaru	<p><u>Masques Okina</u></p>  Kokushikijo  Hakushikijo  Okina
<p><u>Masques de jeunes garçons</u></p>  Chû-Kasshiki  Jyuroku	<p><u>Masques de vieillards</u></p>  sankojo  Kojo  Akobujô  Waraijô		

2.2.7 Analyse formelle des masques Nô

La perception des expressions est renforcée par les formes et les motifs peints. Ainsi, les contours d'une bouche, les commissures des lèvres plus ou moins marquées, les yeux allongés ou cernés d'un anneau de métal doré, vont contribuer à exprimer des nuances dans l'expression du masque. D'une certaine manière, la qualité d'un masque Nô réside dans la subtilité des formes et des moyens d'expression rendus par le travail du sculpteur. Il s'agit pour Tanimoto Tengu, acteur de Nô, d'un critère important pour juger si le masque "*fonctionne*" ou non, et donc puisse être utilisé lors d'une représentation de Nô.

Comme le visage humain, un masque Nô comporte deux moitiés asymétriquement différentes. Les proportions du masque sont canoniques. Les sculpteurs doivent donc respecter les dimensions imposées pour chaque type de masque. Les masques qui ont les mensurations les plus étroites sont ceux des vieillards, des femmes et des jeunes hommes: 21 cm en moyenne pour la longueur pour 13 à 14 cm de large et 7 cm de profondeur.

D'une manière générale, les physionomies des masques peuvent se diviser en deux grandes catégories:

1) Les masques présentant des yeux effilés et la bouche entrouverte ne laissant dépasser que la rangée de dents supérieure, comme le montre les masques personnifiant les êtres humains, particulièrement ceux de l'adolescence à l'âge adulte (1,2,3).



© 2004 Audrey Lanaure

3



Chujo

Chiyujyo

Imawaka

© 2004 Audrey Lanaure

2) Les masques caractérisés par la forme exorbitée des yeux et l'ouverture de la bouche qui laisse voir deux rangées de dents. Cette catégorie concerne principalement les masques de dieux et de démons (4), et les femmes démentes ou possédées (5,6) et les masques de spectres (7).

4



Beshimi

Choryobeshimi

Otobide

Kotobide

© 2004 Audrey Lanaure



Shishi-gushi

Kojishi

Shikami

© 2004 Audrey Lanaure

5



Hashihime

Yamamba

© 2004 Audrey Lanaure

6



Namanari

Hannya

Adachi-onna

© 2004 Audrey Lanaure

7



Yase-otoko

Mikazuki

Yorimasa

© 2004 Audrey Lanaure

8



Deigan

Yase-onna

Higaki-onna

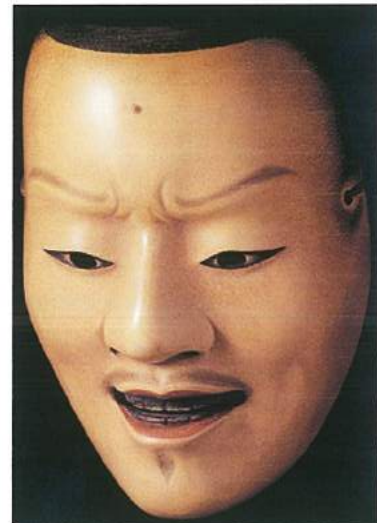
© 2004 Audrey Lanaure



Shosho

© 2004 Audrey Lanaure

La grande diversité des modèles fait que tous les masques ne peuvent être rangés distinctement dans l'une ou l'autre de ces catégories. Par exemple, Kantan Otoko ne peut être assimilé uniquement à la première catégorie malgré son visage d'homme adulte et ses yeux bridés, à cause des deux rangées de dents visibles; de même Shosho ne peut s'intégrer parmi les masques de la deuxième catégorie, ne laissant apparaître que la rangée de dents supérieure.



Kantan-otoko

© 2004 Audrey Lanaure

Devant l'extrême codification du Nô, il paraît peu probable que ces attributions formelles soient dénuées de significations ou dues à l'improvisation d'un sculpteur. L'étude des différentes morphologies amène donc à établir certaines observations pour comprendre le choix des morphologies:

1. Plus les visages vieillissent, plus la bouche est ouverte et les dents sont apparentes. Ainsi, quand ils sont jeunes, ils n'ont qu'une rangée de dents teintées en noir et les yeux allongés; la forme du visage est courbe et sinueuse; en vieillissant, les traits du visage se durcissent et une partie de la rangée de dents inférieure se découvre.
2. Plus les êtres sont possédés, plus la rangée de dents supérieure est visible laissant voir des dents noires et dorées en bordure. Quand ils sont totalement possédés, les deux rangées de dents sont visibles, seulement teintées en noires ou partiellement recouvertes de peinture dorée.

3. Quand ils présentent un état surnaturel, la bouche est grande ouverte et les dents nettement apparentes, teintées en noir ou dorées; certains masques comme Hannya ou Namanari ont même des crocs; les yeux sont exorbités voire déformés.
4. Seuls les masques de démons et de vieillard ont des oreilles (Jô, Hannya, Shikami) et sont plus larges que les autres types de masques.
5. Le dessin des cheveux qui encadrent le visage détermine le type et induit la personnalité du personnage: sagement coiffé pour les jeunes filles et les hommes, désordonné pour les femmes possédées pour signifier un état de chaos mental.
6. Les cheveux, la barbiche et la moustache sont signifiés uniquement pour les masques de vieillard par l'implantation de crins incrustés dans des petits orifices.



Le masque de Kantan Otoko montre le visage d'un homme adulte souriant d'un air malicieux. Sa morphologie est caractérisée par des yeux bridés, des moustaches et une petite barbiche peintes, des sourcils froncés et la bouche ouverte. La singularité du masque de Kantan Otoko ne peut être perçue qu'à travers l'histoire de la pièce mettant en scène le jeune Rosei qui, sur l'oreiller magique de Kantan, se voyait déjà, à travers le songe, sur le trône impérial de Chine. Cette pièce illustre les fantasmes et les jeux de l'illusion, thèmes personnifiés dans l'expression espiègle de Kantan qui se joue de la réalité et de l'imaginaire. Son caractère surnaturel fait qu'il s'intègre davantage dans les masques de la deuxième catégorie (d'où la bouche ouverte et les deux rangées de dents) mais son apparence physique le rattache également à la première. Shosho personnifie un spectre revenu de l'au-delà sous sa forme humaine pour se venger de la poétesse Komachi. Son apparence physique est donc celle d'un homme adulte, aux yeux bridés et la bouche ouverte ne laissant paraître qu'une rangée de dents supérieure. Mais l'expression de ce visage émacié et méprisant ainsi que les anneaux de métal doré pour signifier les pupilles, renforcent son caractère surnaturel.

L'étude de la physiognomie des masques Nô montre que les sculpteurs se sont attachés d'une part, à exprimer par quelques traits distinctifs les différentes évolutions du visage humain et d'autre part, ont usé d'illusions optiques pour mettre en valeur la personnalité du personnage: quelques rides et des cheveux blancs pour le visage d'une vieille femme (Uba), un peu de poudre d'or dans l'œil et le visage devient celui d'une démente ou d'une possédée (Deigan), en référence aux yeux dorés des démons.

Comparées aux masques de Gigaku et de Bugaku, les physiognomies des masques Nô paraissent réalistes. Si la vraisemblance est proscrite dans le Nô, il est frappant de constater les similitudes existant entre les masques de femmes et les traits caractéristiques de la physiognomie féminine japonaise. Les sculpteurs de l'époque Muromachi se sont inspirés des critères esthétiques de cette période et de la mode des femmes japonaises. Les sourcils sont rasés, et, presque à la hauteur des cheveux, de faux sourcils sont peints en noir sur la partie supérieure du front; les dents sont noircies et les lèvres rouges. Cet idéal de beauté se retrouve aussi sur les peintures de la même époque. Ainsi fut élaboré un type de représentation présentant un certain idéal de beauté féminine, dont le masque Koomote (littéralement "petit visage") est le modèle. De la même manière, Chûjô, masque d'un jeune noble guerrier, correspondrait à l'idéal de la beauté masculine de l'époque Heian.



Détail du visage de Koomote

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998, p.107

L'idéalisation des visages des jeunes filles s'observe dans l'élégance et la distinction des traits: douceur des contours et des reliefs, finesse du dessin de l'œil et de la bouche, la peau laiteuse souvent comparée à de la porcelaine.

Les masques de femmes se distinguent selon l'âge et le caractère: le masque Koomote symbolise la jeune fille innocente, puis viennent successivement Magojirô, Waka-onna, Zô, Shakumi, Kukai, Uba et Rôjo. Les masques de jeunes femmes ne se différencient qu'imperceptiblement. Il n'est pas rare qu'une certaine confusion soit manifeste quand à la détermination de l'identité d'un masque comme Mambi (ou Manbi) ou Koomote. Mambi est souvent assimilée à Koomote mais la première diffère par une beauté artificielle et une expression plus flatteuse, plutôt que par une beauté intérieure. Le ciselage de Mambi est plus marqué et les encoches des yeux sont plus longues et sinueuse que celles de Koomote. La bouche de Koomote a des fentes aux coins de la lèvre supérieure qui lui donnent une expression de douceur. Le visage de Mambi est fait d'un coloris blanchâtre et les parties noires sont plus foncées que pour Koomote. L'observation de certains éléments distinctifs tels que l'aspect de surface de la peau, le dessin des cheveux, la forme des yeux et de la bouche permet donc d'identifier un masque. Un examen succinct des éléments constitutifs est donc nécessaire pour aborder l'étude des masques Nô.



Mambi
© Hori Yasuemon et Masuda Shozo,
Les masques de Nô, Editions
Tankosha, 1998, p.110

∞ Aspect de surface

L'aspect de surface (*uchisaishiki*) d'un masque Nô présente trois caractéristiques différentes:

1. peau de poire (*nashiji*)
2. peau de citron (*yuzuhada*)
3. peau de pêche

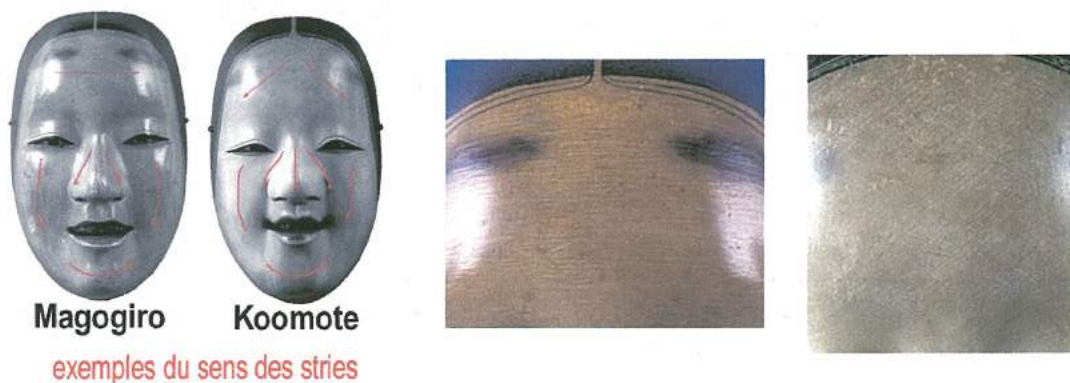


A gauche: masque Zô-onna (jeune fille) – peau de pêche © 2004 Audrey Lanaure

Au milieu, masque Waka-onna (jeune femme) – peau de citron © 2004 Audrey Lanaure

A droite, masque de Kurohige (masque de démon) – peau de poire © 2004 Audrey Lanaure

Le choix de l'aspect de surface est déterminé par le caractère du modèle représenté. Par exemple, Koomote symbolisant l'âge juvénile, son teint est assimilé à une peau de pêche, d'aspect velouté et tendre, tandis que la nature démoniaque des êtres surnaturels requiert une surface plus escarpée et rugueuse (Beshimi, Kojishi). Un autre trait caractérisant l'aspect de surface des masques Nô est la présence discrète de stries verticales, obliques, ou horizontales qui structurent le visage, lui donnant un caractère et une empreinte comme une marque de fabrique. Particulièrement visibles sur les masques de jeunes filles, les stries sont réalisées par le passage d'une brosse imbibée de gofun (préparation à base de poudre de coquillage et de colle animale qui sert de base au revêtement du masque); elles sont plus ou moins marquées selon le modèle de masque représenté et la technique du sculpteur.



A gauche, masque de Magogirô: détail de la partie centrale du front: les stries sont horizontales
© 2004 Audrey Lanaure

A droite, masque de Koomote: détail de la partie centrale du front: les stries sont obliques
© 2004 Audrey Lanaure

Les couleurs des carnations sont variables selon le type de masques et le sculpteur, si bien qu'il n'est pas évident de définir des caractéristiques générales pouvant servir de références. Néanmoins, il semble que les carnations varient généralement selon l'âge du personnage, allant du blancivoire pour les jeunes filles et les adolescents à une couleur légèrement plus jaunâtre au fur et à mesure que les êtres humains arrivent à l'âge adulte. Par contre, les carnations des vieilles femmes et de vieillards redeviennent blanchâtres pour signifier leur mort prochaine. Les masques de dieux et certains masques de femmes possédées ou spectrales ont une tonalité jaunâtre plus affirmée alors que la coloration des masques de démons est plus rouge. Par conséquent, plus les personnages incarnent des êtres surnaturels, plus la couleur de leur carnation est accentuée.



Sanekata

© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*, Éditeur Wanya Shoten Tokyo, 1960, p.115



Sankojô

Kojô

Akujô

Uba

Komachi-Rojo

© 2004 Audrey Lanaure

© 2004 Audrey Lanaure

☞ Les cheveux

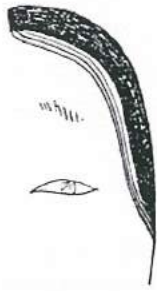
Le dessin et l'ordonnance des cheveux sont des éléments importants pour déterminer la personnalité du personnage: les cheveux des masques de jeunes filles sont sagement ordonnés alors que ceux des femmes possédées laissent échapper quelques mèches de part et d'autre de leur visage, montrant ainsi le désordre mental qui règne dans leur esprit (Yase-onna, Hashihime, Yamauba). La coiffure des hommes, parfaitement arrangée, induit le plus souvent leur rang social et leur âge: les plus jeunes ont des mèches qui tombent sur le front tandis que les hommes plus mûrs ont une coiffure qui encadre leur visage comme un bandeau. Si la plupart des masques ont des cheveux peints en noir et coiffés en bandeaux, seuls les masques de vieillard possèdent deux mèches de cheveux en crin assemblés au dessus du crâne. Selon le type de masque, la moustache et la barbiche des vieillards peuvent être soit peintes, soit en crin.

Le dessin des cheveux permet d'identifier plus aisément les masques de femmes. Chaque personnage féminin a généralement une forme de coiffure qui lui est propre. Les cheveux sont coiffés en bandeau, séparés par une raie médiane. De cette raie, des mèches de cheveux sont dispersées en guirlandes agencées selon un certain ordre qui descendent jusqu'à la partie inférieure des joues. L'épaisseur des mèches et le positionnement des guirlandes par rapport à la morphologie du visage sont des éléments importants pour identifier un masque de femme.

Le schéma ci-après⁸² reproduit les différentes coiffures des plus célèbres masques de femmes. Koomote se distingue de Mambi par les trois mèches fines descendant régulièrement le long de la bordure de la chevelure peinte en noir jusqu'au tiers supérieure de la joue. Les cheveux de Mambi se composent de trois mèches fines partant de la raie jusqu'au trou de cordon, et de quatre mèches égales et parallèles du trou de cordon jusqu'à la moitié de la joue. La masse des cheveux de Magojirô est bordée par deux arceaux composés chacun de deux et trois mèches. Deigan est reconnaissable à ses deux guirlandes composées respectivement de trois mèches chacune mais d'épaisseurs différentes. Waka-onna et Zô-onna ont le même type de chevelure: trois guirlandes composées de deux, quatre et trois mèches chacune. La disposition des cheveux de Omi-onna est variable: sur une base de trois guirlandes, les mèches sont généralement au nombre de trois ou avec une variante de deux mèches épaisses pour la deuxième guirlande. Si les femmes possédées ont une disposition de cheveux similaires à celle des jeunes filles, elles se différencient par la présence de petites mèches égarées sur le visage, pour signifier leur esprit perturbé.

⁸² Sur ce sujet, le lecteur pourra consulter l'article de J-P. Garaix, *Comment distinguer les différents masques de femmes du théâtre Nô*, Bulletin de l'Association Franco-japonaise, n°25, juillet 1989, p.34 -43.

SCHEMA DES DIFFERENTS TYPES DE CHEVEUX REPRESENTES SUR LES MASQUES DE FEMMES



Koomote



Manbi



Magogiro



Waka-onna



Zo-onna



Deigan



Shakumi



Fukai



Omi-onna 1



Omi-onna 2



Omi-onna 3



yase-onna 1



yase-onna 2



Higaki-onna

Les sourcils

Les sourcils des masques de jeunes filles correspondent à deux ombres noires, placées de part et d'autre du front, qui évoquent la mode de l'époque Heian. Les sourcils des personnes âgées sont représentées de la même manière mais de façon plus discrète. Dans certains cas, les sourcils sont froncés pour représenter la colère, ou encore désigner un signe de souffrance, de tourment ou de passion. C'est le cas pour les masques de vieillards (Jô), des empereurs et des courtisans et d'un masque de femme transformée en démon (Hashihime). Pour les masques de démons, les sourcils sont représentés par une succession de traits obliques.

Les fentes des yeux et les pupilles

L'expression du visage dépend du mouvement de ses yeux et de sa bouche. Les fabricants ont donc étudié les divers moyens d'obtenir des résultats. L'ouverture des yeux pour les masques représentant un visage humain est généralement taillée à l'horizontale, tandis que celle des masques de démons ou de dieux a été déformée, devenant plus grande et ronde. Pour Koomote, la ligne des yeux est incurvée; pour Deigan et Fukai, elle est presque horizontale; la fente des yeux d'un masque comme Uba correspond à des grandes incisions horizontales, comme pour les masques d'aveugles.

Différentes représentations des yeux



Koomote

Magogiro

Mambi



Yase-onna

Higaki-onna

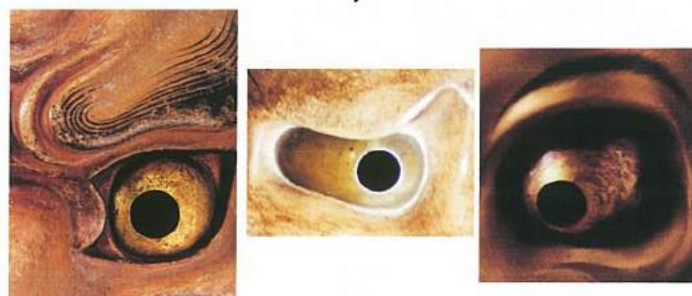
Uba



Kantan otoko

Kojô

Shosho



Beshimi

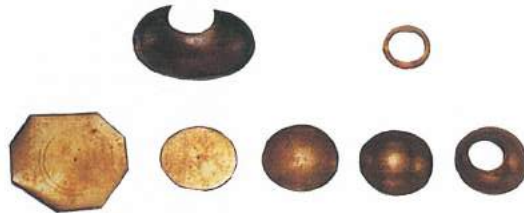
Hannya

Otobide

Les formes des prunelles sont différentes suivant le type de masque. Si elles deviennent rondes, les forces de la nature augmentent. Le rond dans le rond donne une impression plus grande que le rond dans le carré. Cette manière de montrer la force d'un caractère est une application de l'illusion humaine. Ainsi Koomote a des prunelles carrées alors que celles de Yase Onna, qui représente le visage d'une femme fantomatique, sont rondes.

Les prunelles des personnages surnaturels sont peintes en or ou cerclées d'un anneau de métal doré (*hatome*) de différentes épaisseurs.

Photo ci-contre: exemples de prunelles métalliques
© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*, Editeur Wanya Shoten Tokyo, 1960



masque de Beshimi
© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*,
Editeur Wanya Shoten
Tokyo, 1960.



masque de Hannya
© Komparu Nobutaka, Masuda Shozo
Nomen nûmon (introduction aux masques Nô),
Heibonsha, Tokyo, 1984, p.129



masque de Yase-otoko
© Suzuki Kaiun, *Nô no omote*
Editeur Wanya Shoten
Tokyo, 1960, p.107

Au Japon, les peintres des dragons terminent leur portrait par les pupilles. Elles constituent la touche finale, le couronnement de l'œuvre. La représentation des pupilles insuffle la vie à la créature. De la même manière et suivant le proverbe japonais "*les yeux en disent plus que la bouche*", la force expressive dépend en partie des yeux. Les masques de jeunes femmes possèdent des yeux bridés très allongés et légèrement recourbés à la fin. Leurs pupilles sont des orifices carrés, surfaces plus grandes que le rond. En revanche, les masques de femme d'âge moyen ont des orifices ronds à l'étroit des pupilles.

Dans la plupart des modèles féminins et masculins, le blanc de l'œil est partiellement caché par une ombre.

☞ La bouche et les dents

Les bouches des personnages masculins et féminins sont entr'ouvertes et les lèvres inférieures s'avancent un peu. Les jeunes femmes ont la bouche plus ronde (Mambi et Koomote) et charnue que les femmes d'âge mûr (Zô-onna). En revanche, la bouche des vieilles femmes est plus fine et allongée.



Fig. A

Fig. B



Fig. C

Fig.A: détail de la bouche de Zo-Onna
Fig.B: détail de la bouche de Ko-omote
Fig.C: détail de la bouche de mago-giro

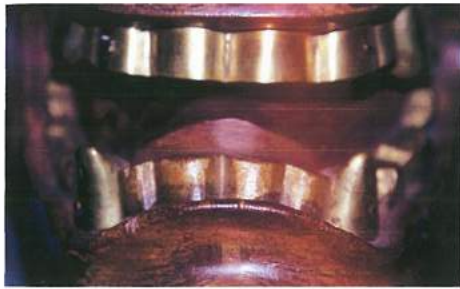
© 2004 Audrey Lanaure

Les masques de vieillard se distinguent selon deux types de représentation:

1. Les masques caractérisés par la bouche entrouverte ne laissant dépasser que la rangée de dents supérieure peinte en noir (Kojô).
2. Les masques présentant la bouche ouverte avec deux rangées de dents noires (Sankôjô).

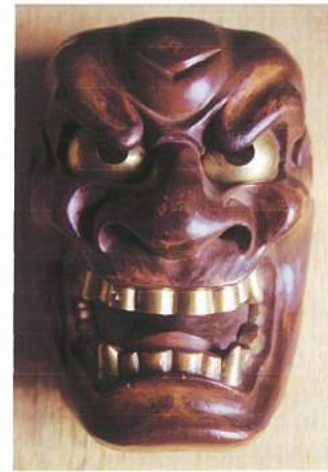
Le premier caractérise le vieillard "noble", l'autre le vieillard "vulgaire".

Les masques de démons sont sculptés soit avec la bouche fermée (Beshimi), soit la bouche ouverte (Tobide). Les masques qui ont la bouche grande ouverte comme Shishi-gushi, Shikami, ont la rangée supérieure des dents et les crocs recouverts de métal doré alors que la partie inférieure est peinte.



A droite: Shishi-gushi,
collection particulière

A gauche: détail de la bouche de
Shishi-gushi
© 2004 Audrey Lanaure



La plupart des masques ont les dents teintées en noir, faisant ressortir ainsi les carnations blanchâtres et le rouge des lèvres, la blancheur des dents étant considérée comme disgracieuse pour la mode de cette époque. Les masques de femmes et d'hommes ont une rangée supérieure comportant 6 dents peintes en noir. L'observation des masques d'hommes plus âgés comme Kantan Otoko, montre qu'ils ont deux rangées de dents noires dont seule la bordure de la partie supérieure est partiellement teintée en or. Cette distinction indique probablement un état surnaturel dans la mesure où la plupart des masques incarnant des êtres surnaturels ont des dents recouvertes entièrement de peinture dorée.

2.2.8 Examen du revers

D'une manière générale, les revers des masques Nô présentent un travail de qualité supérieure à celui des masques de Kyôgen. Le revers d'un masque Nô n'est pas négligé car le visage de l'acteur est en contact avec ce dernier. Aussi doit-il y avoir une correspondance entre le face et le revers : un masque de jeune homme ou de femme sera généralement plus lisse au toucher, alors que celui d'un masque de démon comportera des traces de burins plus marquées et donc sera plus rugueux.

L'intérêt de l'examen de la face postérieure d'un masque Nô ne réside pas seulement dans les informations données sur la structure matérielle de l'œuvre. Le revers révèle de précieuses informations sur la qualité et le style du travail du sculpteur. Dans la mesure où chaque sculpteur a sa propre manière de sculpter, on comprend aisément que le travail du revers correspond à une sorte de signature de l'artiste. Certains masques portent d'ailleurs des traces appelées *shirase-kanna* (rabot indicateur) qui sont révélatrices de leur auteur. Les caractéristiques des traces d'outils (largeur, profondeur, netteté) ainsi que leurs dispositions (parallèles, obliques, enchevêtrées, rayonnantes) sont des empreintes caractéristiques du style de l'artiste. Des analyses très précises sur les styles des grands sculpteurs de masques ont d'ailleurs été effectuées par des spécialistes japonais. La manière d'évider le bois au niveau des cavités buccales ou orbitales (en étoile ou en sillons), peut être également un élément caractéristique du style d'un sculpteur.



Koomote par Mitsumoto
collection particulière

© 2004 Audrey Lanaure



Cho-san-chu, par Mitsunao Deme Hokan
Collection particulière

© 2004 Audrey Lanaure

☞ L'enduit

Les traces d'outils ne sont pas toujours très nettement apparentes à cause de l'enduit posé sur le revers de la plupart des masques. La pose de cet enduit sert à protéger le bois de la transpiration dégagée par l'acteur lors des représentations de Nô. Il s'agit alors d'empêcher l'humidité de déformer le bois et par la même d'altérer la surface du masque.

Cet enduit peut être une couche d'encre de chine ou plus souvent de la laque dont les teintes vont du noir au rouge. Il est assez difficile de distinguer visuellement une fine couche de laque noire d'une couche d'encre de chine dans la mesure où la laque ne revêt pas un aspect de surface forcément brillant et plastique. La couche doit être régulière et homogène sur toute la surface du bois ; l'épaisseur de cette couche est plus ou moins importante: elle est presque transparente sur certains revers ou opaque sur d'autres. Dans le premier cas, il s'agit d'une technique de laquage appelée *suri-urushi*: la laque est frottée directement sur le bois brut puis essuyée avant tout séchage sans mettre le bois à nu. Un revers présentant une couche de laque importante peut signifier que le masque bénéficie d'une considération importante auprès de l'acteur qui le possède. Mais il peut s'agir aussi de toutes autres considérations qui peuvent être dues à la volonté du sculpteur, à une demande particulière du propriétaire, ou de plusieurs couches posées successivement au cours du temps. Enfin, un nombre non négligeable de masques peuvent avoir la face

postérieure recouverte de peinture, le plus souvent noire. Ce procédé étant couramment utilisé à partir du 19^{ème} siècle, il est possible que la peinture soit contemporaine de la création du masque ou que le revers ait été repeint ultérieurement dans un but de restauration ou pour camoufler des inscriptions. Quand les couches sont épaisses, la laque présente une surface brillante, lisse et opaque, comme le montre le revers du masque de Doji conservé au Musée de l'Homme à Paris.



Waka-onna ?, collection du musée de l'Homme
Paris

© 2004 Audrey Lanaure



Doji ?, collection du musée de l'Homme, Paris

© 2004 Audrey Lanaure

∞ Adjonctions et ablations

Certains envers de masques présentent des zones où le bois a été creusé secondairement, comme le montre les deux zones latérales plus claires du revers de Kurohige. Lorsque le revers a été laqué primitivement, la retouche ablative est évidente, mettant ainsi en évidence la couleur claire du bois et la rupture dans le rythme des traces d'outils. Ces soustractions, le plus souvent jugales¹, correspondent à un réajustement du volume et à un adoucissement des points de friction. L'existence de ces ablations témoigne d'un changement vraisemblable de l'utilisateur du masque.



Kurohige, collection particulière

© 2004 Audrey Lanaure

¹ Jugale: os de la pommette

A l'inverse, des bandes de toiles sont collées en certains endroits du revers puis laquées pour permettre l'adhésion au bois. S'il s'agit le plus souvent d'une technique de restauration utilisée par les fabricants de masque Nô pour consolider une partie fragilisée ou maintenir une fracture, l'adjonction de bandes de toiles peut correspondre également à un changement d'utilisateur. Les parties supérieure et inférieure du revers du masque Shosho ont deux morceaux de toiles, découpées en forme de triangle et collées avec un enduit de couleur noir, probablement de la laque. La face ne présentant aucune altération à ces endroits, il est vraisemblable que la pose de cette fine toile serrée ait été effectuée pour ajuster le masque au visage de l'acteur.



Shosho, collection particulière

© 2004 Audrey Lanaure

Peu de revers de masques ont le bois laissé apparent. Dans la plupart des cas, le revers est laqué mais il est possible qu'une couche brunâtre correspondant probablement à une couche d'encre très diluée ou à un produit similaire au brou de noix, recouvre le bois. D'autre part, il est fréquent que les bords du masque correspondant à l'épaisseur du bois ne soient pas enduits, laissant la couleur claire du bois exposée.

Le revers permet également de témoigner de la "biographie de l'objet", de retracer son existence depuis sa création, son évolution historique et matérielle au cours des siècles. La présence d'étiquettes, d'inscriptions et de signatures sont autant d'éléments qui permettent de retracer le parcours de l'objet et d'élaborer des hypothèses sur son origine.



Sankajo, collection du Musée de l'Homme Paris

© 2004 Audrey Lanaure

☞ Inscriptions

Il n'est pas rare de trouver des inscriptions en japonais au dos du masque dont il est souvent difficile de déterminer l'origine et l'appartenance: celles-ci peuvent être faites avec de la laque, le plus souvent noire ou rouge, à l'encre de chine, ou avec de la peinture dorée. Pour Miichi Yasuo, ces différentes couleurs ne déterminent en aucune façon un caractère d'ancienneté ou de valeur, ni une hiérarchie particulière: une inscription écrite en rouge n'est pas plus ancienne qu'une autre écrite en noire ou en dorée. De plus, des inscriptions correspondant à plusieurs types morphologiques différents sont souvent présentes sur un même masque. L'exemple donné par Miichi Yasuo est le revers du masque de Hannya (voir photo ci-contre): chaque couleur de caractère a été écrite par des personnes différentes; les caractères dorés ont été écrits par un expert, Mitsunao Deme (*"fait par Isehi"*).



K. / estimé par Mitsunao") ; les caractères rouges, correspondant au nom du masque et à la date, ont été écrits par le propriétaire du masque ("Hannya Konparu Model").



Yase-onna, Musée du Cinquantenaire
Bruxelles
inscription en rouge: "Deme Mitsunao 1724"

© 2004 Audrey Lanaure

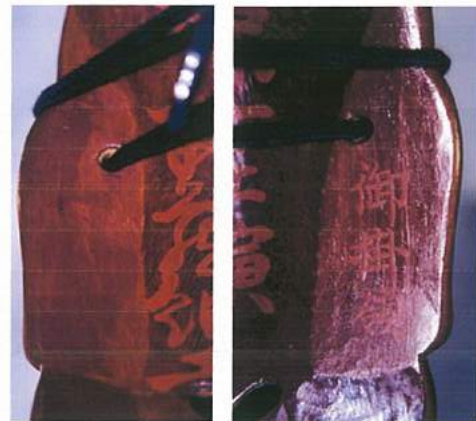


Fukai

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*,
Editions Tankosha, 1998, p.34



Yakan ?, Musée du Cinquantenaire, Bruxelles



Détail des inscriptions présentes au revers

© 2004 Audrey Lanaure

Le revers de ce masque est enduit d'une couche de laque brun-rouge assez épaisse, ne laissant que peu transparaître les traces d'outils. Sur cette couche, des inscriptions ont été écrites avec de la peinture rouge. L'inscription visible sur la photo de droite est d'une calligraphie différente de celle de la partie supérieure du revers (voir détail sur la photo de gauche), ce qui indique deux personnes ayant écrit simultanément ou à des périodes différentes. La traduction de ces inscriptions n'ayant pas été effectuée, on ne peut que formuler des hypothèses sur leur ancienneté et leur attribution. Est-ce qu'il s'agit de la signature du fabricant et du nom de masque, une dédicace d'un acteur, un poème, le compte rendu d'une expertise ou d'un vendeur, le commentaire du propriétaire? D'autre part, une couche de peinture recouvre le lobe gauche servant à camoufler partiellement une inscription. Une fois encore se pose la question de savoir s'il s'agit du pendant de l'inscription de droite (auquel cas ces deux inscriptions sont écrites de la même main)? Ou s'agit-il d'un acte volontaire effectué par la deuxième personne ayant écrit l'inscription visible dans la partie supérieure du revers? Difficile de répondre à ces questions sans connaissance préalable de la langue japonaise ni référence historique précis sur le parcours de l'œuvre.

Le nom du masque, le plus souvent écrit sur la partie frontale médiane, a été apposé à l'envers des masques très anciens dont le type n'était pas encore stabilisé. Certains masques récents ont également ce genre d'inscription. La date n'indique pas forcément le moment de la fabrication du masque, si bien que l'on est souvent embarrassé pour déterminer l'origine de la création du masque. Parfois, elle est accompagnée de caractères traduisant des prières, des remerciements, des renseignements indiquant le pedigree du masque, le

nom des propriétaires les familles de *Daimyo*⁸⁴ une inscription spécifique quand le masque a appartenu à un personnage célèbre, une expertise, etc.

☞ Les étiquettes

La présence d'étiquettes au revers du masque témoigne le plus souvent soit d'un inventaire effectué pour une vente aux enchères (l'étiquette comporte alors le numéro, la date de la vente, et parfois même le nom de l'institution), soit une inscription en japonais indiquant la date, le nom du masque, etc.



masque de Nô de type Mambi
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
© 2004 Audrey Lanaure

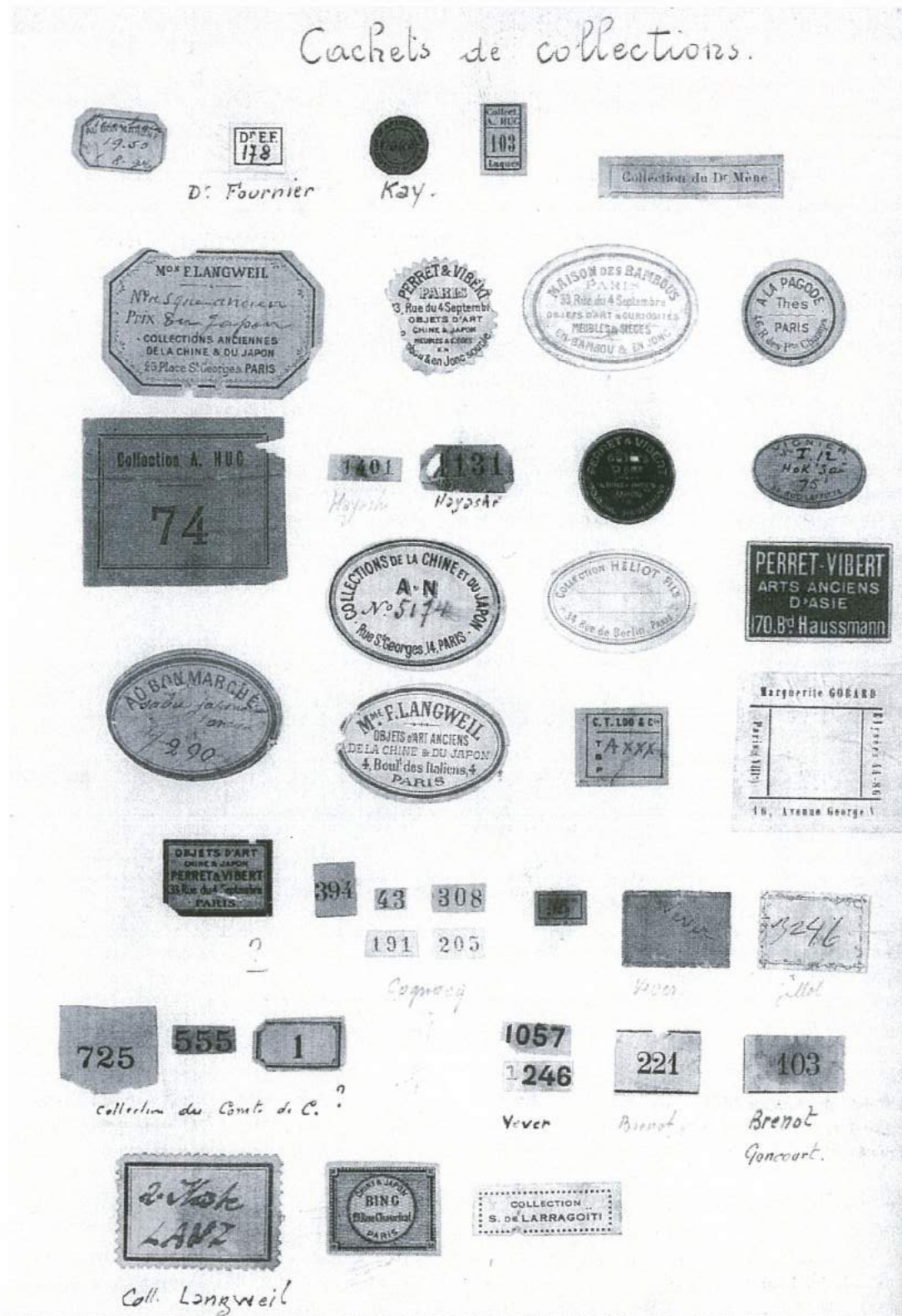


Daikoku, masque de kyogen, collection particulière
© 2004 Audrey Lanaure

L'envers du masque Nô de type Mambi comporte quatre étiquettes: trois anciennes (deux situées dans la partie supérieure et une dans la partie inférieure gauche) et une plus récente comportant le numéro "24", collée dans la zone frontale au centre; les étiquettes correspondent vraisemblablement à des ventes aux enchères.

Le revers du masque de Daikoku comporte deux étiquettes collées au niveau de la partie supérieure avec des inscriptions en japonais écrites probablement à l'encre de chine, indiquant une date ("*6^{ème} mois ; 2^{ème} année de Kansei - 1790*"). Situées de part et d'autre des étiquettes, deux inscriptions peintes, l'une en brun à gauche et l'autre en jaune à droite, qui n'ont pas été identifiées. Il est difficile de dire si ces inscriptions sont similaires. Mais la différence de couleur laisse penser qu'il peut s'agir de deux personnes distinctes ayant écrit simultanément ou successivement.

⁸⁴ *Daimyo*: chefs de clans de la classe guerrière (samurai).



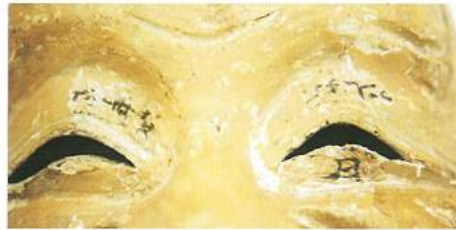
exemples d'étiquettes de collections et de marchands
 (extrait de l'article de T. d'Albis, "Collections et collectionneurs d'art japonais en France".
 Bulletin de l'Association Franco-japonaise, n° 80, printemps 2003, p.44.)

Les signatures

Des marques correspondant à des signatures ont été posées au revers des masques, le plus souvent dans la partie supérieure. Dans quelques cas, les artistes ont signé leur création directement sur le bois nu à la face ou ont écrits des indications stylistiques, avant l'application des couches de préparation (gofun). De telles marques ne sont presque jamais visibles, à moins que le revêtement du masque ne soit altéré (voir photo ci-dessous). Outre le nom du sculpteur, ces signatures peuvent correspondre au nom du masque, à sa fonction, à la date de fabrication, au nom du propriétaire, ou encore au nom de la personne ayant expertisé le masque.

Okina, Musée d'Histoire de Berne

INV n° 1946.266.4826



détail des inscriptions
écrites directement sur
le bois.

© 2003 Musée d'Histoire de Berne

Les masques très anciens, les Hon-men (masques originaux) n'ont pas été signés par les sculpteurs au moment de leur fabrication. Mais certains portent des signatures qui ont été la plupart du temps gravées ultérieurement pour des raisons mal déterminées. Selon Suzuki Kaiun⁸⁵, la nécessité de signer les masques a été encouragée par l'accroissement du nombre de sculpteurs à partir de la période Momoyama (1568–1615) et plus encore pendant l'époque Edo. Devant la prolifération des masques, il s'agissait de distinguer les grandes familles de sculpteurs, en faisant usage de cachets et d'estampilles. Nombre de signatures ne peuvent encore être identifiées de façon certaine, si bien que subsistent encore de nombreuses lacunes dans le domaine de l'attribution des masques.

Les marques sont classées en cinq catégories:

1. les marques gravées dans le bois et remplies d'or ou laissées brutes (Fig. 1 et 2)
2. les marques peintes en rouge, à l'encre de chine ou en or (Fig. 3)
3. les marques sculptées en creux (Fig. 6)
4. les marques brûlées au fer rouge laissant les caractères en reliefs (Fig. 4 et 5)
5. les marques formant une signature particulière, réalisées au burin.

⁸⁵ Suzuki Kaiun, fabricant de masques Nô.



Fig. 1 Marques gravées



Fig. 2



marque peinte en doré Fig. 3



Fig. 4 cachets au fer chaud laissant les kanji en reliefs



Fig. 5



Fig. 6 cachets en creux

© 2004 Audrey Lanaure

Les cachets

Les cachets sont ronds ou carrés aux coins arrondis. Suivant la technique utilisée, les caractères sont en reliefs ou en creux. L'estampille au fer chaud a souvent été utilisée avec le système du développement héréditaire de la fabrication des masques. Ce type de cachet est facilement identifiable à cause de l'aspect du bois brûlé au niveau des parties creusées. Les cachets comportent alors non seulement le nom de l'artiste mais aussi celui du titre honorifique des grands sculpteurs, "Tenkaichi" ("le premier du monde"), et la mention de l'appartenance familiale telle que les Deme. Pour mettre davantage en relief les cachets, une couche de laque rouge ou noire peut être appliquée sur les kanji (cachet de Beshimi, Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ou dans les parties creuses (cachets de Yase-onna et Yamauba, Musée du Cinquantenaire, Bruxelles). Voici une liste non exhaustive des différents cachets répertoriés au cours de cette recherche:



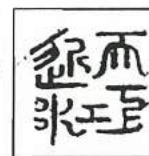
Sankojô, collection particulière
cachet de la famille Ono Deme
fondée par Zekan Yoshimitsu



Kojô, collection particulière
cachet de la famille Ono Deme
fondée par Zekan Yoshimitsu



Shosho, collection particulière
cachet par Omi Tenkaichi Mitsumasa
2^{ème} moitié du 17^{ème} siècle
fondateur de l'école Kodama





Yase-onna, collection particulière
cachet par Tachibana Yoshiteru
Fils de Yoshimasa - famille Komparu
Milieu du 18ème siècle



Magogiro, collection particulière
cachet par Tachibana Yoshiteru
Fils de Yoshimasa - famille Komparu
Milieu du 18ème siècle



Higaki-onna, collection particulière
cachet par Tachibana Yoshiteru
Fils de Yoshimasa - famille Komparu
Milieu du 18ème siècle



Hannya, collection particulière
cachet par Tachibana Yoshiteru
Fils de Yoshimasa - famille Komparu
Milieu du 18ème siècle



Koomote, collection particulière
cachet par Mitsumoto
1ère moitié du 19ème siècle



Uba, collection particulière
cachet par Mitsumoto
1ère moitié du 19ème siècle





Masque de Nô de type Taishi
cachet de Tosui Mitsunori Deme
1660 - 1729
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n° INV. J. 3017



Masque de Nô de type Ishiojo ?
cachet de Tosui Mitsunori Deme
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n° INV. J. 3024



Shojô
L'attribution du cachet reste indéterminée.
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n° INV. J. 3019



Beshimi
cachet de Omi Tenkaichi Mitsumasa Kodama
Musée
n° INV. J. 3020



masque de Nô de type Kurohije
cachet de Deme Hokan ?
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n° INV. J. 3022



Yase-onna
L'attribution du cachet reste indéterminée.
Cependant le revers du masque comporte
une inscription en rouge: "Deme Mitsunao - 1724"
Musée
n° INV. J. 3016



Yamauba
cachet attribué à Kawachi (*faux*)
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n° INV. J. 3073



Les kakahans



Chlo-san-chu, collection particulière
kakahans de Deme Hokan Misunac
mort en 1750



Kohime
Kakahans de Tosui Mitsunori Deme
1660 - 1729
Une autre signature est présente
sur la zone latérale médiane
(voir ci-dessous)



Kohime
l'identification de ce kakahans
n'est pas certaine. Son graphisme
se rapproche beaucoup de celui
de Yasuhisa Deme Yūsui.



Chujō, collection particulière
kakahans de Mitsunaga Deme Genkyu
1603 - 1672



© 2004 Audrey Lanaure

Le kakahans est un monogramme stylisé. Il est composé de formes arrondies et courbes, gravées dans le bois ou peint en rouge ou à la peinture dorée. J-P. Garaix précise que les masques ont souvent été individualisés avec ce type de signature à partir du 17^{ème} et 18^{ème} siècles. L'identification des kakahans n'est pas toujours aisée, si bien qu'ils sont attribués davantage par la morphologie de leur tracé que par le déchiffrement de leur sens graphique. Cependant, le manque de documentation fiable et la complexité des signes font que de nombreuses signatures restent inconnues. A titre indicatif, voici quelques exemples de kakahans présentés ci-contre.

On trouve fréquemment un ou plusieurs kakahans au revers des masques, correspondant généralement au nom de celui qui a fait l'expertise (*Kiwame*). Les experts de masques sont des acteurs renommés ou des sculpteurs de masques souvent célèbres (exemple de Yusui Yasuhisa⁸⁶ qui a partagé son activité entre la fabrication de masques et les expertises, ou encore Mitsunaga Deme Genkyu).

⁸⁶ Yusui Yasuhisa: 7^{ème} maître de la famille Ono Deme, mort en 1766.



© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, Editions Tankosha, 1998

A gauche: L'envers de ce masque comporte deux kakihans, peints respectivement en rouge et en doré, accompagnés de commentaires. On peut donc penser que le masque a été expertisé deux fois, par deux personnes différentes.

A droite: Le masque de Kohime est réalisé par un sculpteur nommé Ruyemon, appartenant probablement à une branche de la famille Deme (le cachet situé dans la partie supérieure indique les symboles de la famille Deme). Le revers comporte le cachet du sculpteur et un kakihan peint en doré.

80 Des attributions incertaines

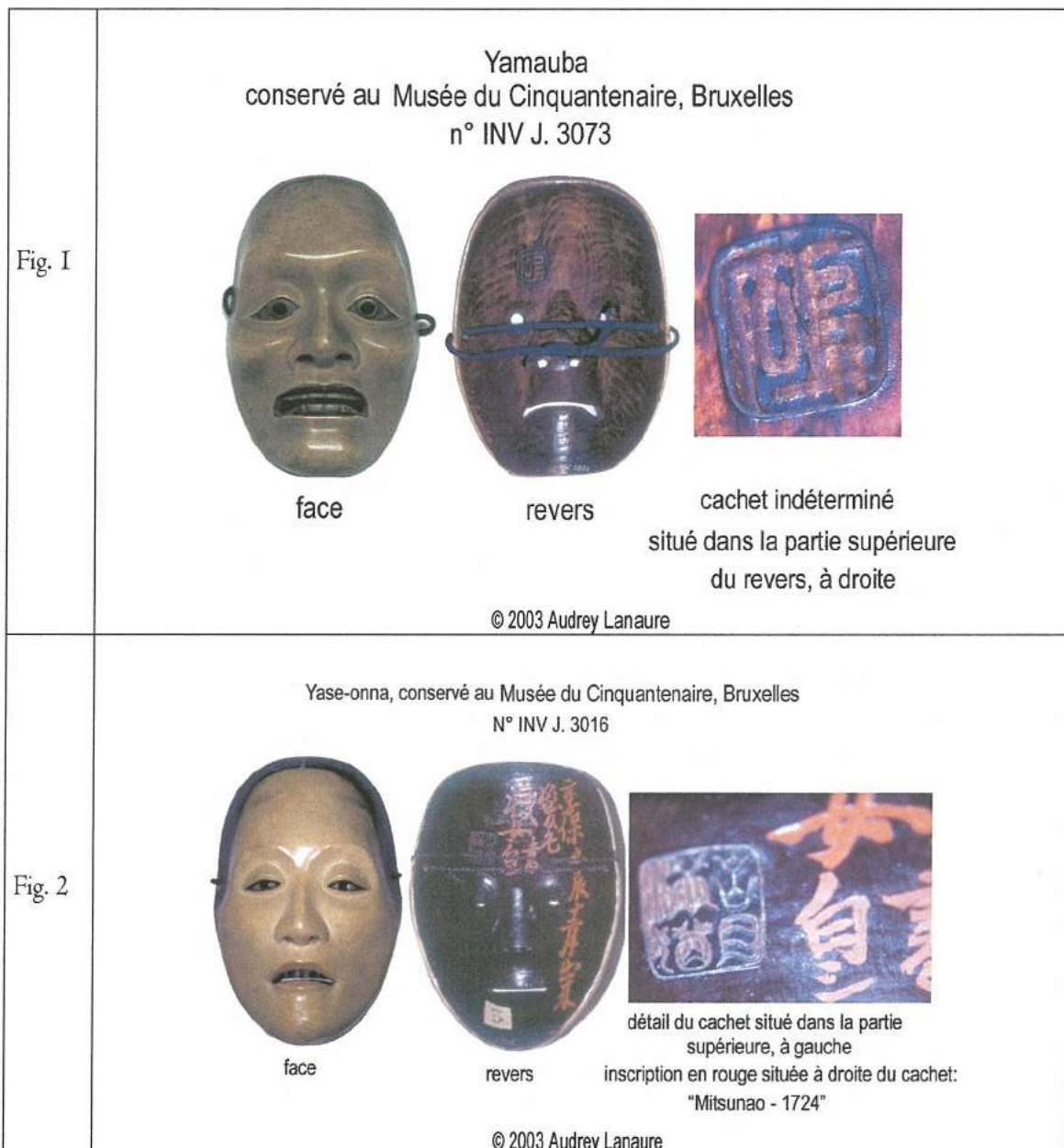
Même si les masques sont souvent signés, l'identification de ces signatures reste cependant problématique, notamment celles qui sont attribuées à des grands noms de maîtres sculpteurs. Par exemple, l'attribution du cachet du masque de Yamauba (Fig. 1) à Kawachi, conservé au Musée du Cinquantième à Bruxelles, est erronée dans la mesure où ce grand sculpteur du 17^{ème} siècle n'a jamais fabriqué ce type de masque et que le cachet apposé ne correspond pas à celui du sculpteur⁸⁷. De même, les inscriptions mentionnées à côté des cachets ne constituent pas toujours des éléments fiables pour garantir l'authenticité d'une signature: le masque de Yase-onna (Fig. 2), conservé au Musée du Cinquantième de Bruxelles, comporte une inscription en rouge écrite à côté du cachet: "*Deme Mitsunao – 1724*". Dès lors, on peut penser que le masque a été fabriqué par Mitsunao⁸⁸ en 1724, ce qui reste plausible dans la mesure où la mort de ce sculpteur est attestée vers 1750 et que le cachet comporte les insignes de la famille Deme. Mais il peut s'agir également d'une fausse attribution mentionnée pour donner de la valeur au masque lors d'une vente ou d'une erreur d'expertise concernant l'identification du cachet.

Ainsi, si une certaine prudence reste de rigueur concernant l'authenticité des signatures apposées, il en est de même pour l'attribution d'un masque à un sculpteur. Le fait qu'elles aient été dans bien des cas ajoutées ultérieurement par d'autres personnes que les artistes eux-mêmes, laisse supposer des doutes sur leur prétendue authenticité.

⁸⁷ D'après les recherches de Friedrich Perzynski.

⁸⁸ Mitsunao Deme Hōkan: sculpteur éminent de masques Nô, mort en 1750. Un des artistes les plus célèbres de l'école Ono Deme.

Les raisons en sont multiples: erreur de jugement, contrefaçon, volonté de falsification ... Si des erreurs d'attribution peuvent être fondées sur d'anciennes sources écrites peu fiables, il en est d'autres qui témoignent d'intentions moins honorables, fondées la plupart du temps sur des raisons commerciales ou à des fins de tromperies. Par exemple, le cachet de Tsurimanako (Fig.3) indique que ce masque serait l'œuvre d'un grand sculpteur, Zekan Tenkaichi Deme Yoshimitsu. Si la présence de cette signature prestigieuse au revers d'un masque vendu à l'étranger éveille quelques soupçons, le doute n'est plus permis au regard de la forme du cachet. En effet, les kanji des cachets authentiques de cet artiste sont en relief, ce qui n'est pas le cas pour celui de Tsurimanako. Par conséquent, ce cachet "en négatif" est apocryphe et ne peut avoir été posé qu'ultérieurement à des fins de tromperie sur la valeur de l'œuvre. D'autre part, les signatures gravées au revers ne peuvent être entièrement fiables car il y a des périodes où la copie des masques Nô était une pratique courante. Les œuvres truquées ont été exécutées par des artisans très habiles si bien qu'il était impossible de distinguer un original d'une contrefaçon.





2.3 Les sculpteurs et l'art de la reproduction

Si le mot "sculpteur" est communément employé, le terme approprié pour caractériser le fabricant est "facteur de masque". Ces prestigieux artistes étant pour la plupart inconnus du public occidental, un inventaire succinct des noms des principaux sculpteurs, considérés comme de grands maîtres dans l'art de la sculpture de masque, est nécessaire non seulement pour rendre hommage à ces créateurs talentueux mais également pour compléter l'histoire des masques Nô.

2.3.1 Les facteurs de masques

Les acteurs considérant les masques comme des objets sacrés, il n'est pas étonnant que des grands sculpteurs se soient attachés à leur réalisation. Mais, alors que les masques de Gigaku et de Bugaku étaient fabriqués par des sculpteurs bouddhistes, la fabrication des masques Nô est le fait de spécialistes. Il est intéressant de noter que ce n'est qu'à partir du 16^{ème} siècle que des sculpteurs sans appartenance religieuse, s'inscrivent comme spécialistes de masques Nô, telle la famille Deme. Avant, les sculpteurs étaient des moines bouddhistes comme Sûminobô Wakasa Nô Kami Tenkaichi, qui était en outre restaurateur de statues bouddhiques. Selon Zeami, il excellait dans les masques démoniaques comme Hannya, tandis que Echi était plus fameux pour ses visages de femmes d'âge mûr.

Tout comme les acteurs de théâtre Nô, les facteurs de masques travaillaient sous le patronage et selon les souhaits des membres de la famille dirigeante comme les Tokugawa ou des grands seigneurs. Plusieurs écoles de sculpteurs existaient mais, depuis le 17^{ème} siècle, seules des copies d'anciens masques ont été réalisées. Les plus célèbres sculpteurs de masques Nô pendant l'époque Edo étaient les familles Izeki en Omi, Deme et Onô en Echizen (département de Fukui). Les Deme et les Onô, qui finirent par fusionner, donnèrent une grande génération de sculpteurs éminents. Les Deme, ont marqué de leur rayonnement les 17 et 18^{ème} siècles, avec notamment Tosui Mitsunori Deme (1660-1729), créateur du masque Mambi, et Mitsunao Deme Hôkan (mort en 1750), Yasuhisa Deme Yûsui (mort en 1766) et son fils, Yasuhoshi Deme Chôun (mort en 1774).

Les plus anciens masques Nô conservés à ce jour remonteraient au 12^{ème} siècle. Ce sont des masques représentant Okina et sculptés par deux moines, Nikkô et Miroku, dont les noms sont cités par Zeami dans les "Entretiens sur le Sarugaku" (1422-1423). Dans ces mêmes entretiens, Zeami cite également le nom de neuf autres sculpteurs dont six vécurent au 13^{ème} siècle : Yasha, connu pour ses masques de démons et de spectres; Shakuzuru et Tatsuemon, le premier est célèbre pour ses masques de démons (Beshimi) et de divinités (Tobide), le deuxième pour ses masques de femmes et de jeunes hommes (Ko-omote, Kasshiki, Shôjô); Bunzô, Echi, Ishiô Hyoe. Les trois autres sculpteurs sont contemporains de Zeami: Chihusa, Kouji et Tokuwaka. Plusieurs de ces masques sont conservés comme des trésors inestimables dans les familles de Nô et sont traités avec respect et déférence encore de nos jours.



Uba, par Mitsumoto, collection particulière

© 2003 Audrey Lanaure



Chujô, par Muneyoshi, début de la période Edo
Collection particulière

© 2003 Audrey Lanaure



Kitsune, masque de Kyogen, collection particulière

© 2003 Audrey Lanaure



Choryo-beshimi, collection particulière

© 2003 Audrey Lanaure

Cependant, le revers ne présente pas nécessairement des traces d'outils apparentes, ce qui témoigne généralement d'un évidage mécanique, procédé utilisé à partir du 20^{ème} siècle. Il résulte de ce genre de production, des masques de moindre qualité destinés à alimenter le commerce de l'art vers l'étranger.

Les sculpteurs du 14^{ème} siècle comme Yasha, Shakuzuru, Bunzo, ont laissé un certain nombre de masques remarquables, toujours considérés aujourd'hui comme des modèles pour la reproduction. Parmi les maîtres du 16^{ème} siècle, on trouve Himi, Mitsuteru, Kongô Magogiro, créateur d'un masque de femme désignée sous son nom, et Zekan Tenkaichi Deme Yoshimitsu de la lignée de Ono Deme.



Hori Yasuemon

La tradition de la sculpture des masques s'est interrompue à l'ère Meiji. Elle a été réhabilitée au 20^{ème} siècle par un grand sculpteur, Kitasawa Nyôï (1911-1981), qui forma des disciples. De nos jours, d'autres maîtres sculpteurs continuent de transmettre leur savoir, tels Taniguchi Akiko, Nakasawa Ujiharû, ou Hori Yasuemon qui a publié trois ouvrages de référence en japonais sur la fabrication des masques et formé Miichi Yasuo à la fabrication des masques Nô.



Miichi Yasuo
© 2004 Audrey Lanaure

Etablir un répertoire complet de tous les sculpteurs relèverait d'une ambition qui dépasserait le sujet de cette étude. Seuls les spécialistes de masques Nô peuvent entreprendre cette recherche complexe tant du point de vue historique que généalogique, et déterminer la lecture et l'attribution des cachets. Dans le cadre de cette étude, il est important de retenir que les sculpteurs ne produisent pas n'importe quel masque, mais se spécialisent davantage dans un type de représentation. Par exemple, Tatsuemon a produit beaucoup de figures féminines, si bien qu'il est considéré comme le fondateur des masques de femmes ; Shakuzuru est connu pour ses masques aux expressions puissantes et démoniaques (Hannya, Beshimi, Akujo), tandis que Himi exerçait son talent en fabriquant des masques ayant l'apparence d'une profonde désolation comme les figures de spectres et de défunts (Yase-otoko, Kawazu, Uba, Rôjo).

D'autre part, la plupart des sculpteurs s'inscrivent dans un système de fabrication de masques le plus souvent héréditaire. Ils perpétuent ainsi un artisanat de tradition séculaire en transmettant les techniques et savoir-faire de génération en génération. Ces savoir-faire sont donc matérialisés par un groupe ou des individus qui ont acquis une connaissance approfondie de leur art. Comme nous le verrons dans la seconde partie de ce mémoire, cette forme de transmission, ou "patrimoine intangible", constitue un des points essentiels de la protection du patrimoine au Japon en tant que garante de la tradition et de l'identité japonaise.

2.3.2 Différentes hiérarchies de masques Nô

Les masques Nô sont divisés en trois catégories :

- I. Les masques originaux appelés Hon-men
2. Les masques exécutés postérieurement en prenant les Hon-men pour modèles : les utsushi
3. Les masques créés spécialement pour être des objets de décoration et non pour être portés au théâtre: les nisemono.

Les deux premières catégories étant les plus importantes pour comprendre la hiérarchie des masques Nô, la troisième catégorie ne détaillée outre mesure car la fonction du masque est nettement définie, et qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un masque Nô mais d'un objet d'art à valeur commerciale.

☞ Hon-men

Hon-men est le masque original tandis que utsushi en est la reproduction. Tous les modèles des Hon-men ont été fixés avant l'époque Edo. Dans ces conditions, les fabricants ne peuvent réaliser que des "copies" pouvant être utilisées sur une scène de Nô pour des représentations courantes. Le terme technique "Hon-men" désigne les anciens masques qui ont été transmis par les chefs d'école depuis leur origine, correspondant au style de chaque institution.

La valeur artistique des Hon-men est très élevée du fait de leur caractère original et de leur ancienneté, si bien qu'ils sont inventoriés et protégés par la désignation au titre de "Biens culturels importants" (par exemple, les masques originaux créés par Shakuzuru, Zekan ou Tatsuemon). Ils ne peuvent donc sortir du territoire nippon sans circonstance exceptionnelle. Une dévotion particulière entoure les Hon-men car ils sont gardés précieusement par les grandes familles de Nô et ne sont utilisés que pour de rares occasions.

Les Hon-men ont été classés à l'époque Edo de cette manière:

1. Shinsaku (œuvres divines) – époque légendaire
2. Jûsaku (les dix fabricants, de l'époque Kamakura à l'époque Ashikaga).
3. Rokusaku (les six fabricants de l'époque Ashikaga).
4. Kosaku (les fabricants du milieu de l'époque Ashikaga à l'époque Momoyama)

La plupart des Hon-men sont des Kosaku, c'est-à-dire des œuvres anciennes réalisées entre l'époque Ashikaga et l'époque Momoyama.

☞ Les utsushi

Au cours du 16^{ème} siècle, le répertoire des masques Nô est pratiquement établi sous sa forme définitive, si bien que les sculpteurs ne créent plus de nouveaux masques – à quelques exceptions près- mais se limitent à des copies en reproduisant les modèles originaux déjà établis. La plupart du temps, le sculpteur va inscrire son nom au dos du masque selon les différents procédés évoqués précédemment. Il n'est pas rare de trouver également auprès de cette signature le nom du masque original copié, ou le nom de l'artiste qui a créé le masque original.

Deux raisons peuvent amener à comprendre l'émergence de ces reproductions en série: d'une part, le répertoire classique du Nô ayant été achevé avant l'époque Edo, les nouvelles productions n'ont plus leur place. Ainsi, un grand nombre de masques a été transmis de génération en génération. D'autre part, la demande croissante de masques a été engendrée par un effet de mode suscité par l'aristocratie et les classes dirigeantes. L'âge d'or du masque commencerait à décliner sous le règne de Toyotomi Hideyoshi (1536-1598). Passionné de Nô, il a demandé des copies des plus beaux masques conservés dans les familles d'acteurs. A partir de la fin du 16^{ème} siècle, les reproductions abondèrent, bien souvent au détriment de la qualité artistique. Les masques se stéréotypèrent. Puis au 17^{ème} siècle, le Nô devint le divertissement favori des guerriers, qui firent faire des masques que jamais acteur ne porta.

Hannya, collection particulière



cachet au fer chaud de Tashibana Yoshiteru (18^{ème} siècle)
Sur l'étiquette de droite située dans la partie supérieure, est inscrit le nom du sculpteur Kawachi (première moitié du 16^{ème} siècle, considéré comme l'artiste ayant exécuté le Hon-men de type.

© 2003 Audrey Lanaure

Une autre considération prenant en compte la préservation du patrimoine artistique peut être envisagée pour expliquer l'existence des reproductions: le Nô devenant à nouveau prospère et le nombre de représentations ayant augmenté de façon significatif, la protection et la conservation des masques anciens devenaient un souci primordial, d'où la nécessité de les remplacer par de nouveaux.

Il est difficile de parler de renouvellement dans ce genre de production artistique car les fabricants ne font que réaliser un modèle fixé des siècles auparavant. Comme le Nô a été rigoureusement codifié depuis longtemps de façon immuable, les demandes actuelles pour la création de nouveaux masques sont presque nulles. Kitagawa Sanjiro⁸⁹ affirme son opposition pour une nouvelle production car les bases de cet art héréditaire en seraient altérées. Les fabricants ne peuvent donc que poursuivre leurs recherches personnelles dans les limites des conventions fixées par les créateurs, en développant leur sensibilité et leur talent.

On ne peut que regretter le fait que ces reproductions en série aient été manifestement nuisibles à la perception des masques Nô au cours du temps. En effet, cette prolifération de masques provoqua une perte de valeur culturelle des œuvres en banalisant d'une certaine manière leurs images. D'autre part, la fonction d'usage des masques Nô n'est plus un critère essentiel dans ce mode de production: les masques n'étant plus obligatoirement destinés à être portés sur scène, il en résulte un changement du statut de l'œuvre qui s'inscrit désormais dans le registre des objets d'art dont la fonction est purement décorative (*nisemono*). On trouve aussi des reproductions de masques réutilisés comme symboles dans l'art populaire (le masque de O-kame suspendu au dessus des portes des maisons pour symboliser la prospérité). Ces masques, vendus dans le commerce à bon marché, sont de qualité assez médiocre, souvent en plastique.

⁸⁹ Né en 1949 à Tokyo, Kitagawa Sanjiro est un célèbre fabricant de masques Nô qui a été formé par son père. Il a transmis ses connaissances en formant lui-même des disciples à l'association Osaka Nôgaku Kanshokai. Il continue de fabriquer des masques sur commande pour des acteurs et restaure également des masques anciens. Il a publié deux volumes de référence en japonais sur la fabrication des masques.



Masques de Okina et Koomote
vendus dans une boutique, à
Tokyo.
© 2004 Audrey Lanaure

☪ Les nisemono

La plupart des masques conservés dans les collections sont des utsushi. Dans les collections, on peut également trouver des objets de qualité artistique certaine, mais réalisés à titre purement décoratif (*nisemono*). Encore une fois, il est bien souvent difficile de faire la distinction entre utsushi et nisemono car l'examen visuel ne peut suffire à déterminer concrètement si le masque a été fabriqué pour être porté sur scène ou non. La présence d'usures au niveau des trous de cordons et de la chevelure ne peut être envisagée comme une preuve certaine du port du masque au théâtre à cause des procédés de dégradation intentionnel intégrés dans la fabrication des masques. L'observation de l'usure du bois au niveau de la bordure où le cordon frotte le support pourra être un élément significatif mais il est possible que ce type d'usure ait été également intégré dans le processus de fabrication. Auquel cas, il ne peut s'agir d'un élément déterminant pour différencier les deux catégories.

Bien souvent, le recours à un examen visuel permettra dans une certaine mesure d'avancer des hypothèses sur la qualité artistique du masque. Mais il ne pourra rendre compte avec certitude ni de l'ancienneté du masque, ni de sa valeur.

2.3.3 L'art de la reproduction

Il est d'usage de classer les masques en trois périodes: l'époque de la création divine, celle de la production et celle de la reproduction. Kawachi et Zekan sont deux grands artistes qui ont exercé au début de ce que les spécialistes ont appelé la "période de reproduction". Malgré le fait qu'ils aient reproduit des masques anciens, il est manifeste que de telles œuvres ne font guère preuve de formalisme par rapport aux Hon-men. Ainsi, leur style et leur personnalité sont prégnantes dans leurs œuvres, ce qui montre qu'ils n'ont pas suivi superficiellement leurs modèles. Peut-on alors encore parler de "reproduction", de "copie", de "répliques" ?

Par commodité, le terme de "copie" pourrait être utilisé pour définir les utsushi. Mais encore faut-il s'entendre sur le sens de ce terme. Dans la mentalité occidentale, le sens de "copie" est la plupart du temps assimilé à un simple travail technique de reproduction sans valeur artistique. Il en résulte un sentiment d'infériorité par rapport à la qualité et la valeur de l'œuvre sous prétexte qu'il s'agit d'une reproduction.

Les utsushi ne sont pas de simples fac-similés ou des répliques de l'œuvre originale, même si la ressemblance avec le Hon-men est évidemment importante dans le travail de "reproduction". Les artistes s'attachent même à reproduire les moindres défauts élaborés au moment de la création du masque. Ainsi, une anecdote raconte qu'un masque de femme prestigieux appelée "Fushizi Zô" appartenant à l'école Hôshô, datant de la période Edo, comportait des taches de sève qui s'était écoulée d'un nœud présent dans le bois. Dès lors, les copistes ont toujours veillé à sculpter le bois de telle sorte qu'il comporte un nœud au même endroit que l'original.

Ce nœud n'est donc pas considéré comme un défaut mais une qualité intrinsèque de l'œuvre qu'il faut respecter.

Mais la ressemblance avec le modèle original ne saurait garantir la seule qualité de l'ouvrage qui serait alors inerte.

Dans la conception japonaise, une copie n'est pas forcément un objet de moindre valeur que son modèle. La reproduction d'un masque peut avoir une grande qualité esthétique, même si l'original reste unique dans la mesure où la copie est créée à partir du prototype. La "reproduction" de modèles préexistants amène donc à nous questionner sur l'idée apparemment paradoxale qu'une chose puisse être à la fois une copie et un original. Cette conception avait déjà été exprimée par l'écrivain Mishima Yukio dans son essai "Bunka Boeiron" (Défense de la culture), en illustrant son propos avec l'exemple de la reconstruction rituelle du sanctuaire d'Isé⁹⁰.

En réalité, la qualité d'une reproduction ne vient pas de sa ressemblance au modèle mais de sa capacité à exprimer des sentiments sur scène. Pour Kitagawa Sanshiro, une copie est avant tout l'expression de l'âme de l'artiste avant d'être une perfection formelle: "*Mon idée n'est pas de viser à faire une copie de façon formaliste, superficielle, à l'exemple d'un masque ancien. Mon objectif est de refaire un masque en cherchant une assimilation avec la psychologie de son auteur et faire apparaître de nouveau son message après avoir bien saisi le sujet et la musique de la pièce dans laquelle il joue.*"

Une simple observation de différents masques réalisés à partir d'un modèle similaire suffit à comprendre ce que sous-entend le terme "utsushi". Par exemple, le masque de Yase-onna, dont le Hon-men a été réalisé par Suminobo au milieu du 15^{ème} siècle (à gauche), puis les versions exécutées par différents sculpteurs.



© 2003 Audrey Lanaure

Si les traits morphologiques du modèle original sont respectés, les changements interviennent principalement dans l'expression du masque, qui varie selon le rendu des formes et des contours. Les sculpteurs ne s'autorisent aucune innovation par rapport au modèle, mais peuvent interpréter le prototype en introduisant leur sensibilité personnelle dans leur travail. Cet exercice n'est pas simple car le sculpteur est

⁹⁰ Le temple d'Isé ne conserve pas l'architecture elle-même, mais la forme architecturale et les techniques employées. La reconstruction du temple a lieu en moyenne tous les vingt ans. Non seulement les matériaux, mais la manière d'abattre les bois, les techniques et les déplacements sont strictement réglementés. Les japonais appellent cette pratique *Shikinen zôtai*. D'autres temples pratiquaient également ce principe de reconstruction (parmi lesquels Kasima, reconstruits tous les vingt ans ; Usa, tous les trente-trois ans ; Izumo, tous les soixante ans). La charge financière trop importante et le manque de bois ont provoqué l'abandon de ces pratiques rituelles. Seul Isé a maintenu la tradition.

tenu à des règles très strictes. Mais certains sculpteurs de grand talent comme Kawachi⁹¹ ont fait des utsushi de grande valeur, considérés comme de véritables créations, si bien que certains masques réalisés "à la manière de" sont considérés comme d'authentiques Hon-men.

Etablir des comparaisons entre les Hon-men et les utsushi à partir d'un même modèle serait une tentative vaine car le premier n'est pas forcément meilleur techniquement que le second. De même, la valeur artistique d'un utsushi n'est pas moindre que celle d'un Hon-men car beaucoup ont été sculptés par de prestigieux sculpteurs. La différence d'appréciation s'évaluera davantage dans la considération portée aux Hon-men: le caractère exceptionnel du modèle original, la valeur symbolique attribuée à cet objet unique, son ancienneté, confèrent aux Hon-men une place privilégiée parmi les masques Nô. Les copistes eux-mêmes étaient soumis à certaines contraintes pour reproduire un Hon-men : les copies ne pouvaient être exécutées à moins de cinq mètres du modèle original et la reproduction d'un des chef-d'œuvres appartenant à l'une des cinq grandes familles de Nô leur interdisait l'accès aux collections des autres familles.

Le rapport entre le prototype et ses images est complexe et difficile à évaluer car il faudrait pouvoir juger les masques selon leur comportement dans le jeu de l'acteur pour percevoir les différentes expressions. Pour un acteur de Nô, il va de soi que seule compte la capacité d'un masque à refléter les sentiments mis en exergue dans son jeu. Ainsi, sans oublier qu'un masque Nô est un objet d'art et un objet fonctionnel, c'est l'émotion suscitée par l'expression du masque qui devrait, avant toute autre considération, être prise en compte pour juger la qualité d'un masque Nô. Mais il est extrêmement difficile pour des non spécialistes de juger de la qualité de l'expression car il s'agit de quelque chose de très subjectif et presque de l'ordre du subliminal. Notre méconnaissance ainsi que nos différentes manières d'appréhender ce type d'objet sont des obstacles à surmonter pour pouvoir évaluer les masques Nô.

☞ Un artifice intemporel

"[...] Non point que nous ayons une présentation a priori conte tout ce qui brille, mais, à un éclat superficiel et glacé, nous avons toujours préféré les reflets profonds, un peu voilés; soit dans les pierres naturelles aussi bien que dans les matières artificielles, ce brillant légèrement altéré qui évoque irrésistiblement les effets du temps. "Effets du temps", voilà certes qui sonne bien. Mais, à vrai dire, c'est le brillant que produit la crasse des mains. Les chinois ont un mot pour cela, "le lustre de la main", les japonais disent "l'usure": le contact des mains au cours d'un long usage, leur frottement, toujours appliqué aux mêmes endroits, produit avec le temps une imprégnation grasse; en d'autres termes, ce lustre est donc bien la crasse des mains".
(Tanizaki Junichirô, *Eloge de l'ombre*, p.37)

Les utsushi comme les nisemono sont "vieillis" artificiellement à la fin du processus de fabrication. Des marques d'usures sont réalisées intentionnellement sur certaines parties des masques et une coloration appelée *Koshoku* (vieille couleur) est appliquée sur la face par le fabricant. Le revers est également "vieilli" en certains endroits pour atténuer la brillance de la couche de laque.

Présenté comme tel, ce procédé n'est pas nouveau dans la mesure où nombre d'artistes de la Renaissance répugnaient à conserver l'éclat du neuf pour le bronze. Le même phénomène peut également être attribué à des peintures, à l'exemple de Bellini qui se servait d'un vernis coloré pour harmoniser l'ensemble de son œuvre. De prime abord, de tels procédés mettent en évidence l'idée qu'il s'agit d'une patine posée par l'artiste. Si le terme est acceptable pour les deux derniers cas, il l'est beaucoup moins pour les masques Nô dans la mesure où ce terme introduit une temporalité qui est autre que celle induite au regard de ce type d'objet.

Autant dire immédiatement qu'il ne s'agit pas d'un vieillissement prématuré visant à créer un faux historique. Le procédé de "vieillessement" est beaucoup plus subtil que l'application d'un vernis coloré sur des tableaux. Le terme de "vieillessement" est même inapproprié d'une certaine manière pour caractériser cette technique.

⁹¹ Kawachi Tenkaichi Iye Shige (mort en 1645): célèbre sculpteur de l'époque Tokugawa. Fils du 3^{ème} maître de l'école Deme Iseki, connu pour son masque de Hannyà.

"Vieillir" induit la notion du temps qui s'écoule et donc vise à donner un état ancien au masque dans la conscience collective. La notion de vieillissement renvoie inévitablement à l'idée d'une conception du temps chronologique, qui implique que l'œuvre puisse être située dans la temporalité. Il est préférable d'envisager le terme "vieillissement" comme un procédé de dégradation intentionnel du masque en vue de le faire accéder à un état intemporel et non temporel.

Même s'il est possible que certains fabricants exploitent ce procédé à des fins malhonnêtes, l'intérêt premier de cette pratique n'est pas de faire croire que le masque a été créé deux siècles auparavant. La preuve est faite au regard de la manière dont le fabricant va réaliser cet artifice: les usures ne sont pas créées fortuitement mais traduisent l'usage et la fonction du masque, sans en altérer la beauté profonde. Ainsi un masque de jeune fille ne comportera pas de marques d'usures évidentes sur son visage afin de ne pas en altérer la pureté. Le sculpteur veillera donc à "abîmer" le masque en certains endroits: au niveau de la lèvre inférieure, de la chevelure noire et des trous de cordons, de telle sorte à recréer les usures causées par le frottement du cordon servant à attacher le masque au visage de l'acteur. Il s'agit également de montrer les traces causées par les manipulations car le masque ne peut être touché autrement que sur les côtés – la face devant rester intacte, exempte de tout défaut.

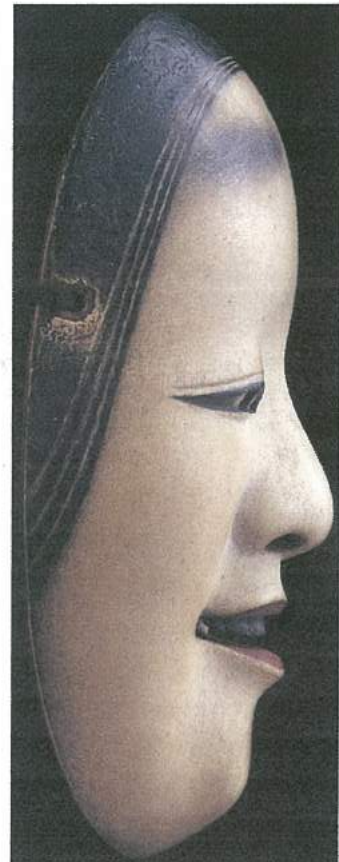
Nous voyons donc qu'il est important lors du processus de "vieillissement" artificiel de respecter la valeur fonctionnelle du masque: le masque Nô est créé pour être utilisé sur scène, il doit donc rendre compte de son utilisation même si elle est virtuelle.

Bien entendu, une raison évidente de l'utilisation d'un tel procédé est qu'un masque qui aurait l'aspect du neuf ne pourrait correspondre à une reproduction d'un masque ancien. Mais il s'agit avant tout d'exprimer le caractère du modèle original et non de reproduire fidèlement l'état de conservation de l'œuvre originale.

Les allusions au passage du temps sont très subtiles mais c'est justement dans le souci du détail que l'on retrouve toute la sophistication de l'art japonais. Et les masques Nô ne font pas exception à la règle. Mais comment rendre compte de cette beauté dans la contemporanéité de l'œuvre ?

Les masques Nô doivent incarner l'essence de la beauté définie par le *yûgen*, notion indicible qui s'exprime à travers l'art du Nô. Donner une définition de cette notion de la beauté sans comprendre véritablement ce qu'elle recouvre implicitement dans l'art japonais est délicat. Le sens du mot "yûgen" pourrait être défini comme quelque chose qui ne doit pas être tangible immédiatement, comme un équilibre précaire toujours en suspens. *"L'existence du yûgen ne repose sur rien d'objectif, mais sur la seule expérience sensible qu'éprouve l'être humain"*⁹²

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998, Vol 2.



A travers les masques Nô, il y a la manifestation de toute une esthétique particulière au Japon qui se manifeste à travers ces objets atemporels. Par ailleurs, un proverbe japonais, *shinobi*, affirme que "rien n'est plus beau que ce qui est vieux". En ce sens, la beauté réside dans ce qui n'a pas d'âge donc dans une certaine acceptation des marques du temps afin de conférer ainsi à l'objet un charme indicible. Cette acceptation des

⁹² Armen Godel, *Le maître de Nô*, éd. Question de / Albin Michel, n°78, Paris, 1989, p.86.

marques du temps a cependant des limites dans la mesure où il est important que rien n'entrave la lecture et la beauté de l'image.

Pour rentrer dans le monde du *yûgen*, le masque doit donc exprimer de la noblesse et de l'élégance, qualités qui ne peuvent être ressenties au regard d'un masque vierge de tout vécu. D'où la nécessité pour les fabricants de créer un artifice afin d'harmoniser le masque avec son contexte.

Nous avons vu précédemment que le Nô n'est pas un art visant à reproduire la réalité mais à recréer un univers qui se situe hors du temps. Par conséquent, les masques doivent correspondre à l'esprit des pièces de Nô, en se détachant de la réalité quotidienne. De la même manière plus une représentation de Nô s'éloigne de la réalité, plus cette pièce devient intéressante. Ainsi, une patine qui reproduirait de façon réaliste les marques du temps irait donc à l'encontre de l'univers mystique du Nô et pourrait être envisagée comme la manifestation d'une contrefaçon.



Masques exposés dans le cadre d'une démonstration de fabrication de masques Nô, qui s'est déroulée au début du mois de mars dans une galerie commerciale à Tokyo.

Ils ont été réalisés il y a 3 ans par le fabricant. Si l'intérêt principal ne réside pas dans la qualité formelle et expressive des masques, il est intéressant de remarquer les usures au niveau des trous de cordon qui rendent compte d'une utilisation fictive des masques au théâtre. En envisageant l'idée que ces masques se retrouvent dans une collection européenne à un moment donné et qu'il soit nécessaire de les restaurer, l'intervention du restaurateur devra tenir compte du respect de ces usures intentionnelles au moment de la réintégration, afin de ne pas altérer l'intégrité de l'œuvre.

© 2004 Audrey Lanaure

Ce procédé permet de donner une grâce mystérieuse au masque et de placer l'œuvre dans un état intemporel, comme suspendue dans un autre univers. Certes, une intemporalité factice, fabriquée, mais dont le but n'est pas d'abolir l'intervalle du temps entre la création de l'œuvre et sa réception actuelle.

L'erreur à ne pas commettre est donc d'assimiler ce procédé technique à une patine car dans la conscience collective, cette notion fait davantage référence à l'écoulement du temps et à la manifestation de la présence humaine. "Pour l'instance historique, la patine est le témoignage de la vie de l'objet et le signe du temps qu'il a traversé depuis sa création (...)."⁹³ Dans la conception occidentale, la patine apporte une sorte "d'ennoblissement de l'objet ou une plus value vénale et documentaire"⁹⁴. Elle représente tous les phénomènes de surface inhérents à l'œuvre, conséquents aux atouchements, aux manipulations des objets lors de leur utilisation. Pour Brandi, ce sont "toutes les transformations de la matière qui ont pour conséquences d'en modifier l'aspect, volontaires ou involontaires, attendues ou fortuites". Aussi est-il difficile d'assimiler ce procédé à une patine car cet artifice vise davantage à mettre en évidence la matérialisation de l'intemporalité de la représentation, alors que la patine confère à l'objet une temporalité qui n'a pas lieu d'être pour ce type d'objet.

Une autre raison de ne pas employer le mot "patine" pour caractériser ce procédé est que son sens ne recouvre pas toutes les possibilités techniques mises en œuvre pour "vieillir" le masque. Selon l'instance esthétique, la patine consiste à "un voile de couleur qui sert à corriger ou à modifier aussi bien un ton local

⁹³ Brunel George, préface de Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Edition du patrimoine, p.19.

⁹⁴ Marijnissen R-H, *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, Editions Arcade, Bruxelles, 1967, p.169.

qu'un ton général⁹⁵. *Koshoku* (vieille couleur) pourrait être assimilé à un glacis posé sur la face pour donner de la profondeur et du volume aux carnations. Mais alors comment intégrer dans cette définition les usures volontairement produites par le fabricant, qui participe directement de ce procédé de "vieillissement" ? La significatif du mot "patine" est ici trop restrictif pour être envisagé.

Il s'agit en quelque sorte de matérialiser cette dimension sacrée qui, comme nous l'avons vu précédemment, imprègne la signification des masques Nô, en les sublimant par ce caractère intemporel. Il faut "que le contenu à représenter se prête à la représentation par l'art"⁹⁶ écrivait Hegel. C'est le contenu concret qui fournit à l'art l'indication de sa forme extérieure et sensible. En ce sens, la forme choisie pour représenter l'idée n'est pas le fruit du hasard car c'est dans la forme extérieure que le contenu d'essence spirituelle s'exprime. Ceci afin d'éveiller dans notre âme et notre esprit un écho spirituel. L'utilisation de cet artifice sur les masques Nô n'est pas un simple procédé technique visant à rendre un effet esthétique, mais permet de rendre accessible à notre contemplation cette dimension sacrée sous sa forme sensible.

⁹⁵ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Edition du patrimoine, p. 121.

⁹⁶ Hegel, *L'esthétique*, édition Hermann, 1993, p.45.

3. LA FABRICATION DES MASQUES NO

*" C'est le passé ou le rêve pour un moment qui s'anime, que nous interrogeons, et il parle, mais sans cesser de respirer l'air d'outre-tombe, sans quitter ce visage fabriqué qui est fait pour nous cacher la réalité de ce qui est derrière l'acte qui cache l'acteur. Plus il se montre, plus il nous montre ce qui le cache."
(Paul Claudel, L'oiseau noir au Soleil Levant, p.224)*

LA FABRICATION DES MASQUES NO EST CONSIDEREE COMME L'EXPRESSION D'UNE TRADITION ANCESTRALE TRANSMISE DANS SA FORME LA PLUS INTACTE. LES TECHNIQUES ET SAVOIR-FAIRE SE SONT PERPETUES JUSQU'A NOS JOURS GRACE A LA FORMATION D'ARTISANS SPECIALISES, DETENTEURS DES CONNAISSANCES TECHNIQUES ET THEORIQUES DE CET ART. IL S'AGIT AVANT TOUT DE PRESERVER UNE FORME D'HERITAGE CULTUREL, IMMANENTE A LA CULTURE JAPONAISE.








Parallèlement aux recherches historiques et sémantiques analysées précédemment, l'étude matérielle des éléments constitutifs de l'œuvre constitue une source d'informations élémentaires permettant de mieux connaître la composition de l'objet à travers les matériaux et les techniques de fabrication. Le choix d'un traitement, l'application d'une technique ne trouve sa raison d'être que dans la compréhension de la contingence des formes sur lesquelles le restaurateur va être amené à travailler. Il faut pour cela connaître dans la mesure du possible la nature des matériaux utilisés en vue de la création de l'objet et les techniques de fabrication, ainsi que les intentions de l'auteur.

Si cette approche semble plus aisée pour des objets qui nous sont familiers dans notre environnement, il en est autrement pour des objets extra-européens dont bien souvent l'essentiel des informations ne nous est pas parvenu. Aussi bien du côté de l'histoire, dont l'état morcelé ne nous permet pas une interprétation juste sur le sens et la signification de l'objet en question, que du côté de la matière dont on ignore le plus souvent la nature exact des matériaux. Les événements et les vicissitudes de l'histoire qui l'ont fait parvenir jusqu'à nous ont laissé de côté une grande partie des informations qu'il nous faut reconstituer à partir des seules données de sa matière. D'où la nécessité d'établir une documentation la plus exhaustive possible non seulement sur la signification et la fonction de l'objet en question, mais également sur sa matérialité, afin de ne pas réinterpréter l'œuvre selon nos propres valeurs culturelles.

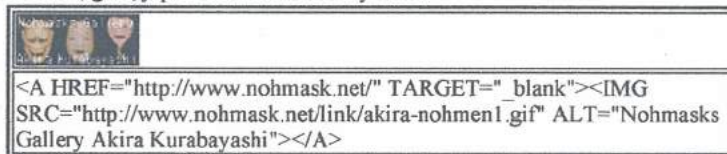
Une difficulté supplémentaire dans l'obtention des informations est due au mode de transmission même de cet art qui s'effectue oralement de maître à disciple. Cette tradition implique que les savoir-faire et techniques ne soient divulgués qu'à un groupe ou un individu dont les compétences ont été reconnues.

Très peu de documents concernant la fabrication ou les matériaux sont accessibles en France. Par conséquent, il a fallu aller chercher les sources au Japon même, ce qui n'a pas été sans difficulté du point de vue de la traduction des termes et de la communication avec les fabricants car l'anglais n'est pas une langue très développée au Japon. Une connaissance approfondie des techniques et des matériaux aurait nécessité une présence plus longue dans ce pays. Néanmoins, si les informations n'ont pu être exhaustives, les échanges et le partage des connaissances ont été des expériences humaines très enrichissantes, qui montrent une volonté manifeste de rapprocher nos deux cultures.

Depuis quelques années, des ouvrages ont été publiés sur la fabrication des masques Nô, des sites sur internet sont consacrés également à ce thème, mais ils n'en donnent que les étapes principales et se gardent bien de mentionner précisément les secrets de fabrication. C'est pourquoi il ne sera montré dans ce chapitre que les étapes importantes de la fabrication d'un masque. D'autre part, nous insistons sur le fait qu'il s'agit d'une manière parmi d'autres de fabriquer des masques Nô. En effet, la reproduction des masques en série n'est pas innocente. Ce phénomène entraîne des bouleversements dans les pratiques traditionnelles et la transmission des connaissances au contact de la société de masse et des phénomènes de commercialisation. Afin de comprendre ce phénomène dans son contexte, nous étudierons la situation des fabricants et l'évolution de leur métier dans la société japonaise.

The process of the Noh mask (example jyuroku)					
	<p>The material of the Noh mask uses a japan cypress, powdered shell, giue, japan etc.</p> <p>The noh mask with the metal fittings wipes out the sheet copper to the eye and tooth and be doing the plating.</p>				
a japan cypress	Outline	Wood carving	The back (japan)	Powdered shell paint on cypress	Design color
					

Noh is the famous tradition entertainments of Japan. The leading role attaches the Noh mask that fit the character of the story and play. As for the Noh mask, there are a lot of kinds. There are a girl, adult women, boys, adult males, old women, grandfathers, revengeful ghosts, demon etc. The form of the Noh mask finished by the Edo early period. The thereafter, the Noh mask is supposed to copy an excellent Noh mask. I observe an old excellent Noh mask well in, this page and do the carving, design color and be introducing the Noh mask that I completed. The material of the Noh mask uses a japan cypress, powdered shell, giue, japan etc. Please see my work.



akira@nohmask.net
<http://www.nohmask.net/>

1604 Hannya Ogano-machi Chichibu-gun Saitama JAPAN 368-0103
 AKIRA KURABAYASHI
 Phone (81) 0494-75-0404

L'expression primitive japonaise n'est pas "sculpter" mais "frapper" un masque. On appelle donc les fabricants de masques des "frappeurs de visage". Selon Suzuki Hidejo, fabricant de masque Nô, l'emploi de l'expression "frapper" au lieu de "sculpter" a été utilisée par les sculpteurs de l'époque Muromachi afin de se distinguer des sculpteurs qui réalisaient des sculptures à l'effigie de Bouddha. D'autre part, ce terme renvoie également à l'idée que le masque est déjà contenu dans le bois et ne peut être libéré que par la tension et l'énergie que le sculpteur dégage en travaillant le bois. La création d'un masque est considérée comme un acte rituel, cérémonial.

La dimension moyenne d'un masque Nô est de 21 cm, soit 7 sun (1 sun = 3 cm), 21,5 (ou 4,5 sun) de large et environ 7 cm d'épaisseur (2,3 sun). Selon Suzuki Hidejiro⁹⁸, 7 sun correspond à une théorie esthétique de l'époque Momoyama. Les dimensions ne sont pas calculées en fonction du visage de l'acteur, mais correspondent à des mesures établies.

3.1 Les matériaux traditionnels et les outils

3.1.1 Le bois

La structure en bois des masques correspond, pour la plupart, au bois hinoki, ou cyprès japonais connu sous le nom latin *chamaecyparis obtusa* (famille des *Cupressaceae*). Ce bois occupe une place privilégiée dans la culture japonaise, ce qui fait qu'on le trouve assez facilement dans le commerce. Considéré comme un matériau "pur" à cause de sa couleur claire, il est largement utilisé dans la reconstruction des sanctuaires shintô, notamment pour le sanctuaire d'Ise. La plupart des sculptures bouddhiques de l'époque Heian sont faites en hinoki. Auparavant, les sculpteurs utilisaient du camphrier (*Kusunoki* - *Cinnamomum camphora*).

Reconnaisable par son odeur très parfumée, Hinoki est un conifère de plus de 30/40 m de haut (diamètre : entre 1 et 1,5m), présent en abondance sur les crêtes et sommets des pentes à des altitudes de 2000 à 5000 pieds en forêts mixtes. Le lieu d'origine de ce bois se situe dans la partie centrale de Honshû. Il se trouve principalement entre Tokyo et Ubi au sud. Il est plus disséminé au sud de ces régions pour être quasiment absent dans le nord du Japon. L'utilisation fréquente de ce bois entraîna une disparité progressive au cours des siècles. Des lieux de production consacrés entièrement à cet arbre ont donc été créés d'une part pour assurer la survie de l'espèce et d'autre part, pour satisfaire une demande toujours croissante de la consommation. La vallée de Kiso est considérée comme la meilleure région de production du cyprès.



Partie d'un tronc d'hinoki, découpée en JU-JI, c'est à dire en forme triangulaire.
© Komparu Nobutaka et Masuda Shozo, *Nomen nûmon* (introduction aux masques Nô), Heibonsha, 1984, p.138

Le travail du bois occupe une place prédominante dans la culture japonaise. Il reflète la richesse de la nature de l'archipel, qui recèle une quantité importante d'essences⁹⁹. Mais cette importance résulte aussi d'un savoir-faire des artisans japonais, transmis de génération en génération à travers les siècles.

Chaque essence est choisie à partir de ses propriétés physiques et mécaniques, mais également esthétiques. Les valeurs culturelles et symboliques du bois sont aussi très importantes. L'utilisation de l'hinoki pour la

⁹⁸ Suzuki Hidejiro, *Nô no omote*, n°2, éditeur Wanya Shoten Tokyo.

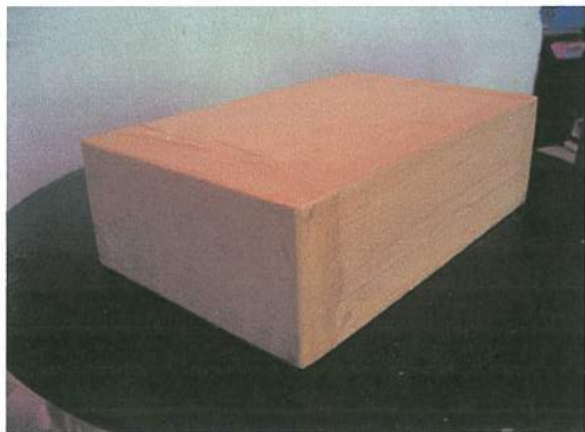
⁹⁹ A titre indicatif, voici les principales essences de bois utilisées par les sculpteurs japonais: sugi (cryptomeria), matsu (pin), katsura (japanese Judas tree-*Cercidiphyllum japonicum*), Sakura (cerisier), kaya (muscadier japonais, *Torreya nucifera*), shitan (santal rouge, *Pterocarpus santalinus*), kaki (plaqueminier du Japon).

fabrication de la scène de Nô et les piliers n'est pas exempt de signification. Pour Zeami, l'hinoki correspond au cinquième arbre, l'ultime qui exprime la droiture, la dignité à atteindre, l'accomplissement suprême - à l'image de l'acteur évoluant sur scène.

De nos jours, l'hinoki est encore considéré comme un bois noble, d'où l'importance de son utilisation au Japon dans l'architecture – les temples mais également les maisons traditionnelles -, pour la fabrication d'objets précieux ou des fournitures de haute qualité.

L'utilisation de l'hinoki pour la fabrication des masques résulte de plusieurs critères de sélection:

1. sa couleur claire
2. sa légèreté
3. il ne se fend pas au séchage
4. sa résistance à l'humidité et sa durabilité.
5. c'est un bois tendre qui permet de travailler le bois très facilement.



Bloc d'hinoki servant à la fabrication d'un masque Nô.
Les deux extrémités sont enduites de cire afin d'éviter
que l'humidité ne pénètre dans le bois et le déforme.
© 2004 Audrey Lanaure



Beshimi – bois sculpté (hinoki) avec trace de
préparation colorée.
Période Edo, début du 18^{ème} siècle.
© Beauté éternelle, l'art traditionnel japonais
Skira / Seuil 2003, p.247

Son défaut majeur est d'être résinifère. Il est donc nécessaire de faire sécher ce bois très longtemps pour empêcher tout écoulement de résine.

Le Kiri (*Paulownia Tomentosa*) est également utilisé pour fabriquer des masques mais il est plus difficile à travailler. Son emploi est cependant plus généralisé dans l'art de la statuaire. Comme l'hinoki, il s'agit d'un bois léger qui possède une bonne résistance à l'humidité et aux attaques xylophages. Ainsi, la plupart des boîtes confectionnées pour la conservation des masques Nô au Japon sont faites avec ce type de bois.

Son odeur est moins forte que celle de hinoki. Il coûte sensiblement moins cher que l'hinoki mais pour l'un comme pour l'autre, le prix est surtout fonction de la qualité du bois.

Inoue Thomas, fabricant de masque Nô, cite une autre espèce d'arbre appelée *Alstonia Scholalis* également utilisée pour la fabrication des masques en raison de son coût moins cher que l'hinoki.



Masque de divinité démoniaque (visage Kishin) de type Beshimi. Bois sculpté (probablement du bois de paulownia).
Période Edo, 17^{ème} siècle. © Beauté éternelle, l'art traditionnel japonais, Skira / Seuil 2003, p.247

Les adhésifs rencontrés le plus souvent dans la peinture chinoise et japonaise se répartissent en trois catégories de matériaux:

- 1) les colles animales, utilisées traditionnellement comme préparations et comme médiums.
- 2) les colles d'amidon, de plusieurs sortes, utilisées principalement pour les montages et les restaurations.
- 3) les mucilages d'algues (*funori*), d'une utilisation moindre dans la peinture mais non du point de vue de la restauration.

Par rapport au sujet de cette étude, notre intérêt porte essentiellement sur l'utilisation des colles animales dans la mesure où elles sont employées dans la fabrication des masques Nô.

La colle de peau est un adhésif à base de protéines obtenu par la transformation, sous une forme plus soluble, du collagène qui se trouve dans de nombreux tissus d'animaux. Il existe toutes sortes de colles animales utilisées au Japon: colle de poisson, colle de daim, colle de vache (ou de bœuf), colle de bois de cerf. Au Japon, on cite souvent les colles de bovins comme source de colles utilisées dans la peinture. La colle de vache est même citée dans une encyclopédie éditée vers 930 comme étant la meilleure colle qui était importée de Chine.

Selon Morita Tsuneyuki¹⁰⁰, l'origine de la colle animale japonaise reste obscure. Les premiers produits ainsi que la technique de fabrication sont probablement venus de Chine ou de Corée. Les informations techniques précises sur les méthodes de fabrication et les savoir-faire ont été longtemps tenus secrets car au Japon, les ouvriers du cuir et des peaux furent l'objet de discriminations sociales jusqu'à une période assez récente.

Deux termes désignant deux sortes de colles étaient principalement employées dans l'usage courant: *Nikawa* et *Akyô*. Le terme "*Nikawa*" (colle animale) est un mot résultant de *Ni* (bouillir ou cuire) et de *Kawa* (peau ou cuir), et caractérise une colle claire et forte; "*Akyô*", colle contenant des impuretés, est formée de *A* (nom de la région d'un centre réputé pour la fabrication de la colle en Chine du nord) et de *Kyô* (nom chinois de la colle animale).

Les applications caractéristiques des colles animales sont les suivantes:

- 1) Pour les peintres, comme véhicule des pigments.
- 2) Pour les fabricants d'encre en bâtons, comme liant du noir de fumée.
- 3) Pour l'usage général, comme adhésif pour les objets en bois.

Pour la fabrication des masques, le type de colle employé varie selon les fabricants. Certains préconisent l'usage de la colle de poisson; d'autres, comme Miichi Yasuo, utilisent de la colle de daim vendue dans le commerce sous formes de paillettes, de granules, de bâtons ou encore de petits cubes. Mais il faut savoir que cette colle n'est pas de la vraie colle de daim mais un produit chimique à base de gélatine pure; la vraie colle de daim est employée seulement par les fabricants d'encre solide de première qualité. La gélatine est, chimiquement, très proche de la colle de peau, mais diffère essentiellement par sa pureté. Ce qui explique la transparence et la clai



Différentes présentations de la colle de daim, vendue dans le commerce au Japon. © 2004 Audrey Lanaure

¹⁰⁰ Morita Tsuneyuki, *Nikawa: la fabrication traditionnelle de la colle animale*, dans Adhésifs et Consolidants, IIC, X^{ème} congrès International, 2 au 7 septembre 1984, publié par la section française de l'IIC, avec le concours du Ministère de la Culture, Paris, 1984, p.126 – 127.

Pour les masques anciens, la littérature ne donne pas d'élément précis concernant le type de colle employé. Aucun auteur ne fait allusion à la colle d'algue dans la fabrication des masques.

3.1.3 Les pigments

La gamme des pigments japonais est quasiment inchangée depuis des siècles. Quelques variations dans leurs utilisations sont manifestes à cause de l'introduction de nouveaux pigments dues aux échanges est-ouest, et du développement de l'industrie chimique.

On trouve un grand choix de pigments, naturels et synthétiques, destinés à la peinture japonaise (*Nihonga* en japonais par opposition à *Abura-e*, la peinture à l'huile occidentale). Les pigments sont vendus selon leurs granulométries et leurs finesses en ordre croissant, de I à IO (du plus grossier au plus fin). Il est nécessaire de broyer minutieusement le pigment avant de l'incorporer à la colle et de mélanger soigneusement les deux substances. C'est pourquoi les peintres préfèrent utiliser les couleurs en bâtons, dans lesquels le mélange pigments-colle est déjà fait, pour réaliser des lavis ou des glacis. Miichi Yasuo précise d'ailleurs qu'il est nécessaire de rajouter un peu de colle animale lors de la dilution de la peinture en bâton.

La porcelaine est le matériau le plus indiqué pour le maniement des couleurs. L'alliage pigments-colle a lieu dans de petites coupelles à fond lisse, permettant de manier le mélange avec le doigt. Les mélanges ou les recherches de tons se font généralement dans une assiette spéciale à compartiments, dont la forme la plus courante s'appelle *Umebara* en japonais.



© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, éditions Tankosha, 1998, p.185

Les pigments présentés ci-après ne constituent pas une liste exhaustive, spécifique à la fabrication des masques Nô. Il s'agit d'un énoncé des principaux pigments utilisés au Japon, qui ont été recensés à partir de textes anciens et des analyses scientifiques réalisées sur des sculptures anciennes. A notre connaissance, il n'existe pas d'études scientifiques réalisées sur les masques Nô. Seul un compte-rendu d'analyse a été publié par le Tokyo Research Institute of Cultural Properties, concernant l'étude de deux masques de danses (*Gigaku* et *Bugaku*)¹⁰¹. Il faut savoir que les japonais préconisent davantage les méthodes non-destructives pour examiner les matériaux. Dans quelques rares cas, des prélèvements sont effectués et des analyses par spectrométrie ou diffraction X peuvent être envisageables pour identifier les pigments¹⁰².

¹⁰¹ Andreas Burmester, *The scientific investigation of 2 japanese dance masks*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property: Conservation of urushi objects, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, 1993, p.127-146.

¹⁰² Concernant les comptes-rendus d'analyses scientifiques, le lecteur pourra consulter les deux articles suivants: Kazuo Yamasaki, Emoto Yoshimito, *Technical studies on the painting of the newly found tomb Takamatsuzuka in Japan central*, dans Bulletin XV, IRPA, 1975, p.420 – 428.

Kyotaro Nishikawa, Emoto Yoshimito, *Colouring technique and repair methods for wooden cultural properties*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood, 24 au 28 novembre 1977, Tokyo, Nara and Kyoto, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japon, 1977, p.185 – 193.

Couleurs	Pigments	Formules chimiques	Descriptions / composés
Blanc (Shiro)	kaolin (<i>hakudo</i>)	$H_4Al_2Si_2O_9$	Argile
	Blanc de plomb	$2PbCO_3.Pb(OH)_2$	Carbonate de plomb
	Coquilles d'huîtres pulvérisées (<i>Gofun</i>)	$CaCO_3$	Carbonate de calcium
Jaune (Kiïro)	Ocre jaune	$Fe_2O_3.H_2O$	Oxyde de fer
	Litharge (<i>Ki-wo</i> ou <i>seki-wo</i>)	PbO	Oxyde de plomb
Rouge (Aka)	Ocre rouge (<i>taisha</i>)	Fe_2O_3	Oxyde de fer
	Rouge de plomb (<i>tan</i> ?)	Pb_3O_4	
	cinabre (<i>Shinshu</i> ou <i>Shusha</i>)	HgS	Sulfure de mercure
	Vermillon (<i>Shu</i>)	HgS	Sulfure de mercure
	Rouge de kermès (<i>Beni</i>)	?	
Vert (midori)	Malachite (<i>Rokusho</i>)	$CuCO_3.Cu(OH)_2$	Hydroxyde de cuivre
Bleu (Ao)	Indigo (<i>Airo</i>)	$C_{16}H_{10}N_2O_2$	indigotine
	Azurite (<i>Konjo</i> ou <i>Gunjo</i>)	$2CuCO_3.Cu(OH)_2$	Carbonate de cuivre
Noir (kuro)	Noir de carbone	C	Carbone
	Encre de Chine	C	Carbone
argent	Feuille d'argent	Ag	argent
	Poudre d'argent		
or	Feuille d'argent	Au	or

Bleu: Le plus recherché est celui obtenu par le broyage de la pierre azurite (*Konjo* ou *Gunjo* en japonais). L'indigo (*Airo* en japonais), colorant végétal très répandu en Asie, est également employé. Il est moins cher que l'azurite et de manipulation plus facile. Au Japon, on le trouve sous formes de bâtons cylindriques, qu'on broie comme de l'encre. Il s'agit souvent d'indigo de synthèse, colorant artificiel bon marché.

Vert: En dehors des alliages de bleu et de jaune, la malachite (*Rokusho*) est le plus connu des pigments.

Rouge: Au Japon, la couleur rouge (*Aka*) était portée presque exclusivement par les femmes. C'est un symbole de sincérité et de bonheur. D'après les écoles shintô, le rouge symbolise l'harmonie et l'expansion.

Dans les temps anciens, les peintres utilisaient du rouge de kermès, appelé aussi "cramoisi". Extrait des œufs de cochenilles, il est très employé mais son manque de stabilité fait qu'il devient noirâtre avec le temps. En japonais *beni*, il peut être associé également à du jus de prune (*beniuro*) pour violacer la couleur. Par la suite, c'est le cinabre appelé *Shu* en japonais qui a été le plus employé. *Shu* est un sulfure de mercure qui peut être utilisé comme pigment, mais également dans la fabrication de la laque.



Le vermillon est employé maintenant par les peintres. Il s'agit d' "un pigment minéral artificiel, d'un rouge éclatant, constitué par du sulfure rouge de

La coloration rouge peut être

shu, mélangé au *gofun*.

Le vermillon est employé maintenant par les peintres. Il s'agit d' "un pigment minéral artificiel, d'un rouge éclatant, constitué par du sulfure rouge de mercure"¹⁰³.

C'est le plus ancien car son usage en Chine remonterait à la dynastie Shang (1766 – 1154 av. JC).

Au Japon, il est connu sous le nom de *Shinshu* ou *Shusha*. Un troisième rouge, appelé *Tan*, est obtenu à partir du plomb, du salpêtre et du sulfure. La couleur obtenue est proche du vermillon rougeâtre foncé. C'est la couleur du célèbre temple Kasuga à Nara.



Bâtons de couleur à base de colle animale, utilisés dans la fabrication des masques Nô pour peindre les cheveux (noir), la bouche (rouge), les carnations (blanc).

© 2004 Audrey Lanaure

Blancs: les pigments blancs se classent en trois groupes:

- 1) Le kaolin (*Hakudo*)
- 2) Les blancs de plomb
- 3) La poudre de coquilles d'huître pulvérisées (*gofun*)

Autrefois, une "terre blanche" formée de poudre de feldspath¹⁰⁴ fut utilisé en Chine puis au Japon aux périodes de Nara et Heian. Mais son usage fut délaissé au profit du gofun, plus léger et plus couvrant. L'utilisation des argiles blanches est attestée sur des tombeaux pré-bouddhiques datant du 6^{ème} siècle. Le chercheur Yamasaki Kazuo¹⁰⁵ a également identifié cette argile blanche sur des peintures murales datées entre le 8 et le 16^{ème} siècles, et le décrit comme un pigment couramment utilisé au cours des premières périodes du Japon.

Le blanc de plomb a été utilisé dans les peintures japonaises, de même que le chlorure de plomb. Des analyses effectuées à la Freer Gallery of Art ont montré que d'autres composés de blanc de plomb ont été employés: le sulfate de plomb sur le plafond du temple Tōdai-ji à Nara, du phosphate de plomb sur une peinture du 14^{ème} siècle conservée à la Freer Gallery of Art.

Vers le 15^{ème}/16^{ème} siècle (période de Momoyama), le blanc utilisé par la plupart des artistes au Japon est un carbonate de calcium d'origine animale (CaCO_3), appelé *gofun*. Le mot japonais *gofun* est habituellement employé au Japon pour caractériser le pigment à base de coquilles d'huîtres pulvérisées, mais également la préparation blanche à base de colle animale qui recouvre les masques Nô. Historiquement, ce mot a été employé également au Japon pour signifier d'autres pigments comme le blanc de plomb. En outre, le même



GOFUN acheté dans le commerce

© 2004 Audrey Lanaure

¹⁰³ A. Painter, *Dictionnaire des pigments, dans Peintures, pigments et vernis*, 1961-1963, p.720.

¹⁰⁴ feldspath: silicate double d'aluminium et d'un métal alcalin ou alcalino-ferreux, de faible coloration.

¹⁰⁵ Yamasaki Kazuo: chimiste, professeur émérite à la faculté des sciences de Nagoya.

nom composé de deux caractères a été employé en Chine pour le blanc de plomb. Beaucoup le considèrent spécifique à ce pays car on ne le trouve nulle part ailleurs. Il est obtenu par broyage de coquilles d'huîtres qui sont ensuite vieilles pendant une longue période afin de permettre à la matière de se décomposer¹⁰⁶. Puis la matière obtenue est blanchie au soleil pendant plusieurs années (environ 15 ans).

Recherché autrefois comme cosmétique, il est maintenant réservé à la peinture. Son pouvoir couvrant est très apprécié par les artistes. Il est utilisé comme base pour la préparation du bois avant d'appliquer les couches de peinture; mélangé avec de la colle animale (colle de daim ou de poisson), il donne des surfaces couvrantes, facilement applicables.

Dans le commerce, il est vendu en cristaux selon différentes grosseurs. Les fabricants utilisent un blanc à gros grains au début pour finir avec un plus fin.

L'utilisation de l'oxyde de zinc et du dioxyde titane semble attestée depuis une époque récente. Le mica¹⁰⁷ (muscovite) a parfois été utilisé comme pigment.

3.1.4 L'encre de Chine

L'encre de Chine est utilisée dans la fabrication des masques pour peindre les cheveux et les yeux. Cette encre n'a rien à voir avec le liquide noir qui nous est proposé en Occident sous le même nom. En effet, l'encre de Chine se présente sous la forme d'un solide que l'on gratte sur une pierre en présence d'un peu d'eau avant de l'employer avec un pinceau. Ces pains d'encre se présentent de tailles, de formes et de décoration différentes. Ils sont mêmes parfois décorés de dorure à la feuille d'or.

Il s'agit d'une dispersion d'un noir de fumée dans de la colle animale, le tout étant additionné de divers adjuvants, comme des substances aromatiques.

Il n'existe pas une mais des encres de Chine, qui se distinguent par le type de noir, la nature et la proportion de colle, ainsi que les différents additifs.

3.1.5 La laque

Le mot *laque*, employé au féminin, désigne le matériau, tandis que son emploi au masculin désigne l'objet fini. Que l'on parle d'un inrô, d'un coffret ou de toute autre objet ayant reçu l'application de cette technique, on dira de cet objet qu'il s'agit d'un laque.

La laque est utilisée dans la fabrication des masques Nô non seulement pour imperméabiliser le revers par rapport à la transpiration du visage de l'acteur mais également à des fins esthétiques.

Au Japon, la laque végétale est appelée *urushi*. Il s'agit d'un polymère naturel provenant de l'exsudation de l'écorce du végétal entre juin et octobre, c'est-à-dire la sève de l'arbre à laque, connu sous le nom latin de *Rhus vernicifera* (de la famille des *Anacardiaceae*) qui pousse exclusivement en Asie et se compose de plusieurs variétés. *Rhus succedanea* (Taiwan et Vietnam) et *Melanorrhoea usitata* (Thaïlande) semblent être les seules variétés permettant de réaliser des laques. En Chine, l'arbre le plus connu pour la production de la laque est appelée "Tsi-Chéou".

¹⁰⁶ La méthode de fabrication est décrite par R. G. Gettens in Brommelle, Smith (eds), *Conservation and restoration of pictorial Art*, IIC and Butterworths, 1976, p. 241-252. Cet ouvrage n'a pu être consulté dans le cadre de cette étude.

¹⁰⁷ *Mica*: silico-aluminate hydraté allant du blanc au gris foncé. Les micas blancs en poudre furent principalement utilisés pour la peinture, servant de charge ou de pigment. Ils peuvent supporter une forte élévation de température.



Appliqué en une fine couche sur un objet, il ne durcit pas par évaporation d'un solvant mais par un phénomène de polymérisation. De cette caractéristique découlent des qualités intéressantes: dureté, stabilité, brillance, résistances aux acides et aux bases faibles, aux solvants, à la chaleur et à l'eau.

L'urushi ne peut pas être trouvé n'importe où au Japon. Chaque région de production est nettement définie. Cependant, la plupart des importations de laque au Japon (98%) viennent de Chine, le plus grand pays producteur actuellement.

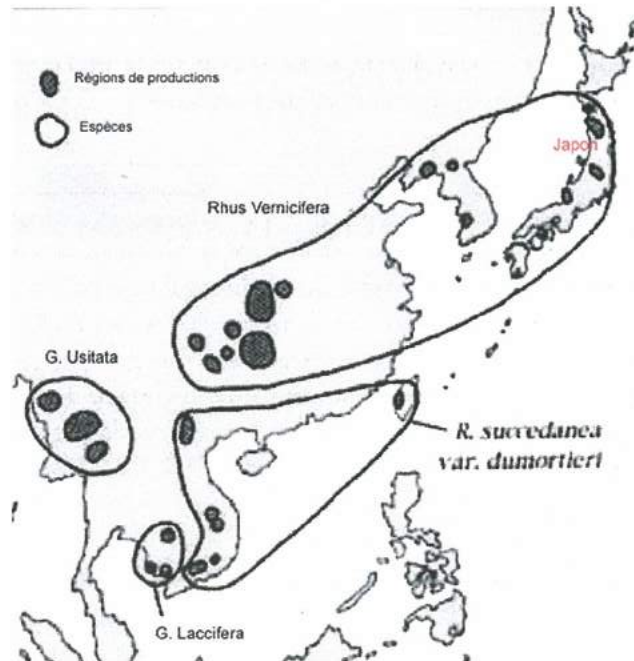


Photo en haut: extraction de la laque
Photo ci-contre: schéma de la répartition géographique des différentes espèces selon les régions
© <http://www.isei.or.jp>

La chimie de la laque

La composition de la sève varie selon l'espèce de l'arbre, sa localisation, ses conditions climatiques et la saison de la récolte.

La sève est composée de deux fractions, une organique (65%) et une aqueuse (35%). La partie organique contient de l'urushiol ou du lacool, des glycoprotéines dissoutes, tandis que la partie aqueuse contient des substances comme des gommes, des enzymes, des mono, oligo et polysaccharides. D'autres espèces peuvent contenir également du thitsiol.

Le composant majoritaire de l'espèce *Rhus vernicifera* est l'urushiol ; celui de l'espèce *Rhus succedanea* est le lacool. La différence entre les deux composants tient dans la longueur des chaînes carbonées: 15 carbones pour l'urushiol, 17 pour le lacool.

L'urushiol et le lacool sont des monomères qui, par polymérisation, donnent la laque.

La polymérisation de la laque fait intervenir les différents constituants de l'urushi (urushiol, glycoprotéines, gommes polysaccharidiques, eau), selon un processus complexe. En simplifiant, deux phases principales sont mises en évidence:

- 1) une polymérisation enzymatique initiale de l'urushiol.
- 2) une interaction entre l'urushiol polymérisé et les polysaccharides.

Premièrement, le film est solidifié en surface sous l'effet de l'oxygène de l'air. Comme le film est encore saturé d'humidité, les molécules d'oxygène peuvent se déplacer à travers les couches très fine de laque de manière à continuer le durcissement du film d'urushi.

Préparation de la laque¹⁰⁸

La sève collectée, une émulsion de type eau/huile est alors filtrée puis agitée dans un récipient ouvert, à des températures comprises entre celle ambiante et 45°C pendant 2 à 5 heures. On obtient alors une émulsion contenant environ 3% d'eau, de couleur jaune pâle. Elle est appliquée sur un support (généralement un bois tendre, mais des supports de cuir, de papier, de métal sont aussi possibles), et laissée sécher dans un environnement où l'humidité relative est poussée à 70-80%, à une température de 20 – 25°C. La surface obtenue peut être ensuite poncée, polie, ou encore être recouverte d'une autre couche de laque.

La sève est raffinée par le fabricant avant qu'elle soit vendue à l'artiste. Les procédés de raffinage sont considérés comme des secrets tenant lieu de propriétés industrielles; ces procédés impliquent de mélanger différents genres de laques, de remuer la laque selon une certaine manière et un certain temps, de l'exposer au soleil ou à la chaleur et d'enlever des impuretés. Les différences de qualités entre l'urushi raffinée et l'urushi non-traité expliquent la variété de résines disponibles pour l'usage.

Plusieurs types de laque peuvent être spécifiés selon les procédés de traitement. En voici les principales: KI-URUSHI (brute), SUKI-URUSHI (laque transparente obtenue après le raffinage de la laque brute), TSUYA (brillant), KURO-URUSHI (noir), IRO-NURI (coloré), MUGI-URUSHI ou NORI-URUSHI (urushi mélangé avec de la farine de riz), SABI-URUSHI (mélange urushi avec une sorte d'argile appelé *tonoko*), ROIRO (mélange d'urushi et de poudre de fer). Il en existe d'autres dont l'emploi est bien spécifique suivant les étapes du procédé de laquage. Ces techniques étant complexes et nombreuses, une étude particulière serait nécessaire à leur développement. Il ne s'agit pas présentement d'exposer de manière exhaustive tous les procédés techniques mais de connaître les principales caractéristiques de la laque et ses multiples utilisations.

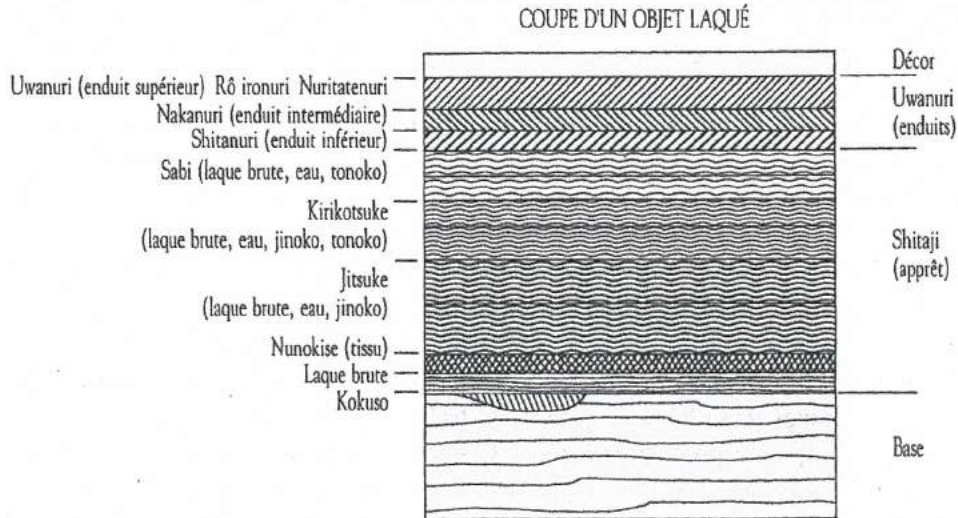
Types d'urushi				
	Noms		Couleurs	Descriptions et utilisations
Urushi non traitée	Ki-urushi		écru	<i>Urushi shitaji</i> (couches d'apprêt – mélange de Ki-urushi avec une argile appelée <i>tonoko</i> et de l'eau)
				<i>Suri-urushi</i> (mince couche de laque de ki-urushi frottée sur la surface du bois avec un coton)
				<i>Kijigatame</i> (la surface brute du bois a été imperméabilisée par une première couche de ki-urushi afin de limiter les déformations et de le protéger des insectes ou des moisissures)
Urushi traitée	Sans ajout d'huile	Roiro-urushi	noir	laque de très haute qualité utilisée pour lustrer les couches supérieures
		Kijiro	brun	Pour colorer la laque avec des pigments
	Avec Ajout d'huile	Shuai	brun	Pour lustrer les couches de laque colorée
		Nuritate-urushi	noir	Type d'enduit supérieur contenant une proportion d'huile servant à lustrer les couches supérieures

¹⁰⁸ Nous sommes redevables pour cette partie à Melle Raffaely, qui a réalisé un rapport intitulé *Etude et caractérisation physicochimique de laques décoratives antiques*, 2^{ème} année magistère PCM, Université Paris Sud, 2003. Sur les méthodes de préparation de la laque, le lecteur pourra se référer à l'article de Nakazato Toshikatsu, *Techniques for conservation and restoration of urushi art (japanese lacquer art)*, International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property, Tokyo National Research Institute of cultural Properties, 1978, p. 175 – 183.

Pour une approche générale de la laque, la consultation du site <http://www.isei.or.jp> est utile.

		Nashiji	Transparent ou brun	Laque de haute qualité, utilisée en couche de finition pour les décors. Suki-urushi (transparent) est mélangée à une préparation à base de fleurs de gardénia et d'huile.
--	--	---------	---------------------	---

D'une manière générale, les différentes phases du procédé traditionnel de laquage se décomposent en trois parties: *shitaji* (processus d'application de la préparation), *nuri* (processus d'application des couches de laque), et *stuyague* (processus final de polissage). Ces étapes sont détaillées dans le schéma suivant¹⁰⁹:



- 1) *shitaji* pour la première étape (couches de préparation), l'urushi peut être utilisée seule ou mélangée à d'autres matériaux (argile, farine, sciure). Le mélange d'urushi avec de l'argile est appelé *sabi-urushi*. Pour rendre l'objet plus résistant et fournir une base pour l'appâtage des couches supérieures, une toile de chanvre peut être collée sur toute la surface de l'objet imprégnée de *nori-urushi* (ou *mugi-urushi*?), mélange à base de farine de riz et d'urushi, ou de *kokuso-urushi* qui est fait à partir d'urushi et de sciure. Ce mélange aide urushi à durcir, absorbe l'excès d'eau que la toile a tendance à emmagasiner. A l'époque Edo, du papier japon était aussi employé. Puis, plusieurs couches d'urushi mélangées à des argiles (*jinoko et tonoko*) sont appliquées pour obtenir une surface plane. *Tonoko* est une argile plus fine que *jinoko*. C'est pourquoi cette argile est utilisée pour les dernières couches de cette étape. La présence d'argile permet une meilleure évaporation de l'eau et favorise le durcissement de l'urushi.
- 2) *nuri* pour les couches intermédiaires (*shitaturi, nakanuri, uwanuri*): des couches d'urushi noircies par l'adjonction d'éléments ferriques sont appliquées (*roiri-urushi*), séchées et polies avec du charbon de bois. Entre chaque couche, le ponçage est important. Plus les couches de laque sont superficielles, plus l'urushi est pure et filtrée. De même, le charbon employé a un grain de plus en plus fin.
- 3) *stuyague*: la dernière étape consiste en une succession d'opérations de polissage de plus en plus fin.

Les deux méthodes principalement employées pour l'application des couches d'urushi sont *roiro-nuri* et *nuritate*. Les différences entre ces deux techniques résident dans les méthodes d'application des couches de laques et le polissage (pour *nuritate*, il est souvent inutile de polir): pour *roiro-nuri*, la surface laquée est polie avec de l'huile, alors que le principe de la technique de *nuritate* est juste l'application de couches de *nuritate-urushi*, sans polissage.

¹⁰⁹ Extrait du livre de Christine Shimizu, *Urushi: les laques du Japon*, Flammarion, Paris, 1988.

La technique *roiro-nuri* correspond aux différentes phases du procédé traditionnel de laquage évoquées précédemment, avec ceci près qu'après la couche *uwanuri*, le polissage est fait en *suri-urushi* une couche d'*urushi* est appliquée avec un coton de manière à pénétrer dans la surface. Puis l'excédent est enlevé. Après séchage, un mélange d'huile et de *tonoko* (argile) est passé au doigt pour polir la surface. Le procédé est répété trois ou quatre fois, en utilisant le *tonoko* puis le *tsunoko* (corne de daim calcinée) toujours avec de l'huile. Puis, le *tsunoko* est employé seul.

De ces deux procédés techniques de laquage, découlent une grande variété d'applications selon les types de laques employées, dont les principales sont détaillées dans le tableau ci-dessous:

	Types de laque	Techniques d'applications des couches de laque	
ROIRO-NURI	Suki-nuri (transparent)	Kijiro-nuri	Les couches de <i>suki-urushi</i> sont appliquées directement sur la surface du bois et polies
	Kuro-nuri (noir)	Roiro-nuri	Polissage entre chaque couches de laque avec un charbon de bois
	Iro-nuri (coloré)	Shuiro-nuri	<i>Suki-urushi</i> est mélangée avec des pigments. Polissage après chaque couche.
NURITATE	Suki-nuri (transparent)	Shunkei-nuri	Applications de couches de <i>suki-urushi</i> sur bois coloré. Pas de polissage
	Kuro-nuri (noir)	Kuro-hana-nuri	Couches de <i>kuro-urushi</i> , application couramment utilisée. Pas de polissage
		Tsuyakeshi-nuri	Couches de <i>Tsuyakeshi-urushi</i> (laque brillante). Pas de polissage

La technique *nuritate* est davantage employée que le *roiro-nuri* pour la sculpture et pour l'architecture. *Nuritate* peut être utilisé avec une autre technique appelée *shippaku* (feuilles d'or posées sur des couches d'*urushi*). Cette technique fut fréquemment utilisée pour dorer les statues bouddhiques. Cet ancien procédé est visible de nos jours au niveau de l'usure des parties dorées sur les sculptures.

Les informations concernant les procédés de coloration de la laque sont pour le moins succinctes. Pour obtenir de la laque rouge, de l'ocre rouge ou du vermillon sont incorporés avec *suki-urushi* (transparente). Ces types de laques sont appelés respectivement *vermillon-urushi* et *bengara-urushi*. L'obtention du noir vient d'une réaction chimique engendrée par l'addition d'une poudre à base de fer avec l'*urushiol* (*Kuro-urushi*). D'autres pigments peuvent être employés comme le blanc de titane mais les couleurs claires ne sont pas employées habituellement. Une visite dans un magasin spécialisé de laque de la banlieue d'Osaka ne m'a pas permis d'en savoir davantage, le problème de la langue y étant pour beaucoup.

Utilisations

C'est en Chine qu'on trouve les premières utilisations de la laque. La présence de la laque au Japon est attestée à partir de l'époque Jômon, avec la découverte d'ornements laqués (bracelets). Chaque période historique du Japon vit se développer des formes et des styles différents, constamment enrichis d'innovations techniques, adaptées au goût des dirigeants du pays. L'art du laque devint d'une certaine manière le miroir des transformations sociales et culturelles. Les relations étroites avec le continent asiatique au cours du 8^{ème} siècle sont évoquées par les divers objets du culte bouddhique, en bois ou en cuir laqué. Le rôle grandissant de la bourgeoisie marchande dans la vie économique transforma cet art en le rendant accessible au plus grand nombre. Les laques d'or parèrent toutes sortes d'objets, de somptueux coffrets jusqu'aux petites boîtes à médicaments (*inrô*) des marchands et des samouraïs, en passant par les boîtes richement décorées qui servaient d'écrin aux masques Nô. L'*urushi* est une matière pouvant être utilisée de diverses façons: pour la

décoration d'objets précieux (*maki-e*¹¹⁰), pour la peinture à laque (*urushi-e*), pour la construction des temples et l'art de la sculpture.

Il peut être employé aussi bien sur le bois que l'argile, l'os, les textiles ou encore le métal. Son utilisation dans la sculpture est avérée depuis l'époque de Nara, notamment sur des statues bouddhiques faites avec une technique appelée *Kanshitsu* (*laque sèche*), qui consiste en l'application de plusieurs couches de laque sur des tissus de chanvre.

Si l'*urushi* est connu pour ses propriétés adhésives exceptionnelles, il l'est également pour la qualité et la beauté de son film: appliquée en plusieurs couches sur des objets, la laque donne une surface brillante et lisse, comme un vernis. La fonction première de la laque devait avant tout préserver, protéger, et durcir un substrat. C'est la raison pour laquelle l'*urushi* est si populaire depuis des milliers d'années au Japon. *Urushi* rouge ou noir a été employé sur une grande variété d'objets employés dans la vie quotidienne, tels que des bols de riz, des tasses de saké et des peignes, des outils de chasse, des armes, etc.

Si la laque présente des qualités exceptionnelles, ces inconvénients ne sont pas moindres car la laque est un matériau irréversible, sensible aux ultraviolets et à la lumière. De plus, si l'*urushi* n'est pas sensible aux changements d'humidité relative, le substrat de l'objet, qui est habituellement fait à partir du bois, est soumis aux conditions atmosphériques. Ceci n'est pas sans engendrer certains dommages (fentes, fissures) causés par les mouvements du bois.

Le problème intervient principalement pour des objets en laque exportés vers des pays qui ont une humidité relative moyenne inférieure à celle du Japon. Les laques conservés en Europe ne réagissent pas de la même manière que ceux stockés au Japon. Le climat du Japon est chaud et humide en été, froid et sec en hiver. Mais tout au long de l'année, l'humidité est beaucoup plus haute au Japon que dans n'importe quel pays d'Europe. C'est dans ce type d'environnement climatique que sont conservés les objets en laque, les statues et entre autre les masques Nô. Le bois, conditionné dans un climat où l'humidité relative est élevée, va devoir s'équilibrer progressivement dans un nouvel environnement où l'humidité relative est inférieure. Une humidité relative constante de 60% est généralement recommandée pour le stockage et l'exposition de ces objets, afin d'éviter les mouvements d'expansion ou de contraction des substrats. Ce taux correspond au degré d'humidité relative au Japon dans lequel l'objet a été vraisemblablement équilibré.

En Occident comme en Asie, la conservation-restauration du laque est appréhendée de manière différente. D'une part, les approches en matière de conservation-restauration sont différentes et d'autre part, le terme "laque" recouvrant plusieurs significations, il est difficile de savoir exactement ce que recouvre la conservation-restauration du laque. Au Japon, la pratique est partagée entre un artisanat traditionnel, reflet de la culture et de la mentalité japonaise, et une approche moderne (à l'exemple du Tokyo National Research Institute of Cultural Properties). Si l'Occident met en place des programmes scientifiques et techniques très élaborés (par exemple, le groupe de recherche sur la laque au Getty Institute aux Etats-Unis), la conservation et la restauration du laque au Japon reste la plupart du temps une pratique artisanale qui ne prend guère en compte les contraintes déontologiques qu'exige cette discipline. En France, l'étude de ce matériau reste très succincte, à la différence de l'Allemagne ou des Etats-Unis. Face à la richesse des collections européennes en matière de laque, une réflexion conjointe avec d'autres institutions ainsi qu'un partage des connaissances sont nécessaires pour enrichir cette discipline nouvelle et faire évoluer les pratiques actuelles.

Depuis plusieurs années, les restaurateurs tentent de mettre au point des techniques spécifiques à ce type d'objet. Au Japon, les avis divergent entre ceux qui prônent l'application de l'*urushi* dans la restauration, aussi bien pour des collages que pour des réintégrations, et ceux utilisant les résines plastiques comme produit de remplacement. Le débat est d'importance car de leurs conceptions découlent la question de la

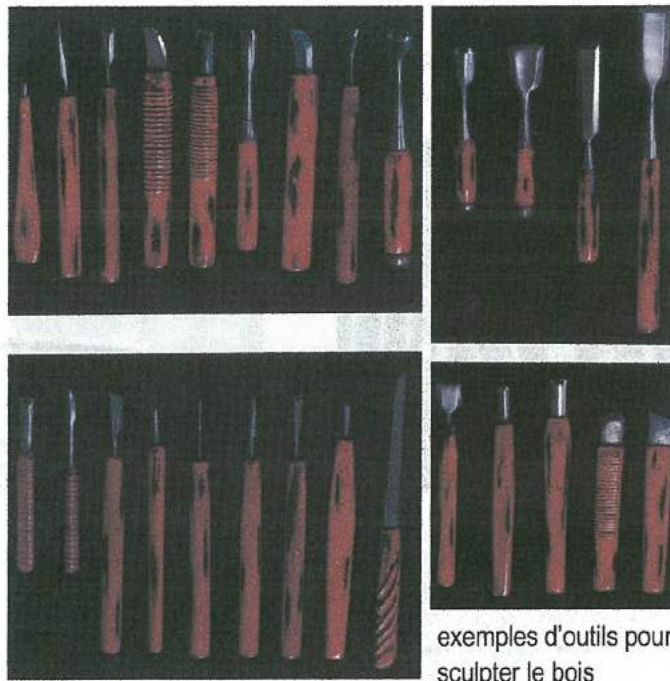
¹¹⁰ *Maki-e*: "peinture parsemée" ou laque d'or, laque d'argent. Technique de décoration de surface dont l'origine se trouve à l'époque de Nara, dans le *makinru*, qui fut transformée à l'époque Heian et augmentée de nombreuses techniques à l'époque Kamakura.

conservation de l'objet laqué. Face à la restauration à base d'urushi, le problème est d'ordre déontologique car ce matériau est irréversible. La réintégration pose également le problème du choix de la laque et sa mise en œuvre qui auront une influence non-négligeable sur l'aspect esthétique de l'oeuvre. A cela s'ajoute l'action du séchage et le passage du temps qui font varier les teintes de l'urushi. L'utilisation de produits de remplacement engendre également des problèmes au niveau de l'aspect esthétique de l'objet. D'autre part, ces pratiques ne respectent pas les conceptions asiatiques en matière de préservation des techniques et savoir-faire traditionnels.

Aujourd'hui, quelques artistes créent toujours des articles en laque en utilisant les techniques traditionnelles. Cependant, des objets en laque, actuellement fabriqués au Japon, sont faits avec d'autres produits et des formes modifiées d'urushi. Si le coût et le travail sont réduits, une perte de qualité importante semble être à déplorer. Comme pour toute technique, l'évolution est nécessaire, mais il est difficile de préserver un savoir-faire traditionnel sous sa forme ancienne, soumis aux conjectures économiques et culturelles sans en transformer inévitablement les conceptions et les pratiques.

3.1.6 Les outils

Les fabricants utilisent toutes sortes d'outils tranchants¹¹¹ pour travailler le bois. L'affûtage des outils est un travail important pour la sculpture du bois. Il ne s'agit pas seulement d'avoir des outils bien tranchants, c'est une manière de placer l'esprit du sculpteur en communication avec l'âme du bois. Pour l'affûtage, les fabricants utilisent des pierres à aiguiser naturelles, qui diffèrent selon leurs grains et leurs textures



exemples d'outils pour sculpter le bois

© Komparu Nobutaka et Masuda Shozo, *Nomen nûmon (introduction aux masques Nô)*, Heibonsha, Tokyo, p.171

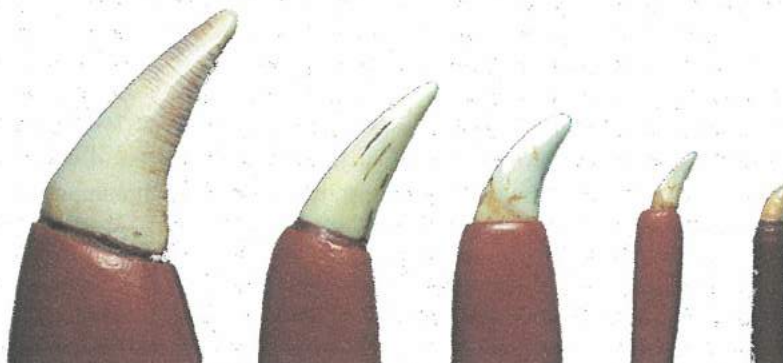
Pour le polissage de la surface du bois et de la coloration, les fabricants utilisent de la peau de raie, de la peau de préles¹¹² (*tokusa*), des canines d'animaux (renard, chien, chat, etc.), des feuilles d'aphananthe¹¹³.

¹¹¹ Les livres étant écrits en japonais, la traduction des noms correspondant à chaque outil n'a pu être effectuée par manque de temps. Quelques noms d'outils sont cependant formulés dans les documents comme *Te-onna* (herminette), *Yari-ganna* (rabot cruciforme), *Nama-zori* (grattoir pointu).

¹¹² *Préles*: plante cryptogame à tige creuse et à épis terminaux qui croît dans les endroits humides. Pour servir de polissoir, la tige est coupée à la jointure, et utilisée telle quelle ou aplatie et maintenue sur une feuille.

¹¹³ *Aphananthe*: arbre à feuilles caduques et rugueuses. Même utilisation que *tokusa*.

Des toiles émeri ont été utilisées au cours de l'époque Edo. Selon les espèces et la partie du corps prélevée, les peaux présentent différents grains et sont très résistantes à l'usure. Les canines sont principalement employées pour lustrer la surface du gofun et plus rarement la coloration.



© Komparu Nobutaka et Masuda Shozo, *Nomen nûmon (introduction aux masques Nô)*, Heibonsha, Tokyo, p.145

Une attention particulière est consacrée aux choix des pinceaux. Chaque type de pinceaux détermine un emploi particulier. Il y a des pinceaux pour la laque, pour appliquer les couches de gofun, pour dessiner les yeux, les cheveux et la bouche. Les fabricants choisissent de préférence des pinceaux en poils naturels, comme ceux que l'on trouve dans le commerce qui sont en poils de *tanuki* (sorte de renard japonais). Pour l'application des couches de gofun, le choix du pinceau est important selon la surface que l'on veut obtenir (lisse ou striée). Pour l'obtention d'un effet de surface, un pinceau plat à bout inégal ou coupé en dents de scie suivant la dimensions des sillons à obtenir, est recommandé.



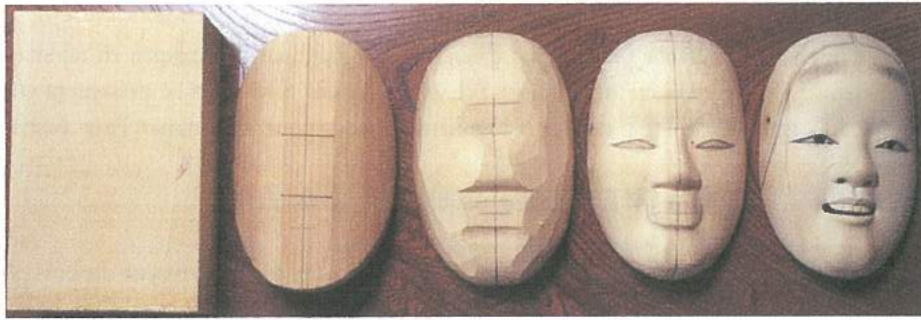
Photo en haut, à gauche: pinceaux servant à la coloration

© Komparu Nobutaka et Masuda Shozo, *Nomen nûmon (introduction aux masques Nô)*, Heibonsha, Tokyo, p.172

Photo en haut, à droite: pinceaux pour appliquer les couches de gofun
© 2004 Miichi Yasuo

Photo ci-contre: pinceaux pour dessiner les cheveux à l'encre de Chine
© 2004 Miichi Yasuo

3.1.7 Les étapes de la fabrication



Etapes successives de la sculpture du support

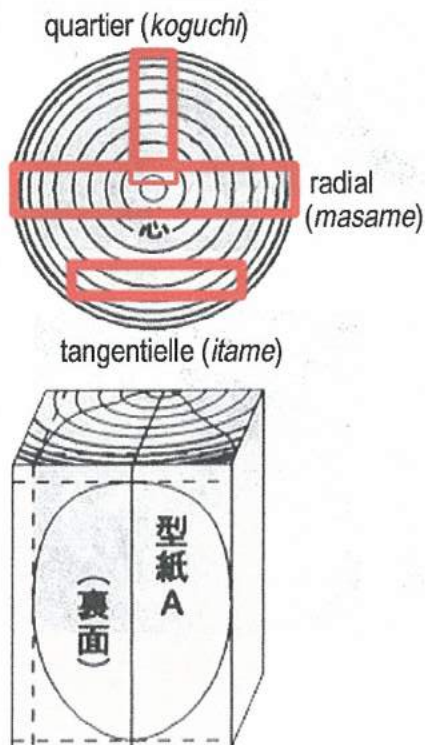
© Komparu Nobutaka et Masuda Shozo, *Nomen nômon (introduction aux masques Nô)*, Heibonsha, Tokyo, p.166

☞ La taille du bois

Le fabricant achète un morceau d'hinoki qui est taillé en *Juji*, c'est-à-dire que la bille du bois est divisée en quatre parties dans le sens de la longueur, ce qui lui donne alors une forme triangulaire. Cette manière de couper le bois permet un séchage naturel plus rapide. Naturellement, le bois ne doit pas être trop sec, ni humide. La veinure (*mokume*) occupe une place prédominante parmi les critères esthétiques japonais. Elle résulte de trois sens de coupe:

- 1) transversale, qui donne le bois sur quartier (*koguchi*)
- 2) radiale, qui donne le bois sur maille (*masame*)
- 3) tangentielle, qui donne le bois sur dosse (*itame*)

Il est préférable de choisir un bois coupé à la façon *masame* pour la fabrication du masque. Les parties correspondant à l'axe central et la périphérie sont à éviter à cause des risques de fêlures ou de gauchissement. L'hinoki se fend perpendiculairement en suivant les fibres du bois.



A droite, en haut: coupe du morceau d'hinoki
© 2004 Audrey Lanaure

A gauche: schéma des différents sens de coupe
© Komparu Nobutaka et Masuda Shozo, *Nomen nômon (introduction aux masques Nô)*, Heibonsha, Tokyo, p. 168



A droite, en bas: détail des cerne du morceau d'hinoki
© 2004 Audrey Lanaure

Fig 1, 2, 3: KI-DORI (le sciage)

A partir du morceau d'hinoki, le fabricant prépare une ébauche de la grandeur du masque, en rajoutant une marge en largeur et en épaisseur. Selon la manière de préparer l'ébauche, le sens des veines se présentera en fonction du sens de coupe choisi. Un trait vertical est dessiné au milieu du bois pour déterminer l'axe central et calculer l'emplacement du nez.

Fig 4 à 14: ARA-BORI (esquisse de la sculpture)

Première étape du travail de dégrossissage en commençant par scier le bois dans l'épaisseur du bois. Avec un outil appelé *te-jonna* (herminette), on sculpte une forme grossière du masque, en enlevant le surplus de bois. La difficulté est de penser à tous les angles exprimés dans la forme de l'ossature, en estimant les inclinaisons de profil, la hauteur du nez, du front et de la bouche. Le dessin préliminaire sert de repères car le dégrossissage de cette forme brute est difficile à effectuer sans plan.

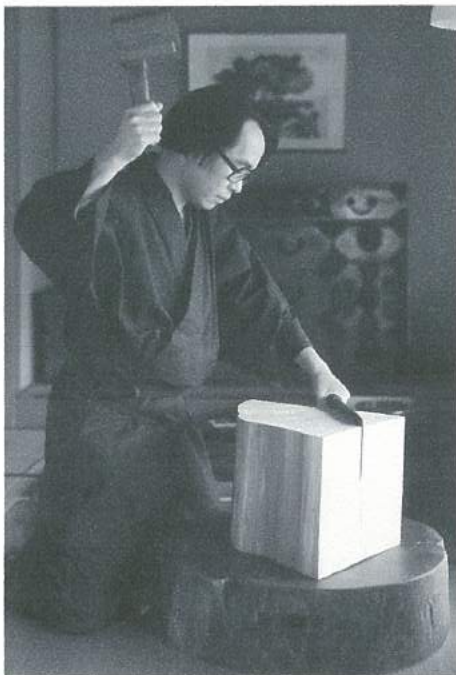


Fig.1

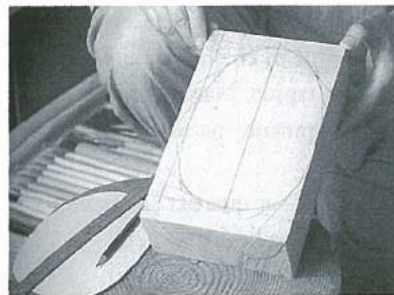


Fig.2

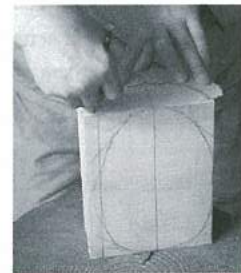


Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6

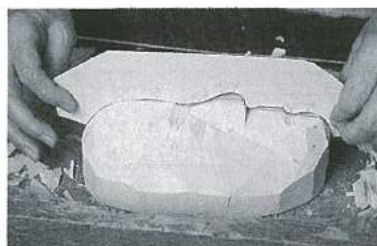


Fig.7



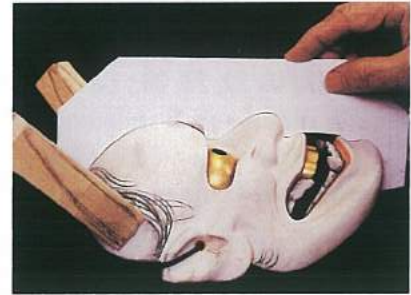
Fig.8

La fig. 7 montre l'utilisation d'un patron ou profil. Ce sont des formes découpées dans du papier ou du carton, selon différents angles et parties du masque qui servent de repères pour la construction des formes dans le but de fabriquer un modèle de reproduction. On forme un masque en les ajustant sur le bois. Initialement, ces patrons devaient avoir été élaborés à partir des Hon-men. Cela est vrai pour la plupart des œuvres datant de la période de reproduction car elles ont été créées par de grands sculpteurs. Les patrons des masques anciens étaient réalisés en feuilles de bois mince et étaient transmis de génération en génération. Depuis, les patrons des Hon-men sont tenus secrets ; seuls quelques grands sculpteurs contemporains en ont accès. A l'exemple des moules originaux servant à l'élaboration de la sculpture.

L'utilisation systématique de ces patrons a permis la recrudescence de nombreuses écoles de formation pour la fabrication des masques Nô. L'utilisation de ce type d'instruments, comme des règles, rendent la fabrication du masque plus facile, si bien que de nombreux amateurs apprennent par ce biais les points essentiels de la fabrication, puis se déclarent professionnels en ouvrant d'autres écoles.

En réalité, les patrons utilisés à notre époque sont pour la plupart des formes déjà copiées sur des masques modèles. Il en résulte une production de masques de qualité moindre, dont les formes correspondent approximativement aux modèles originales.

Beaucoup de fabricants les utilisent de nos jours mais Suzuki Hidejo remarque que leurs emplois systématiques provoquent une expression mécanique, dénuée de subtilité. Le fait de s'attacher à la forme de manière rigoureuse enlève toute spontanéité et forces créatives au travail. Le masque est vide, sans expression. C'est pourquoi il rappelle très justement que cet art ne peut être pratiqué qu'avec les cinq sens et que pour être un fabricant de masque, il est nécessaire de se cultiver, même pour faire des reproductions.



© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998



Fig.9



Fig.12

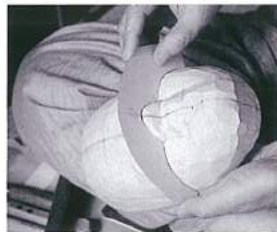


Fig.10



Fig.13



Fig.11



Fig.14

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998

Fig 15 à 26: NAKA-BORI

De la forme brute aux mesures puis au dégrossissage (*Ara-bori*), l'ossature du masque apparaît peu à peu. Les détails du visage sont définis plus précisément: la bouche et les yeux sont ouverts, les prunelles sont percées ainsi que les cavités nasales. La figure et l'expression se concrétisent progressivement. C'est pourquoi le contrôle de la lumière et de l'ombre est très important dans cette étape.

Fig. 24: La finition de la face varie selon la nature et la coloration du masque. Si les traces d'outils sont conservées au revers, elles sont minutieusement effacées sur la face. Le degré de polissage est fonction de la nature du masque: la surface d'un masque de jeune fille sera polie intégralement de manière à obtenir une surface lisse et douce, tandis que le polissage sera moins abouti pour un masque de démon.

Fig. 16, 17, 18, 22, 23, 26 : Le travail du revers est réalisé conjointement avec l'avancement de la face, mais avec un temps de décalage car la sculpture de la face nécessite le maintien d'une certaine épaisseur en dessous. A ce stade, le dos est le seul endroit qui laisse les traces d'outils apparentes. Le travail du revers est important dans la mesure où la personnalité du fabricant sera estimée sur cette partie. L'évidement du bois est entrepris à l'aide de rabots et de gouges dont les lames sont de formes et de largeurs différentes, suivant la profondeur et la courbe de la zone travaillée.



Fig.15



Fig.19

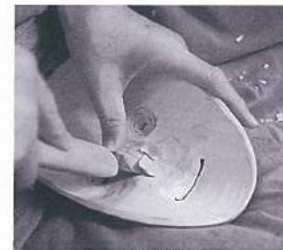


Fig.23



Fig.16



Fig.20



Fig.24

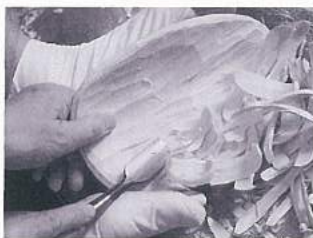


Fig.17

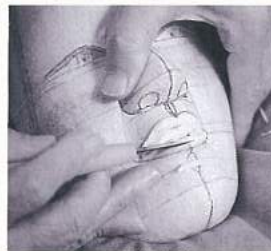


Fig.21



Fig.25



Fig.18



Fig.22

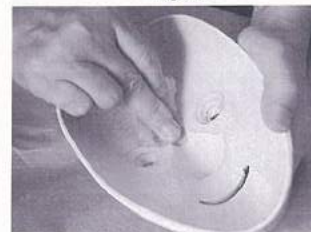


Fig.26

∞ La préparation et le laquage

Fig. 27 à 32: laquage du revers et application des couches de gofun

Fig. 27 : Une fois la sculpture du bois achevée, le bois est teinté sur la face postérieure, probablement pour donner davantage de profondeur à la laque. Il est assez rare que le bois soit laissé brut. Si le revers n'est pas laqué, une couche de couleur est appliquée dont les teintes peuvent aller du rouge au noir en passant par le brun. Il s'agit d'un mélange de pigments et de colle animale, ou d'encre de Chine. Puis une ou plusieurs couches de laque sont posées au revers pour imperméabiliser complètement cette partie soumise directement au contact du visage de l'acteur. La laque forme une barrière contre l'infiltration de l'humidité dans le bois, due à la transpiration de l'acteur ou aux conditions climatiques. Une couche d'encre de Chine peut être appliquée mais c'est surtout la laque qui est utilisée pour enduire le revers.

Pour sécher la laque, on utilise une installation spéciale appelée *urushi-buro* (bain de laque).

Si la réalisation des objets en laque comme les *maki-e* sont l'affaire de spécialistes, un peu de connaissance et de savoir-faire suffisent aux fabricants pour utiliser la laque et l'appliquer aux revers des masques.

On laque le revers d'un masque pour l'imperméabiliser de la transpiration de l'acteur, pour la conservation, pour un effet esthétique. La plupart des masques Nô ont le revers laqué, d'épaisseurs et de couleurs différentes, allant du rouge vif au noir le plus intense. La qualité de la laque dépend du nombre de couches déposées. Bien souvent, le revers est travaillé en *suri-urushi*, c'est à dire que la laque est appliquée à la surface du bois puis essuyée de telle sorte que les traces d'outils apparaissent. Il s'agit donc d'une couche très mince, presque translucide. Pour d'autres, les couches sont plus nombreuses et recouvrent entièrement le revers, donnant une surface brillante et lisse. La technique *roiro-nuri* peut être utilisée à cet effet. D'autres techniques peuvent être employées comme *Ki-urushi*.

L'inconvénient est que la laque met longtemps à sécher et qu'elle est toxique uniquement à ce moment-là. Selon Miiichi Yasuo, beaucoup d'acteurs refusent maintenant que le revers soit laqué. Il utilise donc un produit nommé CASHEW (du nom du fabricant et de l'arbre appartenant à la famille des *Anacardiaceae*) qui aurait les mêmes caractéristiques que l'*urushi*, contenant de l'huile de palme.

Le processus de "vieillessement" ne concerne pas uniquement la face, le revers présente également des traces d'usures qui sont réalisées avec une poudre de polissage appelée *Makomo*. Lorsque la laque n'est pas tout à fait sèche, M. Miiichi Yasuo tamponne cette poudre brune extraite d'une plante sur la surface. Le procédé est délicat et nécessite des moyens de protection pour éviter les irritations de peau causées par la toxicité de la laque.

La couleur de la laque n'a pas de signification particulière. On peut penser qu'il s'agit de la couleur de l'envers des masques anciens qui ont été copiés. Il peut également s'agir d'une demande particulière du propriétaire ou d'un choix du fabricant selon les produits qu'il a à disposition dans son atelier.

Fig. 28 à 32: Avant de mettre le gofun, une couche de colle animale peut être posée sur la face. Deux ou trois couches de gofun sont appliquées sur la face du masque. Rappelons que le terme "gofun" caractérise aussi bien le pigment que la préparation dans laquelle il est incorporé. La plupart des préparations utilisées pour couvrir la face est à base de poudre de coquilles d'huîtres pulvérisées, liée à de la colle de daim ou de poisson selon les fabricants. La couleur blanche permet d'obtenir un fond neutre servant de base à la coloration. Suivant l'effet voulu, les couches sont polies (*aburatogi*) pour obtenir une surface glacée et lisse. Le papier de verre à grains fins peut être employé, mais les meilleurs résultats sont obtenus par le frottement à la surface du masque d'un tissu légèrement imbibé d'eau, ou avec de l'huile d'oeillette. Ce polissage s'appelle *Mizutogi*.

La surface d'un masque Nô ne supporte aucun inconvénient. Aussi l'application des couches de gofun est une étape délicate car il faut éviter la formation de bulle d'air lors du passage de la brosse. L'obtention d'une teinte blanche est très intéressante pour les masques de femmes nécessitant une pureté et une blancheur, comme *Koomote*, *Mambi*, etc. Pour faire cette couche de finition, M. Miiichi Yasuo utilise pour une poudre vendue dans le commerce japonais sous le nom de "Silver White" de la marque *Holbein Artists'pigments*.

PG 191. Il s'agit d'un carbonate de plomb qui, associé au gofun (carbonate de calcium), donne une surface très blanche. D'après lui, le sculpteur Zekan utilisait un produit de même composition que "silver white".

Suivant le type de masque, des traces ou stries sont réalisées selon différentes inclinaisons et épaisseurs. Elles sont obtenues par le passage d'une brosse souple imbibée de gofun plus ou moins dilué.

Fig. 32: Une fois le gofun sec, le dessin des cheveux, de la bouche et des yeux, est repris à l'aide d'un crayon et des profils avant de peindre les parties.



Fig.27

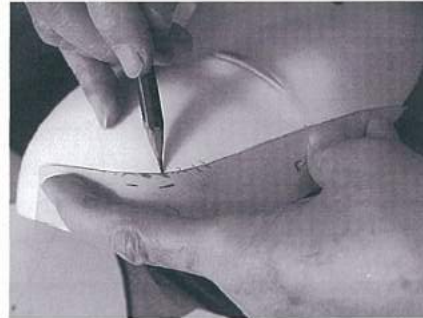


Fig.31

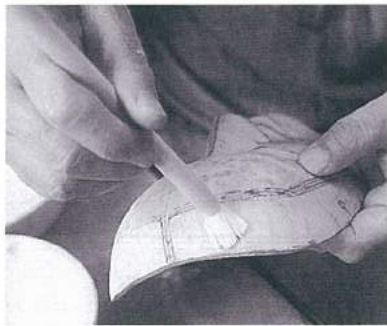


Fig.28

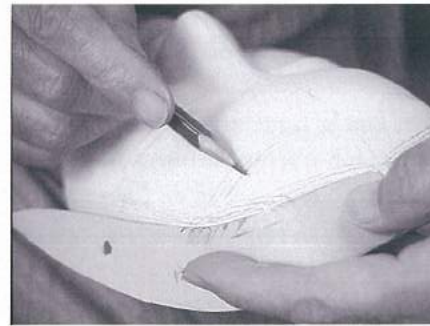


Fig.32



Fig.29



Fig.30

Un gofun à gros grains est utilisé pour la première couche, puis un autre dont la granulométrie est plus fine. Plus les couches sont appliquées, plus la préparation est diluée avec de l'eau. Les proportions des produits dépendent donc de la surface

Pour la base: proportion de 100 ml de colle pour 6 à 7 gr de gofun

Pour la finition = 100ml de colle pour 3 gr de gofun

∞ La coloration



Fig.33



Fig.37



Fig.41



Fig.34



Fig.38



Fig.42



Fig.35



Fig.39



Fig.43



Fig.36



Fig.40



Fig.44

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998

Fig. 33 à 44: étape de coloration

Fig. 33: Pour colorer le visage, le fabricant peut mélanger le gofun avec des pigments ou utiliser les pigments avec de la colle animale.

La coloration de la chair est la première étape du travail: pour les masques représentant des êtres humains, les teintes iront de l'écru au jaune pâle. Mais pour les masques de jeunes filles, la pose d'un ton de chair n'est pas une condition absolue. En général, le fabricant applique directement sur la face une technique appelée *Koshoku* (couleur vieille). Il s'agit d'une sorte de patine servant à moduler les contours du visage, à donner du relief au visage et à atténuer la blancheur du gofun. Cette teinte est plus ou moins accentuée selon le type et le caractère de masque. L'obtention de cette couleur est un secret de fabrication, ce qui fait que les fabricants ne donnent que peu

d'éléments sur sa composition. La seule indication est que *koshoku* serait une couleur obtenue à base de suie cuite puis filtrée.

Fig. 35 à 42: Les yeux, la bouche et les dents, sont peints avec des pinceaux très fins et longs imbibés d'encre de Chine noir ou rouge.

Fig. 43: Les sourcils sont réalisés de deux manières: à l'aide d'un tampon imbibé d'encre de Chine noire très diluée, presque en lavis ou en faisant des lignes très fines avec un pinceau fin.

Fig. 44: Puis, le fabricant exécute un trait noir le long du contour des cheveux, sans remplir la surface immédiatement. Les mèches de cheveux sont alors peintes en faisant attention à la courbe du visage. C'est un exercice difficile qui demande une grande concentration et une parfaite maîtrise du geste.



Fig.45



Fig.49



Fig.46



Fig.50



Fig.47

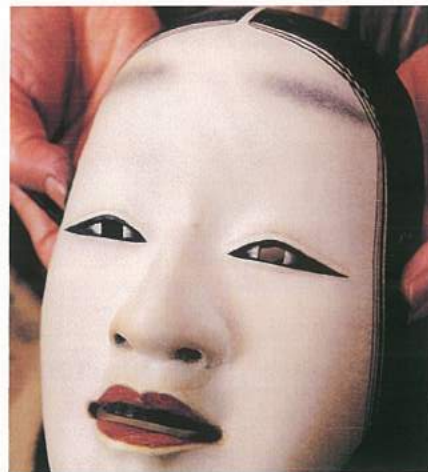


Fig.51



Fig.48

Fig. 45 à 51: finitions et usures

Fig. 46 et 48: Les cheveux sont peints entièrement à l'encre de Chine, en faisant attention de ne pas recouvrir entièrement tout l'espace autour du trou de cordon.

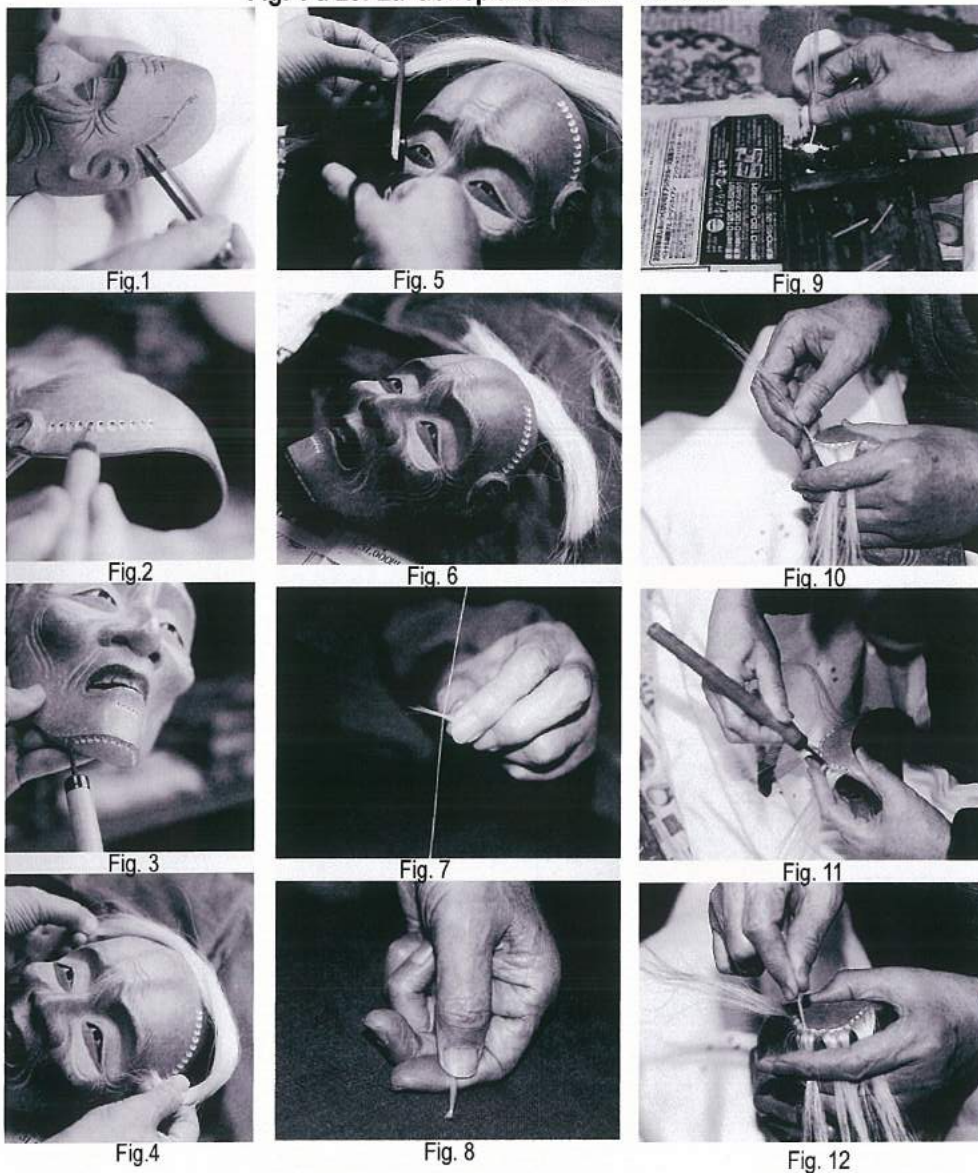
Fig. 49 et 50: Le travail final consiste à créer des usures au niveaux des cheveux et de la lèvre inférieure avec des pierres ponce, du papier de verre, de telle sorte qu'apparaissent les couches inférieures. Ce travail est très délicat car il ne doit pas rompre l'harmonie du visage. C'est pourquoi les usures sont très localisées et peu visibles.

Initialement, les fabricants n'appliquent pas de couche protectrice sur la peinture, comme un vernis ou de la cire.

3.1.8 Quelques cas particuliers

∞ La transplantation des cheveux

Fig. 1 à 20: La transplantation des cheveux



Technique d'incrustations des cheveux en crins

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998

Pour certain type de masques comme Okina ou les masques de vieillards (Sankôjô, Jô, Akujô), les cheveux, les moustaches et la barbe sont en crins, de préférence de couleur claire. La technique consiste à percer des orifices en certains endroits pour incruster des gerbes de crins qui seront ensuite coiffés au dessus du front, et maintenues par une ficelle.

Fig. 1 à 3: Des petits orifices sont percés dans le bois, à égale distance les uns des autres.

Fig. 4 à 6: Disposition du crin selon la longueur voulue.

Fig. 7 à 12: Le crin est assemblé de manière à former une gerbe, puis maintenu par une ficelle à l'extrémité de la partie qui sera collée (Fig. 9) dans l'orifice. Les fabricants utilisaient auparavant de la colle de daim ou de poisson. Cette pratique perdue mais il n'est pas rare que certains fabricants contemporains utilisent de la colle PVA (Polyacétate de vinyle en émulsion). L'opération est répétée suivant le nombre de trous présents. Les gerbes sont ensuite assemblées de manière à former deux grosses mèches qui se situent de part et d'autre du front.



Fig. 13



Fig. 17



Fig. 14

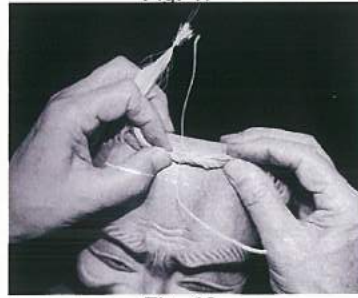


Fig. 18



Fig. 15



Fig. 19

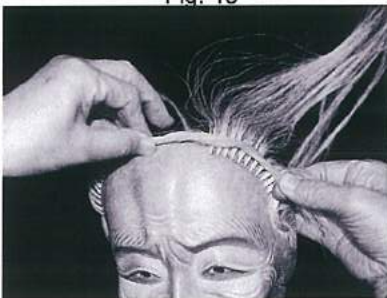


Fig. 16



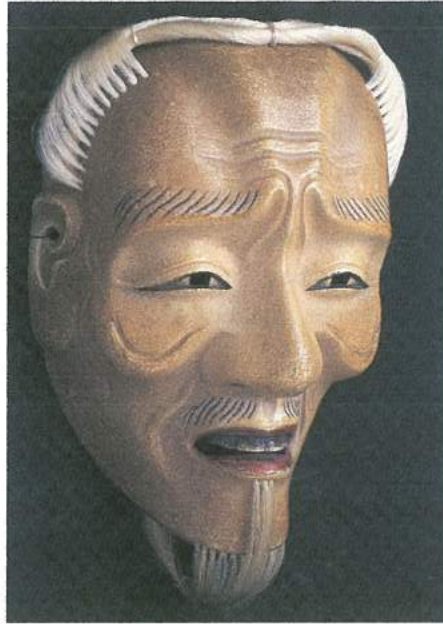
Fig. 20

Technique d'incrustations des cheveux en crin (suite)

Fig. 13 et 14: Le crin est légèrement teintée pour s'harmoniser avec la peau des masques. Les poils peuvent être peints une fois les gerbes incrustées ou baignés dans une préparation colorée avant d'être utilisés.

Fig. 15 et 17: après la transplantation des gerbes, les deux mèches sont coiffées avec un fer à friser, et disposés au dessus du front en les enroulant respectivement.

Fig. 19 et 20: Un petit trou est percé au centre de la partie supérieure frontale pour permettre de maintenir les deux mèches ensemble. Le trou ainsi que le nœud de la ficelle sont visibles au revers de ce type de masques.



Masque de Kojô
© Hori Yasuemon et Masuda Shozo,
Les masques de Nô, Editions
Tankosha, 1998

☞ La dorure

Les yeux et les dents de certains masques sont couverts de métaux dorés. La dorure s'effectue de deux façons:

- 1) *Tan-kin* est l'art de former les objets à trois dimensions avec des métaux comme le laiton et le cuivre. Pour travailler ces métaux, on les chauffe à haute température et on les forge au moment du refroidissement progressif.
- 2) *To-kin* est une méthode de dorure japonaise très ancienne. Une première étape consiste à polir le métal, l'enduire de vinaigre de prune, puis l'essuyer avec de la paille de riz pour le rendre propre. Sur cette surface propre, une couche de mercure était appliquée avec une feuille d'or, puis chauffée pour faire un émaillage. Certaines anciennes statues bouddhiques plaquées en or ainsi que les incrustations d'or sur des objets en laque ont été réalisées avec cette technique.

3.2 Les fabricants contemporains

L'art de la fabrication des masques Nô ne constitue pas simplement un corpus de données techniques et matérielles, mais exprime par delà l'objet, la conception d'un patrimoine où pérennité et tradition sont les deux maîtres mots. Au Japon, la mémoire est davantage à rechercher dans des pratiques que dans des monuments ou des objets. Alors que les Occidentaux cherchent à créer des œuvres éternelles dans les domaines de l'art et de l'architecture, les japonais semblent animés par une conscience essentiellement spirituelle. Cette conscience se manifeste à travers la transmission des savoir-faire et technique. L'optique japonaise est d'assurer une description respectueuse et fidèle des comportements afin de saisir et de préserver l'important et l'original. La pérennité matérielle n'a pas au Japon la valeur que lui accordent les sociétés judéo-chrétiennes. Transmettre un savoir, une connaissance, une technique, est un souci permanent pour les japonais dès qu'il est question de la transmission de l'essence de l'objet plutôt que de l'objet lui-même. C'est pourquoi la préservation du patrimoine intangible est aussi

important dans ce pays car il permet de conserver les aspects immatériels de la culture, ses pratiques éphémères comme les traditions orales, les croyances, les valeurs et les savoir-faire.

Ainsi, les détenteurs d'un savoir-faire ancestral sont considérés avec respect car ils garantissent le maintien des traditions et la permanence de l'esprit japonais d'un point de vue culturel. Par ailleurs, les plus fameux d'entre eux sont dénommés "détenteurs d'un patrimoine culturel intangible important", mieux connus sous le nom de "trésors nationaux vivants" (qu'une traduction plus fidèle au japonais restituerait par "trésors nationaux humains"). L'artiste, en vertu de cette politique, n'est que le gardien, le dépositaire d'un savoir-faire et c'est bien ce dernier qu'il convient de préserver pour les générations futures. Par exemple, Nagasawa Ujiharu¹ est un fabricant de masque Nô qui a été nommé "Trésor National Vivant".

Les fabricants sont-ils considérés comme des artistes ou des artisans ? La réponse n'est pas si évidente au regard d'un pays qui conçoit qu'une copie puisse être considérée comme un original. Contrairement à l'Occident, les japonais n'établissent pas de distinction entre l'artiste et l'artisan. La création artistique et l'artisanat traditionnel entretiennent une correspondance manifeste qui s'exprime à travers des objets aussi divers que la poterie, la céramique, le laque, ou encore le travail du bambou. Points de rencontre de l'esthétique et de l'utilitaire, les techniques artistiques entretiennent de profondes relations avec des formes d'artisanat manuel naturellement intégrées au mode de vie japonais. Elles expriment, par delà les particularismes régionaux, les traditions ancestrales et les personnalités des créateurs, l'essence de la sensibilité et de la culture esthétique japonaise. Un bol, un laque ou une céramique japonaise ne sont pas considérés comme de simples objets utilitaires ou esthétiques, mais témoignent d'un savoir-faire et d'une expression artistique indéniable qui dépasse le cadre d'un exercice manuel élémentaire.

Si bien souvent l'identité de ces créateurs s'efface au bénéfice de l'objet, il n'en demeure pas moins que leur esprit et leur âme sont contenus dans leurs œuvres et rendent compte implicitement d'un véritable sens artistique. Par leur maîtrise technique et la connaissance d'un savoir-faire traditionnel, l'artisan-artiste dépassent l'apparence formelle des choses "*pour y couler les particularités de sa sensibilité du moment vécu*". Lorsque Kawachi copie un masque Nô, ce n'est pas seulement la forme qui est exprimée mais également la sensibilité de l'artiste. En puisant dans le répertoire des formes et en ayant par la pratique suffisamment intériorisé la continuité des formes par lesquelles s'exprime l'original, le sculpteur transcende la forme pour y manifester l'expression de sa propre dimension intérieure.

Dans la littérature, les termes "fabricant" ou "artisan" sont moins employés que "sculpteur" ou "artiste". Peut-être parce qu'ils renvoient davantage à une pratique manuelle basée essentiellement sur la reproduction de gestes techniques, sans intégrer dans leur travail une dimension spirituelle. Les grands sculpteurs de masques Nô sont considérés comme des artistes à part entière, les créateurs des Hon-men mais également ceux qui ont exercé à la période de reproduction. Certains artistes contemporains comme Hori Yasuemon et Kitagawa Sanshiro le sont également. En revanche, sont considérés comme "artisan" ou "fabricant" ceux qui visent une production de série, avec habileté mais sans talent manifeste. Il faut cependant émettre des nuances sur ces propos péjoratifs car il ne s'agit pas d'opposer l'artiste à l'artisan car dans le cas des fabricants de masques Nô, les deux conceptions sont difficilement dissociables. Quoi qu'il en soit, l'important ici n'est pas tant de catégoriser les fabricants de masques Nô mais bien de concevoir leur métier comme l'expression artistique d'un savoir-faire ancestral.

Le manque d'information n'a pu permettre d'approfondir la question du statut social de l'artiste. C'est pourquoi il est difficile de définir précisément la situation des sculpteurs de masques Nô, des temps anciens à l'époque contemporaine. Tout au plus pouvons-nous exposer quelques traits généraux sur la place des artistes et des artisans dans la société japonaise.

Contrairement à la civilisation indienne², les artistes et les artisans n'étaient pas considérés comme des proscrits ou des parias. Ils étaient parfaitement intégrés à la société japonaise et avaient une fonction considérée

¹ Voir le film réalisé sur la fabrication des masques Nô par Nagasawa Ujiharu, 30 min, Collection "Trésors Nationaux", NHK, Maison de la Culture du Japon, Paris.

² Les monteurs du théâtre d'ombre indien étaient considérés comme des "intouchables" et de ce fait, exclus de la société.

comme réellement productive. C'est en fait à l'époque Edo que le mot "artisan" (*shokumin*) a pris son sens moderne. Auparavant, ce mot (qui littéralement veut dire "homme de métier") avait un sens beaucoup plus vaste, désignant sous ce vocable aussi bien des médecins itinérants que des diseurs de bonne aventure. On distinguait trois catégories d'artisans à l'époque Edo: les *dejoku* qui exerçaient leur métier à l'extérieur, portant un costume particulier pour se reconnaître; les *ishoku* qui travaillaient à domicile; les *watari*, des artisans itinérants qui contribuèrent à la diffusion du savoir technique et des normes collectives à travers tout le pays.

Nous avons vu précédemment que la plupart des fabricants de masques Nô étaient intégrés dans un système de clans familiaux (la famille Deme par exemple), travaillant principalement pour l'aristocratie et les classes dirigeantes. Non que leur position sociale fût importante, leur fonction les plaçait cependant au-dessus des marchands. Aujourd'hui, on constate une institutionnalisation de leur art qui tend à rendre leur travail accessible à un public d'amateurs de plus en plus nombreux. Les fabricants ne sont ainsi plus restreints à travailler pour une classe sociale particulière mais sont intégrés dans des circuits commerciaux très lucratifs et investis d'une mission implicite de diffusion culturelle des arts traditionnels. La preuve en est que les fabricants n'hésitent pas à créer des sites sur internet pour faire connaître leur art et vendre les masques qu'ils ont créés. Si la démarche est louable, il n'en demeure pas moins que cela entraîne une certaine vulgarisation de cet art, qui est relégué au rang d'un produit de consommation culturelle.

能 面

??? ?????
 ?????? ?????????

062437

Information

????????????????
 Please click on a picture to enlarge it.

Shikami			
Shitabishita	Hashifime(1)	RyomoAyakashi	J?
Koushiyo	Senimaru	Delkurohige	Chujiyo
Masukami	Hannya	Osobeshini	Okina

Zomotta	Deigan	Keomote	Wakaonna
Fudou	Kitafudou	Kojishi	Hashifime(2)
Shirohanaya	Hanabishikajya	Fushikizou	?

?????????????r??????????U??
 ??????????????????????H?????

I have been making "NOH MASKS" for over 20 years.
 I don't have a lot of time to spend on making a mask
 so it takes time to complete one.
 I will keep you posted when a new mask has been completed.
 In the meantime, Hope you enjoy these!

Thank you.

We regret, Information on the "NOH MASK" is only in Japanese.

Toshizane

Submit

?????? ?????????????????????????????
 ?????????
 ?????????????????????????20????????
 ?????????????????????????????????
 ?????????????????????????????????

Page 1 of 1 http://plaza29.mbm.or.jp/~noh/mask.html

Extrait d'un catalogue de vente de masques Nô sur le site <http://plaza29.mbm.or.jp>

Force est de constater qu'il existe dans le Japon contemporain une forte intégration des artistes et des artisans dans la société, essentiellement ceux pratiquant les arts traditionnels. Le nombre croissant de fabricants de masques Nô actuellement atteste de l'engouement pour cette forme d'expression artistique qui n'est ainsi plus réduite à une élite particulière. En témoigne la multiplication des écoles de formation qui deviennent de véritables trusts culturels. Si les nécessités de la vie économique ne sont pas absentes de cette production commerciale, le phénomène relève avant tout d'une idéologie fondée sur la préservation de l'identité d'un peuple. Comment analyser cette situation complexe? La modernisation a tout d'abord bouleversé la place de l'artiste et de l'art dans la société, tendant ainsi vers une dimension qui est celle de la production et du quantitatif, de la standardisation; d'autre part, ce phénomène est en partie lié au passage de l'œuvre d'art du domaine spirituel à celui de "produit culturel" dans la société de masse moderne. La démocratisation dont l'art de la fabrication des masques Nô a été l'objet depuis l'époque Meiji a entraîné une commercialisation intense qui n'est pas sans avoir des conséquences sur la qualité des œuvres produites et le statut de ces objets.



Mme Kashiwagi, fabricante de masques Nô. Elle exposait son travail au public dans un grand magasin du quartier de Meguro à Tokyo, en mars 2004. Des démonstrations de fabrication de masques étaient réalisées durant la journée, au côté de masques Nô qu'elle avait réalisés et qui étaient destinés à la vente. Elle restaure également les masques Nô.

© 2004 Audrey Lanaure

Les transformations sociales, politiques et économiques ont donc nécessairement modifié la position et la considération des fabricants dans le Japon contemporain. Néanmoins, on relève dans la culture japonaise des sillons de continuité que l'on retrouve à travers les modes de transmission des arts traditionnels. Depuis les temps anciens, il existe un système de formation et d'apprentissage, qui n'est pas sans rappeler celui des Compagnons de France. Le concept a conduit à une stricte codification des règles auxquelles tout apprenti artiste doit se soumettre. La hiérarchie accorde donc une place très importante au maître (*iemoto*) sur tous les autres. Il peut ne pas être le meilleur acteur de Nô ou le spécialiste incontesté de la fabrication des masques Nô, mais il est parvenu au sommet de sa technique et son autorité est dès lors incontestable. Le maître enseigne à un ou plusieurs disciples choisis les connaissances de son art afin qu'ils puissent à leur tour perpétuer les traditions. La transmission s'effectue sur de longues années d'apprentissage pouvant dépasser dix ans. C'est sur ce système que repose principalement la protection du patrimoine intangible japonais. En ce qui concerne la fabrication des masques Nô, le système de transmission n'est plus assuré obligatoirement au sein d'un clan héréditaire comme s'était majoritairement le cas auparavant. Un maître peut décider d'enseigner son savoir au disciple de son choix en supposant qu'il en ait les qualités requises. Le problème est que toute personne ayant appris les bases de cet art peut se prétendre spécialiste et enseigner à son tour les rudiments de cette forme d'expression artistique. C'est pourquoi les fabricants contemporains ne présentent pas le même niveau de technicité, ni des procédés de fabrication similaires. Il ne faut pas se méprendre non plus sur l'authenticité des techniques traditionnelles d'aujourd'hui car les procédés ne représentent pas une absolue conformité avec ce qu'ils étaient à l'origine. Le résultat est qu'il existe de grandes disparités d'un point de vue technique et qualitatif entre les fabricants, ce qui ne fait que créer davantage de confusion dans l'esprit du public sur ce type d'objet.

Ainsi, les transformations économiques et sociales, les tendances culturelles, les goûts et les modes exercent une grande influence sur la transmission des techniques traditionnelles. L'exploitation de procédés plus rentables sur le plan économique mais susceptibles d'être à l'origine d'un changement voire d'un déclin qualitatif de la technique,

représentent des obstacles importants pour assurer de façon cohérente la conservation et la transmission des techniques traditionnelles.



Koomote
Belle jeune dame

Agrandissez

US\$111.76

Quantité: 1

Add to cart

3.2.1 Artisans et restauration

Les fabricants de masques Nô s'intègrent donc dans ce processus de pérennisation d'un art qui renvoie, par extension, à une certaine idéologie japonaise orchestrée par la préservation et la diffusion des arts traditionnels. Encore faut-il pouvoir définir leur place et leur considération au sein de la société contemporaine japonaise. Car s'ils sont les garants d'une tradition, les transformations de la société et de la vie économique japonaises interviennent inévitablement dans l'exercice de leur métier, élargissant ainsi le cadre de leurs compétences. Ainsi, ces artisans spécialisés sont souvent sollicités par les propriétaires de masques Nô ou les musées, au Japon mais également en Europe, pour restaurer les masques. Cette orientation, qui existe dans tous les domaines des arts appliqués (l'art du laque, du bambou, du sabre, etc.), a cependant le mérite de permettre encore à toute une industrie artisanale de subsister et de rester très présente dans la culture japonaise. En effet, les quelques commandes passées par des amateurs ou des acteurs, ne suffisent plus à faire vivre ces artisans. La restauration des masques devient alors une source de revenu non négligeable. Si l'intérêt financier est une considération importante, la connaissance des matériaux et des techniques de fabrication en est une autre qui placent les détenteurs de cet héritage technique parmi les plus à même d'intervenir sur ce type d'objet. Cette démarche est d'ailleurs parfaitement intégrée au Japon: les acteurs de Nô ou les musées faisant davantage appel à des fabricants de masques qu'à des restaurateurs spécialisés. Dans ce cas, la profession de restaurateur n'existe pas, c'est à l'artiste qu'incombe la tâche de "réparer" ou de "refaire" les parties endommagées. Cette attitude peut être néfaste dans la mesure où le fabricant n'est pas soumis à des contraintes déontologiques telles que la réversibilité, la stabilité et la lisibilité. Au Japon, l'essentiel ne réside pas dans la conservation de la matière originale mais dans la capacité de l'artiste à restaurer l'objet avec les mêmes gestes, la même maîtrise technique, et la même connaissance des matériaux qu'à l'origine. Ce propos est cependant à nuancer car nous verrons dans le chapitre suivant que la démarche japonaise en matière de conservation-restauration tend à évoluer vers des conceptions plus proches du monde occidental.

Mais il est de fait qu'actuellement la restauration des masques Nô est dans la plupart des cas confiée à un fabricant spécialisé - démarche d'autant plus légitime s'il s'agit d'un "trésor national vivant"¹¹⁴. Ces derniers ont d'ailleurs pour mission de restaurer les œuvres anciennes dans les musées au Japon.

Beaucoup répugnent à laisser un restaurateur occidental traiter les masques Nô de quelque manière que ce soit. En France, ce fait concerne particulièrement les collectionneurs privés et les antiquaires spécialisés qui n'ont qu'une

¹¹⁴ Un collectionneur français qui ne voulait pas faire restaurer ses masques Nô par un praticien occidental, laissait en revanche volontiers intervenir un fabricant de masque Nô, et ce d'autant plus s'il s'agissait d'un "trésor national vivant".

confiance limitée dans les interventions faites par un occidental. Selon eux, l'objet extrême-oriental étant spécifique d'un pays et d'une culture, seuls des spécialistes appartenant à cette culture peuvent en comprendre le sens et la technique. Les discussions qui s'ensuivirent ont permis de comprendre que ces propos étaient liés en partie à un manque d'informations sur la profession de conservateur-restaurateur en France. Aussi, un important travail de communication reste à fournir pour faire comprendre à un large public les conceptions et les pratiques de ce métier, ainsi que l'étendue de ces qualifications. Mais cela n'explique pas que l'on puisse considérer que seul un fabricant japonais soit capable de restaurer ce type d'objet. Il est vraisemblable que cette considération découle en réalité d'une certaine idée des conceptions japonaises en matière de restauration dans la conscience occidentale: la légitimité de l'intervention d'un fabricant japonais se caractérise par le fait que cette pratique est conforme à l'esprit japonais. Par conséquent, l'authenticité de l'objet est ainsi préservée. Cependant, cette démarche ne peut satisfaire les exigences d'un approche historique et esthétique, ainsi qu'une interprétation critique de l'objet.

Ces réflexions nous amènent au problème plus général du maintien de l'artisanat dans le monde industrialisé et sa relation avec le domaine de la conservation et de la restauration. Pour en comprendre toute la complexité, l'ICCROM¹¹⁵ a organisé à Rome un forum sur le thème "Artisanat et conservation" en 2002. L'objectif étant de confronter les différences techniques et les approches conceptuelles entre artisans et professionnels de la conservation. Il est vrai que la formation spécifique actuelle des professionnels de la conservation n'incite pas suffisamment à faire appel aux connaissances inhérentes à l'artisanat traditionnel ou à travailler aux côtés de spécialistes des métiers d'art pendant les traitements. D'autre part, les artisans spécialisés ne connaissent guère les principes qui régissent la conservation-restauration, n'étant pas formés spécifiquement pour ce travail. La connaissance technique et le savoir-faire des fabricants sont des données essentielles qu'il est nécessaire de préserver comme héritage et moyens d'interventions techniques. Sous ce dernier apport, les techniques traditionnelles devraient intéresser le restaurateur qui "*doit être, dans de nombreux domaines, un artisan spécialisé en conservation*"¹¹⁶. Une étroite collaboration entre les professionnels et les fabricants contemporains pourrait permettre d'envisager des compromis en matière de conservation-restauration de masques Nô, sans mettre de côté l'une ou l'autre des spécificités de la déontologie occidentale et japonaise.

3.2.2 Le questionnaire¹¹⁷

La présentation du contexte et de la situation des fabricants contemporains a permis de comprendre leur intégration dans la politique de protection du patrimoine japonais et leur implication en matière de conservation-restauration. Si les connaissances techniques acquises au cours de leur apprentissage constituent une source d'information importante pour un restaurateur occidental, les fabricants doivent être également considérés comme des acteurs à part entière de la conservation-restauration. Par conséquent, envisager une étude sur la conservation – restauration des masques Nô sans tenter de contacter les tenants de cet art aurait été insuffisant. La documentation étant très succincte et incomplète, il fallait élargir le champ d'investigation pour essayer d'apporter quelques éléments de réponse à la fabrication et à la conservation des masques Nô dans les musées ou les familles d'acteur de Nô. La nécessité de contacter les fabricants a été motivée non seulement par le manque d'éléments précis concernant la fabrication et les matériaux utilisés, mais également pour connaître leur point de vue sur la question de la conservation-restauration.

Si l'enquête visait dans un premier temps à envoyer un questionnaire à différents fabricants japonais, l'étape suivante consistait à mener un entretien auprès de ces artistes pour affiner les résultats du questionnaire. La contrainte la plus évidente était l'obtention des contacts au Japon, qui plus est susceptibles de parler anglais et de pouvoir répondre à des questions sur la conservation-restauration.

¹¹⁵ ICCROM: Centre d'Etude pour la Conservation et la Préservation des Biens Culturels

¹¹⁶ Paul Philippot, *Pénétrer l'art – restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Un hommage en forme de florilège*, édité par C. Périer-d'Ieteren et Br. D'Hainaut-Zveny, Groeninghe EDS, p.403.

¹¹⁷ Le questionnaire complet et les réponses se trouvent en Annexe n°4 (Volume III).

Internet m'a fourni un outil efficace pour contacter les fabricants. Si le nombre de sites sur la fabrication des masques Nô est important, on peut regretter que la plupart ne soit consultable qu'en japonais ou qu'il n'y ait pas de moyen de les contacter directement. L'envoi d'un courrier, en anglais et en japonais, est alors nécessaire.

Afin de rendre le questionnaire le plus lisible et le plus simple possible, le nombre de questions a été limité pour les lettres envoyées au Japon. L'enjeu était d'atténuer au maximum l'effet de contrainte et de complication pour le lecteur et par conséquent, de renforcer l'éventualité d'obtenir un retour. Une succession plus importante de questions aurait certes permis une analyse plus approfondie du thème retenu, mais elle aurait également accentué le sentiment de lassitude produit par une obligation imposée et fastidieuse. C'est probablement pour cette raison que Inoue Thomas et Miiichi Yasuo n'ont pas répondu à la dernière partie du questionnaire envoyé sur internet: le nombre important de questions nécessitant une attention et une disponibilité importante, constituait une contrainte manifeste.

D'autre part, de la spécificité du public visé découlait le choix des questions. Le questionnaire a donc été adapté selon les personnes concernées: spécialistes du Nô, fabricants/restaurateur, conservateurs de musée.

Par souci de clarté, le questionnaire a été articulé autour de quatre grands axes:

- 1) l'étude du masque Nô
- 2) la fabrication
- 3) la conservation/restauration
- 4) la présentation dans les musées

L'étude du masque Nô concerne principalement le revers: les inscriptions, les ajouts de toile et la laque. La fabrication abordait des éléments techniques sur les matériaux constitutifs du masque, ainsi que la question du vieillissement artificiel. La troisième rubrique abordait la conservation-restauration au Japon et plus particulièrement la conservation des masques Nô dans les familles de Nô et dans les musées. Ceci afin d'avoir des éléments sur l'évolution de cette discipline au Japon et les pratiques actuelles concernant la restauration des masques Nô. Enfin, une dernière rubrique abordait la question de la présentation des masques dans les collections japonaises, principalement dans les musées.

Dans l'ensemble, les fabricants ont répondu favorablement à ce questionnaire, malgré sa longueur et les difficultés qu'imposait la traduction en anglais. Mais il est regrettable que très peu d'institutions contactées aient manifesté un intérêt pour cette démarche. Le service de documentation du théâtre National de Nô à Tokyo (*Kokuritsu Nôgaku-dô / Toshô Etsuranshitsu*) ainsi que le Museum of Nô Artefacts (*Nôgaku Shiryôkan*) auraient été une source d'informations importantes, notamment du point de vue de la conservation-restauration des masques Nô.

Une caractéristique générale est la brièveté des réponses: elles sont souvent évasives et succinctes. Dans quelques cas, les réponses ne renvoient pas directement à la question posée ou ne sont pas très compréhensibles. Si ce fait ne peut être étendu à l'ensemble des personnes contactées, elles témoignent d'une certaine réserve qui ne peut être totalement attribuée à l'esprit nippon. Si les questions sur la fabrication ont été traitées dans une assez large mesure, nous n'avons en revanche que peu d'éléments concrets en matière de conservation – restauration. La contrainte la plus évidente était la langue: très peu parlant anglais, les réponses ne sont pas développées. De plus, ils sont probablement peu habitués à être contactés sous forme de questionnaire, ni enclin à répondre à des étrangers sur la manière dont ils envisagent la conservation et la restauration des masques Nô. Ni Miiichi Yasuo, ni Inoue Thomas, n'ont répondu aux deux dernières parties du questionnaire. Les conservateurs de musées s'en sont tenus à des propos élémentaires, qui ne peuvent être exploités de manière efficace, notamment sur la restauration et la présentation des œuvres. Cependant, cette réserve ne doit pas être imputée à un manque de considération ou une volonté de garder un secret sur les pratiques institutionnelles. Les questions nécessitaient probablement une réflexion trop vaste pour être exprimée en quelques lignes. D'autre part, il était difficile d'aborder par écrit des questions cruciales comme l'authenticité ou la déontologie japonaise en matière de restauration sur ce type d'objet. Les problèmes linguistiques et une terminologie occidentale peu appropriée pour le mode de pensée japonais, étaient des obstacles non négligeables qui auraient pu entretenir une incompréhension inutile.

L'exploitation des données fournies par le questionnaire met en évidence des informations importantes:

Concernant la première partie "Etude du masque Nô", on retiendra principalement l'utilisation d'un procédé de réparation employé encore actuellement par certains fabricants japonais. Pour consolider une fracture ou une partie fragilisée, une toile de chanvre appelée *kanreisha*, est collée au revers avec de la laque. Nombre de masques Nô conservés dans les collections européennes présentent ce type de réparation qui témoigne d'une intervention antérieure pratiquée au Japon. Mais la présence de la toile au revers ne signifie pas de manière absolue qu'il s'agisse d'une réparation: Miichi Yasuo affirme avoir pratiqué cette technique dans le cas de copies d'anciens masques qui présentaient de telles interventions. D'autre part, Inoue Thomas induit également que ce procédé puisse être utilisé pour ajuster le masque au visage de l'acteur.



Masque de Beshimi
conservé au Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n° INV J.3102
© 2003 Audrey Lanaure



Détail du revers
du masque de
Beshimi
Ajout d'un
morceau de toile
pour consolider
une fracture

On remarquera également dans la partie "fabrication", l'utilisation du procédé de "vieillesse" artificiel du masque, qui est pratiqué aussi bien à la face qu'au revers, dans un but autre que donner au masque un caractère ancien. "*Masks are never "worn" to voluntary make it older*" (Miichi Yasuo). Il s'agit d'un processus courant, mis en œuvre par la plupart des fabricants contemporains actuellement.

En ce qui concerne la partie "conservation – restauration", deux informations principales se dégagent: d'une part, l'intervention systématique des fabricants et non des professionnels de la conservation-restauration, pour restaurer les masques Nô ("*Of course, they call famous Noh masks carvers to repair*", Inoue Thomas); d'autre part, l'affirmation selon laquelle les masques Nô conservés dans les familles d'acteurs sont en meilleur état de conservation que ceux présents dans les musées ou les temples. Les avis sont unanimes sur ce fait mais les raisons ne sont pas clairement exposées. Par ailleurs, Inoue Thomas s'interroge sur la qualité des masques Nô présents en Occident: la plupart ne serait que des imitations sans réelle dimension artistique.

"We assume probably almost no real Noh masks in Occident, except museums; because sometimes American or European showed us the picture of Noh masks, but really all are just imitation, not follow the tradition"

Cette considération a souvent été exprimée au cours des recherches sans être expliquée outre mesure. Si les œuvres prestigieuses sont majoritairement conservées au Japon, peut-on pour autant en conclure que les masques en circulation en Europe ne sont que des "japonaiseries" sans grand intérêt, exceptés ceux conservés dans les musées? Le marché de l'art abonde de masques japonais en tout genre qu'il est difficile d'apprécier à sa juste valeur. Il est vrai que beaucoup d'entre eux ne peuvent être assimilés à de véritables masques Nô même s'ils sont présentés comme tel. Néanmoins, nombre de collectionneurs possèdent des masques de grandes qualités, achetés lors de ventes aux enchères ou chez des antiquaires fournis spécialement par le commerce japonais. D'autre part, il existe de grandes disparités dans les collections muséales dans lesquelles le meilleur côtoie le pire pourrait-on dire. Aussi ne peut-on établir de généralités sur un sujet aussi vaste.

La rubrique "présentation" n'apporte pas de renseignements concrets sur la manière d'exposer les masques dans les musées, les conservateurs ne stipulant que des propos généraux sur les conditions de présentations des œuvres (lumière, humidité relative et température). Seul Kamba Nobuyuki, responsable du département conservation - restauration au Musée National de Tokyo, marque son opposition à l'exposition des masques Nô, sans détailler davantage la réponse.

CONCLUSION

La première partie de cette étude consacrée aux origines et fondements du théâtre Nô, puis des ces éléments symboliques et formels, et plus particulièrement les masques Nô avec ses multiples caractéristiques (rapport masque/acteur, analyse iconographie et matérielle, fabrication), a permis d'aborder le contexte culturel et fonctionnel de l'objet. Nous avons ainsi dévoilé la part de visible et d'invisible inhérente aux masques Nô et à toute œuvre d'art. C'est cette part d'invisible et de non connu qui a justifié l'étude historique et sémantique du Nô qui, sans être exhaustive, a permis d'évoquer les principales caractéristiques d'un univers qui nous est dans une large mesure étranger.

L'étude des masques Nô a révélé que l'objet ne pouvait être perçu que dans la compréhension de la forme théâtrale qui lui est rattachée. Le masque est lié indissociablement au Nô ; sans le respect de sa fonction première, le masque ne peut exprimer ses multiples expressions et dès lors, perd tout sens et signification. Le masque conserve encore une valeur sacré pour les acteurs de Nô, étant l'incarnation du divin. A ce titre, il ne peut être manipulé ou exposé de n'importe quelle façon.

Le Nô met en évidence plusieurs concepts esthétiques et symboliques qu'il est nécessaire de connaître pour percevoir la dimension spirituelle et artistique des masques. Le caractère intemporel contenu dans le Nô et de fait, dans les masques, est un élément important à considérer, qui induit une réflexion spécifique face au "vieillessement" artificiel intégré dans le processus de fabrication.

Comprendre la relation des masques au sein de l'univers du Nô et ses multiples imbrications dans la société japonaise, est une nécessité qui permet de mieux cerner l'objet dans son contexte matériel et culturel. Ce contexte détermine de manière inconsciente la pratique du restaurateur qui doit, dans l'absolu, comprendre les enjeux sous-jacents à la restauration d'un objet, à fortiori lorsqu'il s'agit d'un objet appartenant à une culture aussi éloignée de la nôtre. La sauvegarde de ces objets réside donc à la fois dans leur étude et dans leur conservation afin d'éviter tout processus d'appropriation ou d'annexion qui conduirait à une vision ethnocentriste.

Par conséquent, le restaurateur doit prendre en compte les différents aspects dévolus à la matérialité de l'objet afin de mieux appréhender sa conservation et sa restauration future. Chaque élément utilisé par l'artiste est significatif de son époque et fait sens. La connaissance des techniques de fabrication ainsi que le mode de production sont des données essentielles pour comprendre le passé de l'objet et permettre son intégration dans le présent.

De nos jours, la fabrication des masques Nô occupe encore une grande quantité d'artisans et d'amateurs, créant ainsi une activité constante. Du 14^{ème} siècle à nos jours, la production des masques ne s'est jamais éteinte et a naturellement évolué selon les facteurs culturels et économiques de la société japonaise. Cette continuité est assurée par la transmission des gestes et savoir-faire qui s'effectue de génération en génération, de maître à disciple. Il s'agit avant tout de perpétuer les traditions ancestrales afin de préserver l'héritage culturel. L'héritage peut ici se passer de la pérennité du support matériel, s'attachant dès lors à l'essence de l'objet plutôt qu'à l'objet lui-même. Cette mémoire en actes que nous tentons de cerner est d'autant plus présente dans le Japon qu'il s'agit d'une mémoire invisible, qui s'exprime à travers les traditions orales, la langue, les techniques artisanales. La particularité de ce patrimoine est d'être immatériel, c'est à dire constitué par les techniques et savoir-faire des arts scéniques et décoratifs traditionnels. Il ne peut exister que par l'intermédiaire de détenteurs qui le pratiquent et le transmettent à des successeurs pressentis.

Ainsi, protéger des métiers d'art traditionnels, c'est participer à la sauvegarde d'une tradition et d'une mémoire constitutive d'un patrimoine national. Dans cette perspective, de telles conceptions nous amènent à définir plus précisément ce que recouvre la notion de "patrimoine" et la manière dont s'exerce la politique culturelle au Japon. Dans la mesure où la transmission de l'objet fait le lien entre l'individu et la société, il est nécessaire de restituer les masques Nô dans un contexte patrimonial et d'envisager l'idée que le Japon possède une conscience de la conservation du patrimoine qui s'exprime de diverses manières, notamment par rapport aux arts traditionnels (scéniques et décoratifs) qui tiennent une place importante dans la culture de ce pays.

La nécessité d'étudier ces notions est importante pour connaître les fondements et concepts mis en jeu dans cette politique patrimoniale afin d'appréhender le statut de l'œuvre et les différentes problématiques auxquelles le restaurateur est confronté.

Pour notre part, nous ne voulons cependant pas limiter la valeur de l'art japonais à l'expression d'une tradition mais tenir compte des relations qu'il entretient avec le monde contemporain.



PATRIMOINE ET IDENTITE CULTURELLE AU JAPON



2ème partie



Un système culturel a généralement pour finalité de transformer la création en mémoire, de sélectionner parmi les productions artistiques celles qui viendront compléter les acquisitions successives réunies au cours de l'histoire. Cette accumulation d'œuvres d'art et de l'esprit constitue, par extension, l'expression même d'une culture qui est avant tout celle d'un groupe. Et le groupe dont il est question ici est la nation japonaise.

Ainsi, le système culturel japonais donne une place centrale au "patrimoine" (*bunkazai*)¹¹⁸, dans toute la diversité des formes que recouvre ce terme, comme nous le verrons au cours de cette deuxième partie. Chaque élément de ce patrimoine appartient à la culture, et chaque création nouvelle est un patrimoine futur. Le patrimoine est donc un réservoir d'expériences dans lequel le peuple peut puiser pour se sentir moins démuné face à l'avenir, et trouver une source d'inspiration permanente sur son identité culturelle. Au Japon, les références au passé sont constamment présentes dans la société actuelle. Les traditions sont d'ailleurs présentées comme participant de la modernité. Ainsi, nous verrons que les arts traditionnels, dont le Nô est une constituante majeure au même titre que les arts du thé ou l'arrangement floral (*ikebana*), ne font pas exception dans le panorama culturel. En effet, ils sont parfaitement intégrés dans la société japonaise. De cette manière, ils participent activement à la construction identitaire de cette nation en raison de leur capacité à pérenniser des traditions ancestrales. Il s'agira alors de définir les arts traditionnels, puis d'en déterminer la place par rapport à la politique culturelle actuelle, en illustrant notre propos à partir des arts traditionnels scéniques (Nô, Kabuki, Bunraku). En effet, dans la mesure où la politique culturelle et son instrumentalisation couvrent l'ensemble des arts traditionnels, il ne nous a pas paru opportun de limiter l'analyse exclusivement au Nô. Ceci afin de montrer qu'il s'agit d'une politique globale de préservation et de diffusion culturelle des arts traditionnels, et non l'apanage d'un art en particulier.

La préservation et la protection des arts traditionnels sont un aspect de la politique culturelle qui a pour objectif le maintien et la diffusion des traditions japonaises tout en favorisant leur développement. D'une manière générale, la politique culturelle est la traduction de l'intervention de l'état dans le champ culturel. Cette intervention se manifeste traditionnellement dans tous les domaines de la création, de la formation, de la conservation et de la diffusion culturelle. De ce fait, elle s'exerce sur chaque catégorie de patrimoine dont les principales caractéristiques et fondements seront exposés successivement afin de comprendre toute la spécificité de la conservation de l'héritage culturel. Elle est donc en premier lieu une politique de conservation du patrimoine, considéré au sens large du terme: moins centré sur la pérennité matérielle, le patrimoine couvre des domaines plus larges et en particulier celui du patrimoine vivant. Le Japon est d'ailleurs l'unique pays à avoir institutionnalisé à ce point ce concept d'immatériel qui est, par ailleurs, un moyen original de promouvoir la culture japonaise à l'étranger. Chaque détenteur d'un savoir-faire ou d'une tradition, comme les acteurs de Nô ou les fabricants de masques, fait partie du patrimoine vivant, appelé également "patrimoine intangible".

Avant d'aborder les concepts mis en jeu dans la politique de protection du patrimoine japonais, le mot "patrimoine" devra être défini par rapport aux conceptions japonaises. D'autre part, ce concept se distinguant nettement de la conception occidentale, il s'agira alors d'en définir la spécificité par rapport à la conservation-restauration dans son ensemble, puis plus particulièrement par rapport aux masques Nô.

Enfin, la politique patrimoniale ne se réduisant pas à un ensemble de mesures envisagées comme le résultat de l'articulation entre le travail gouvernemental et les différents groupes sociaux, les effets de son instrumentalisation seront exposés pour comprendre les objectifs de la politique culturelle, tant au niveau national qu'international.

¹¹⁸ L'apparition du terme *Bunkazai*, traduction de l'expression anglaise *Cultural properties*, dénote les références à une terminologie occidentale. On note encore une influence occidentale dans l'intitulé de la loi de 1929 sur la protection des chefs de la nation, où *Kokuhô* serait l'équivalent de la traduction de l'expression japonaise *national treasure*.

I. LES ARTS TRADITIONNELS

" De nos jours, la culture voit son audience et l'intérêt qu'elle suscite augmenter, car ses bienfaits ne sont plus réservés à une minorité et parce qu'un mode de vie exaltant ses qualités culturelles se met en place. Tandis que s'accroît le temps libre et que la population vieillit, au moment où le besoin de culture se fait plus pressant, il est indispensable de développer les arts et de donner plus de vigueur à l'environnement culturel, afin de répondre à ces nouvelles préoccupations et d'enrichir réellement l'existence de la population."

(Extrait du Livre Blanc de 1988 de l'Agence des Affaires culturelles,
La culture et l'administration de la culture au Japon, Tokyo: Gyôsei, 1988, p.24)

AU JAPON, LES ARTS TRADITIONNELS OCCUPENT UNE PLACE IMPORTANTE EN CE SENS QU'ILS SONT LES EXPRESSIONS DE LA "TRADITION JAPONAISE", TOUT EN ETANT CONSTITUTIFS DE L'IDENTITE CULTURELLE D'UN PEUPLE. ILS COUVRENT AUSSI BIEN LE DOMAINE DES ARTS SCENIQUES (THEATRES, DANSES, ARTS MARTIAUX) QUE DECORATIFS (TRAVAIL DU LAQUE, DU BAMBOU, FABRICATION DE MASQUES NO, DE POUPEES, ETC.). LA PRATIQUE DES ARTS TRADITIONNELS S'EST CONSIDERABLEMENT DEVELOPPEE CES DERNIERES ANNEES, RESULTANT D'UNE POLITIQUE VOLONTAIRE DU GOUVERNEMENT JAPONAIS, QUI S'ATTACHE A PRESERVER LES TRADITIONS ANCESTRALES DANS UN BUT D'UNIFICATION DU PEUPLE JAPONAIS ET DE CONSTRUCTION IDENTITAIRE.

Si les arts traditionnels étaient avant tout des expressions artistiques représentatives d'une époque et d'une certaine classe sociale, il est de fait qu'actuellement leur pratique s'est largement démocratisée, touchant toutes les couches de la société japonaise. Loin d'être des traditions en voie de disparition, ils représentent une activité constante qui n'est pas sans manifester une certaine idéologie axée sur l'identité d'un peuple face à l'étranger et aux bouleversements provoqués par les effets de la mondialisation.

1.1 Définition des "arts traditionnels"

Les arts traditionnels représentent un ensemble d'expressions artistiques très diverses qui se répartissent en deux catégories : les arts scéniques (théâtre, danse, arts martiaux) et les arts décoratifs. La première catégorie retiendra principalement notre attention, dans la mesure où le Nô s'inscrit dans ce contexte.

Les arts traditionnels sont "*les formes d'expression que les hommes ont hérités de leurs ancêtres (...). Indissociables de leur milieu endogène, elles en reflètent les particularités et évoluent avec lui. Elles représentent l'identité culturelle d'un ensemble d'individus (...).*"¹¹⁹

¹¹⁹ Chérif Khaznadar, *Les arts traditionnels*, dans *La scène et la terre: questions d'ethnoscénologie*, Internationale de l'imaginaire, n°5, Maison des Cultures du monde, Babel, 1996, p. 17.

En prenant l'exemple du Nô, on entend souvent dire qu'il s'agit d'un "art traditionnel", ou encore d'une expression artistique faisant partie de la "tradition japonaise". Mais qu'entend-on par "tradition", "traditionnel"? Fait-on référence à des coutumes perpétuées par une élite conservatrice ou des moeurs appartenant à des classes populaires? On a trop tendance à ranger sous ces termes approximatifs un patrimoine mal défini, conçu comme un tout indivisible. Une tradition ne se résume pas à des coutumes, à des pratiques ou à des objets. Ce ne sont que des expressions d'un principe qui les transcendent: une sensibilité qui s'exprime à travers le rapport de l'homme à son environnement et la perception qu'il a de celui-ci.

Dans le cadre de notre étude, il faut retenir principalement la distinction entre la tradition maintenue artificiellement parce qu'elle sous-entend une idéologie de la continuité culturelle, de celle qui demeure parce qu'elle s'enracine dans le social. Par exemple, le bain public au Japon fait partie de la seconde catégorie alors que le Nô est davantage préservé comme une relique faisant référence à un passé révolu. De même, "art traditionnel" ne renvoie pas nécessairement à "culture populaire" pour autant. Mais qu'est-ce qu'une culture populaire? C'est à l'évidence une problématique qui dépasse l'objet de cette étude, mais elle n'en est pas moins sous-jacente dans sa tentative de comprendre la culture japonaise. Le Nô ne peut à proprement parler être qualifié de "populaire", même si la fréquentation des salles et le nombre de représentations sont en augmentation. D'une manière générale, la jeune génération japonaise ne semble pas manifester actuellement un intérêt particulier pour cette forme d'art, qui conserve l'image d'un art élitiste et non dénué d'un certain kitsch.

Cette situation n'est pas propre au Nô dans la mesure où le Kabuki et le Bunraku semblent évoluer d'une manière similaire. Contrairement au Nô, ces deux formes d'art scénique étaient à l'origine ancrées dans une culture de souche populaire. De nos jours, elles subsistent comme formes traditionnelles intégrées dans la grande tradition des arts scéniques japonais.

Voici une présentation succincte¹²⁰ de ces deux formes de théâtres réputés traditionnels ou "classiques", encore pratiqués sur scène.

Le Bunraku (ou "*ningyô-jôruri*") est un théâtre de marionnettes qui a été créé à la fin du 16^{ème} siècle par la réunion des *ningyô*, poupées ou figurines, et de l'héroïne d'une pièce appelée "*jô-ruri*" datée de la même époque. Mais certains auteurs lui attribuent des origines plus anciennes, coréennes ou indiennes. L'introduction du *shamisen* (sorte de luth à trois cordes) donna une dimension musicale au récit, qui allait à terme faire de ce genre un art des plus raffinés au Japon. Ainsi la réunion de ces trois éléments donnèrent naissance à l'actuel théâtre de marionnettes d'Osaka, plus connu sous le nom de "Bunraku"¹²¹ actuellement.

Le style narratif était celui des récits populaires et d'anciennes épopées chantées par des moines aveugles et accompagnées au *biwa* (luth à 4 ou 5 cordes importé d'Asie central). Son public était celui du peuple des villes et rivalisait avec le Kabuki, à tel point qu'au 18^{ème} siècle, les marionnettes devinrent des répliques fidèles des plus célèbres acteurs de ce genre populaire. En 1734, intervint une transformation importante dans la représentation des poupées: les petites poupées à gaine furent remplacées par des marionnettes beaucoup plus sophistiquées, nécessitant trois manipulateurs, ce qui amplifia considérablement les difficultés de manipulation.



Manipulateur de marionnette Bunraku

¹²⁰ Nous sommes redevables, pour le développement qui suit sur le Bunraku et le kabuki, aux commentaires de René Sieffert, dans son livre *Le théâtre classique*, Collection Arts du Japon, Maison des cultures du monde, POF, Paris.

¹²¹ Le terme "Bunraku" fut adopté au 19^{ème} siècle d'après le nom d'un chanteur célèbre : Uemura Bunrakuken.

Menacé de disparition, le Bunraku fut déclaré "Bien culturel national" en 1955, et l'association de Bunraku créée en 1963, bénéficie désormais du soutien financier du Ministère de l'Éducation, de la NHK¹²² et de la ville d'Osaka (où il est né). Les techniques et savoir-faire représentant les spécialités intégrées dans le Bunraku furent classés en 1996 au titre des arts scéniques traditionnels afin de mettre en place une politique de sauvegarde¹²³. Et depuis 1984, un Théâtre National a été ouvert à Osaka.

Autre forme d'expression théâtrale populaire par excellence, le Kabuki est considéré comme le genre préféré des japonais, mêlant musique, danses, acrobaties, oscillant sans cesse entre le grotesque et la surenchère du jeu théâtral. Ce théâtre constituait implicitement une force contestataire par rapport au pouvoir shogunal. C'est un théâtre de gestes, aux rythmiques étourdissantes, privilégiant le plaisir de l'œil et de l'émotion immédiate. Le répertoire comprend deux genres de pièces selon le style du texte: les *jidaimono* reprennent les légendes ou des épopées médiévales et se caractérisent par une mise en scène flamboyante, rehaussée de costumes et de maquillages fantasmagoriques ; les *sewamono* sont plutôt des drames bourgeois au style mélodramatique.

Né dans les faubourgs de Kyoto au début du 17^{ème} siècle, il semble avoir été inventé par des courtisanes qui reprirent un thème dansé lors des fêtes bouddhiques et y ajoutèrent des fantaisies burlesques.

Mais leurs danses osées et leurs activités parallèles (la prostitution) firent scandale, si bien qu'en 1629, les femmes furent bannies de la scène et remplacées par de jeunes acteurs travestis (*onnagata*).

Puis, les Tokugawa imposèrent au milieu du 17^{ème} siècle la présence d'hommes adultes, de telle sorte que, dorénavant, le Kabuki est l'apanage des hommes.



Acteur de kabuki

La modernisation de l'ère Meiji entraîna de profonds bouleversements dans le répertoire et le style du kabuki, jugés trop impropres dans une société où les valeurs morales et intellectuelles étaient prédominantes. Ainsi, le Kabuki dut jeter un voile sur les pages immorales ou vulgaires de son histoire, de son esthétique perverse et son goût du spectaculaire. Le théâtre national de Kabuki a été construit en 1966, à Tokyo. Comme le Bunraku, le Kabuki a été reconnu comme "patrimoine intangible".

On peut s'interroger sur les raisons du succès actuel de ces deux formes de spectacles au Japon. Il est évident que ces formes théâtrales exercent une certaine fascination non seulement sur les touristes qui y voit l'expression même de la culture japonaise "authentique", mais également sur le peuple japonais. Le Kabuki et le Bunraku sont des formes d'art traditionnels qui font référence à un passé révolu, mais dans lesquelles les japonais reconnaissent leur culture et leur identité. D'autre part, contrairement au Nô qui n'est véritablement compris que par des groupes restreints d'amateurs fervents, le registre du Kabuki associe encore une forme de récit identifiable, tout en étant asservi dans des normes édulcorées. C'est peut-être une raison du succès de sa popularité. Mais il s'agit là d'un autre sujet qui mériterait une étude approfondie à lui seul.

¹²² NHK: Nippon Hôso Kyôkai.

¹²³ Les spécialités classées sont : Ningyô-jôruri – Tayû (récitatif rythmé – récitant)
Shamisen (musicien – guitare traditionnelle à 3 cordes)
Ningyô-jôruri – Ningyô (manipulateur de marionnettes)

1.2 Evolution des arts traditionnels dans la société japonaise

De prime abord, il est intéressant de noter que toutes ces formes de théâtre ont en commun d'être devenues les expressions d'un passé collectif, d'une identité japonaise, transcendant tous les clivages politiques et sociaux pour symboliser la permanence d'une "nature nipponne, de l'impérissable – Yamato damashi"¹²⁴. Ainsi, ce maintien du système de référence symbolique traditionnel dans le Japon moderne a permis de conserver l'identité d'une nation en faisant référence à ses racines intellectuelles et culturelles, ses origines historiques et sociales. Il est manifeste que cette plongée dans les origines nous ramène instantanément au présent, comme René Sieffert l'écrit: " *Considérés dans leurs perspective historiques, les arts du spectacle ont somme toute obéi, au Japon, aux mêmes lois qui régissent leur développement dans toutes les grandes civilisations. Cependant, l'originalité de ce pays est d'avoir, tout en explorant constamment des voies nouvelles, fixé et conservé dans une tradition rigoureuse et sans interruption, tout genre parvenu à maturité (...)*"¹²⁵.

Ainsi, pour comprendre comment ce paradoxe constitue un élément important dans le maintien des arts traditionnels dans le Japon moderne, il est nécessaire de regarder de plus près comment se fait la transmission de ce patrimoine culturel. Pour cela, il nous faut évoquer la notion de *kata*¹²⁶ qui définit "des formes codifiées liées à une technique en laquelle se condense une certaine pratique"¹²⁷. Ainsi, le *kata* se transmet par l'apprentissage, par la pratique et la répétition de gestes et de formes, afin d'établir un rapport de l'homme à son acte. A l'origine, les arts traditionnels opéraient une sorte de fusion entre une pratique et un esprit. La transmission des *kata* sur lesquels reposent les arts traditionnels, prévaut aussi bien pour le Nô que pour les arts martiaux ou l'art du thé. Ce système continue à être un référent qui donne l'impression d'une persistance des pratiques traditionnelles dans la société actuelle. Le second facteur contribuant au maintien des arts traditionnels dans la société moderne est celui du système des *iemoto*: le maître est à la tête d'une famille fictive à qui il transmet son enseignement. Ce maître est le détenteur d'un savoir qu'il a hérité de ses maîtres, et il est seul à pouvoir infléchir le style ou le contenu de son art. Ce système est organisé hiérarchiquement, en fonction de l'ancienneté. Par exemple, les grandes écoles de Nô sont organisées selon ce système, et prospèrent en partie grâce au patronage des familles des disciples. C'est une organisation complexe qui n'échappe cependant pas à une certaine forme d'institutionnalisation depuis la période de "redécouverte de la culture traditionnelle" qui s'est opérée à l'ère Meiji. En effet, le pouvoir de Meiji s'est érigé en quelque sorte comme l'arbitre de ce qui était digne ou non de faire partie de la culture nationale. Sans vouloir négliger l'importance de l'instauration de l'ère Meiji en terme de modernisation et d'ouverture tant économique que politique, retenons principalement pour notre étude le fait que les oligarques de Meiji ont tenté de suivre l'exemple des pays occidentaux sans pour autant vouloir annihiler les spécificités de l'identité japonaise. Ainsi, en dépit des ruptures qu'entraîna ce bouleversement politique, la transformation de l'ère Meiji s'est-elle opérée sous le signe de la continuité nationale: l'acquisition des techniques occidentales s'accompagnant du maintien de l'esprit japonais. Donc, par la préservation de certaines formes d'arts traditionnels qui pouvaient être intégrés dans la grande tradition japonaise dont le Nô, le Kabuki et le Bunraku font partie.

Si ces formes d'expression scénique n'ont pas démerité d'un certain enthousiasme populaire depuis leur création, elles ont en revanche perdu leur caractère originel, pour être intégrées à la "Grande Tradition"¹²⁸ officielle selon la volonté des dirigeants de l'ère Meiji. En effet, le Kabuki a survécu à la modernisation en devenant une institution et s'est coupé des mœurs populaires dont il était issu et qu'il avait pris pour thème. C'est ainsi que le Kabuki est devenu une sorte de théâtre-institution, comme le déplore Philippe Pons, pour correspondre à l'idéologie de l'ère Meiji. De la même manière, le Nô n'est pas en marge de cette institutionnalisation volontaire.

¹²⁴ Pons Philippe, *D'Edo à Tokyo*, Gallimard, Paris, 1998, p. 274.

¹²⁵ Sieffert René, *Le Japon*, Histoire des spectacles, Encyclopédie de la pléiade, Gallimard, Paris, p.447.

¹²⁶ Cette notion explique l'existence au Japon des "Trésors nationaux Vivants" (*Ningen Kokuhô*). Ces derniers sont l'expression d'une société où l'art est moins un produit qu'un acte.

¹²⁷ Pons Philippe, *D'Edo à Tokyo*, Gallimard, Paris, p.281.

¹²⁸ Selon l'expression utilisée par Philippe Pons dans son livre *D'Edo à Tokyo*, Gallimard, 1998, Paris.

Dans cette perspective, il est manifeste que l'ère Meiji a permis d'institutionnaliser ce qui était censé représenter la tradition japonaise authentique, afin de susciter un sentiment national face à l'étranger. Cette démarche n'est pas sans évoquer la situation du Nô ainsi que nous le développerons dans la partie consacrée à la diffusion culturelle. Ainsi, le Japon a-t-il su évoluer en renforçant son identité culturelle par la communication et la diffusion des arts traditionnels au Japon comme à l'étranger, notamment par la pratique de la cérémonie du thé ou des représentations de théâtre Nô.

Le maintien des arts traditionnels dans le Japon moderne est donc conditionné d'une part par la subsistance de ces deux pratiques qui ont en commun la transmission des connaissances et des savoir-faire et d'autre part, une politique culturelle volontaire, qui a été imposée dès l'ère Meiji en vue de garantir l'identité d'un peuple. De plus, ce maintien est renforcé par l'idée que les arts traditionnels ont une fonction sécurisante, étant l'expression d'une continuité, de quelque chose qui demeure, malgré les mutations sociales et les bouleversements économiques.

1.2.1 Des traditions subverties

C'est donc dans la forme, le protocole d'accomplissement d'un geste, la répétition, que le présent réassume le passé. Le problème vient de la validité de ces pratiques dans la mesure où pour être porteuses de sens, il faut qu'elles soient associées à un environnement culturel adéquat. Or, la société japonaise a évolué vers une modernisation accrue axée sur une économie de marché, où l'introspection nécessaire à la pratique des *kata* n'est plus guère possible. Ce ne sont alors plus que des gestes dénués de significations, pratiqués dans un contexte social et culturel qui leur est étranger¹²⁹. Ils apparaissent alors comme des formes qui tendent à être vidées de leur contenu. Il en résulte bien souvent des formes d'expression artistiques dépossédées de leur substance spirituelle. L'exemple de la pratique de l'art du thé est révélateur de la perte de la valeur spirituelle conférée à chaque geste, revenant à une manipulation codée mais toujours esthétisante. Ainsi, ce pays n'échappe pas à une institutionnalisation des arts traditionnels. Plusieurs facteurs expliquent ce phénomène: d'une part, les arts traditionnels sont intimement liés à l'évolution des conditions sociologiques d'un peuple dont ils expriment à la fois les us et coutumes, mais également l'imaginaire collectif; l'évolution de la société vers une culture de masse et une commercialisation intense entraîne une perte de valeur culturelle des arts traditionnels, qui deviennent de véritables "industries de la culture"¹³⁰, aboutissant à un certain formalisme et une stylisation des pratiques. D'autre part, ce phénomène est lié directement à l'acte délibéré de conserver, de préserver une tradition. Pour qu'une tradition demeure, il faut qu'elle soit ancrée dans le contexte social dans lequel elle est née et où elle s'est développée. Mais dès lors qu'elle est "entretenu", elle se fige dans la pérennité du mémorial et n'est plus qu'expression artistique artificielle dans laquelle on se plaît à chercher la quintessence de l'âme nipponne, autrement dit une expression vide de signification dont il ne reste que la coque.

Ainsi, le grand risque que courent les arts traditionnels dans le Japon moderne est moins leur disparition en tant que pratique que leur détachement de la société d'un point de vue culturel, en particulier, à partir du moment où leur démocratisation impose une pratique répétitive de masse. La fonction sociale que les arts traditionnels assument désormais et le processus de commercialisation dont ils sont l'objet, peuvent amener à terme à une certaine sclérose, contribuant ainsi à faire de ces arts des pratiques "momifiées" dans une sorte de fétichisme de la technique.

L'authenticité de ces formes traditionnelles est alors à chercher dans l'acte même de transmettre un savoir et une technique, permettant ainsi de préserver non pas une tradition mais la conception d'un patrimoine dont la conservation de l'héritage intangible est un élément fort.

La manipulation orchestrée par le pouvoir de Meiji a permis de mettre en place une politique culturelle certes idéologique, mais qui témoigne d'une volonté de préserver et de protéger le patrimoine culturel. Par ailleurs, c'est l'entrée dans l'ère Meiji qui a permis paradoxalement au Japon de faire un retour sur son passé et de mener un

¹²⁹ Toute généralisation est bien entendu à proscrire: il est évident que de telles considérations ne peuvent être assimilées à l'ensemble des maîtres pratiquant un art traditionnel. On peut penser qu'il existe encore de nos jours nombre de maîtres qui par leur vie et leur enseignement témoignent de cette dimension spirituelle.

¹³⁰ Expression utilisée par Philippe Pons, dans son livre *D'Edo à Tokyo*, Gallimard, Paris, p.261.

état des lieux de son patrimoine. Ainsi, l'idée même de patrimoine au Japon, n'intervient que lorsque survient une rupture car on ne peut regretter et protéger que ce que l'on est en train de perdre. A chaque rupture, les sociétés cherchent à se réappropriier l'héritage de l'époque révolue. Mais le rapport à ce passé change. L'héritage prend une nouvelle dimension et devient patrimoine.

Ce dernier est donc au cœur des préoccupations de la politique culturelle japonaise car il est à la fois source d'identité, de mise en valeur d'une forme de sensibilité, d'appartenance à un groupe social. Il n'en reste pas moins que la protection du patrimoine fait l'objet d'une politique élaborée et structurée dont nous allons maintenant tenter de définir les concepts et les enjeux.



Théâtre National de Kabuki, Tokyo
© 2004 Audrey Lanaure

2. PROTECTION DU PATRIMOINE ET POLITIQUE CULTURELLE AU JAPON

"Au-delà de toute question d'ancien ou de nouveau, la main de l'homme est l'outil éternel de sa pensée, tandis que la machine si neuve soit-elle, se démode toujours"
(YANAGI Sôetsu)

COMME NOUS L'AVONS VU PRÉCÉDEMMENT, LA POLITIQUE CULTURELLE SE MANIFESTE DANS TOUS LES DOMAINES DE LA CRÉATION, DE LA FORMATION, DE LA CONSERVATION ET DE LA DIFFUSION. C'EST EN PREMIER LIEU UNE POLITIQUE DE CONSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL. SI LA CONCEPTION DU PATRIMOINE EST UNE NOTION RELATIVEMENT MODERNE POUR LES JAPONAIS, IL N'EN DEMEURE PAS MOINS QU'IL S'AGIT D'UNE PRÉOCCUPATION BIEN ANTERIEURE A LA RESTAURATION DE MEIJI.

Soulignons d'emblée la valeur restrictive du terme "moderne" car il s'agit d'une modernité bien délimitée dans le temps, qui date de 1868. L'ancien régime n'ignorait cependant pas la conservation du patrimoine, comme en témoignent les trois exemples suivants: Le Shôshô-in originellement réserve du temple Tôdai-ji, fut inventorié douze fois pendant les onze siècles qui précéderent la Restauration de Meiji ; le temple Horyû-ji, achevé en 607 et reconstruit environ un siècle plus tard, reste le plus ancien bâtiment en bois qui soit conservé. Pour ce qui est des temples impériaux d'Ise (ou Issei), depuis la deuxième moitié du 7^{me} siècle se perpétue la fameuse institution du *shikinen zôtai*, impliquant la reconstruction périodique du bâtiment tous les vingt ans, en respectant la forme et les techniques (y compris l'abattage et le transport de bois). Ces exemples montrent bien toute la spécificité japonaise en matière de conservation du patrimoine. Par ailleurs, certains comportements à l'égard de la conservation du patrimoine peuvent paraître sur bien des points déconcertants aux occidentaux, comme nous le verrons en analysant les conceptions patrimoniales de ce pays. Mais avant d'aborder la politique de protection du patrimoine au Japon, il est nécessaire de définir la notion de patrimoine, afin de comprendre le processus de patrimonialisation de l'héritage culturel.

2.1 Esquisse du concept japonais de patrimoine

La notion de patrimoine est complexe, car elle fait appel aux concepts de possession, de transmission, de témoignage, de mémoire. De plus, ce patrimoine illustre ou met en exergue une histoire, une culture. Le patrimoine est substantiellement associé à la notion d'identité. Plus exactement, l'identité est attachée directement à la connaissance, à la conscience de l'héritage culturel (ce que l'on reçoit) et au patrimoine culturel (l'ensemble des biens que l'on préserve, qu'on réalise et que l'on construit), ce qui entraîne nécessairement sa conservation et sa communication.

Le mot "patrimoine" est en vogue. Ce vocable, qui désigne selon le Littré, "*un bien d'héritage transmis, suivant les lois, des pères et des mères aux enfants*", a connu bien des cheminements sémantiques au cours

des siècles et s'est imposé dans les années 1980 comme le mot le plus fréquemment utilisé pour couvrir une diversité d'éléments ayant trait au passé et pouvant être transmis à la postérité¹³².

*"Le patrimoine, c'est l'ensemble des principes et des valeurs spirituelles qui cimentent la vie en commun au sein d'un peuple et donnent un sens à sa vie quotidienne. [...] le soin que cette génération apporte à la conservation de l'équilibre et des ressources de son univers représente un héritage inestimable, qui permettra à la génération suivante de mieux vivre, en harmonie avec la création, et de progresser dans la même direction."*¹³³

Le patrimoine est une notion aux contours flous. Le sens de ce mot a sans cesse été élargi et requalifié par l'ajout de divers adjectifs (artistique, historique, naturel, urbain, ethnologique, archéologique, etc.). De fait, ses domaines d'interventions l'ont été également car son application peut s'étendre jusqu'aux aspects immatériels des choses. Dès lors, se pose la question de la place occupée par la catégorie des biens culturels importants dits "immatériels", qui permet de protéger les techniques traditionnelles détenues par les artisans. Cette réflexion est le corollaire de questions propres au traitement matériel des édifices au Japon. Car dès qu'il y a formulation d'un patrimoine se pose le problème de son traitement matériel. De fait, la question posée par Camille Boito "*Conservare o restaurare ?*" est sans objet dans le contexte japonais, où sans restauration, toute architecture en bois n'existerait plus au delà de quelques générations. Là, le non-interventionnisme prôné par Ruskin est hors de propos.

L'importance accordée de plus en plus aux idées plutôt qu'aux images entraîne naturellement des interrogations sur d'autres modes d'appropriations du réel, que ce soit dans le contexte extrême-oriental ou en Occident. Il est de fait que l'extension des domaines d'intervention du patrimoine pose le problème des limites de sa conservation. D'autre part, la notion de patrimoine étant appréhendée de manière très différente selon les continents, la conservation et la restauration impliquent une réflexion particulière sur les interventions pratiquées sur des objets extra-européens.

Depuis quelques années, les interrogations se sont multipliées sur les modes possibles d'appropriation de la réalité. Ainsi, le Japon est souvent mentionné comme se situant à l'opposé de la civilisation occidentale. Le célèbre sanctuaire d'Ise en est le témoin privilégié, étant souvent pris en exemple pour contredire le concept "restaurer pour conserver". C'est donc dans ce climat de réflexion que l'on doit se demander quelles approches privilégient les japonais sur les questions de conservation, et la manière dont le concept de patrimoine s'est concrétisé tout au long de l'histoire de ce pays.

2.1.1 Application du concept de patrimoine à la culture japonaise

La notion de patrimoine, dans son sens originel d'un bien légué dans sa matérialité, s'applique difficilement à la civilisation japonaise. L'histoire de la protection patrimoniale au Japon montre que les objets ou les monuments incarnent davantage des valeurs spirituelles, sacrés ou divines, plutôt que des formes préservées dans leur matérialité. Ce fait est particulièrement prégnant avant l'ère Meiji, sans toutefois être abandonné par la suite. Les objets du patrimoine peuvent donc être gardés en tant que mémoire pour la postérité s'ils ne prennent pas la forme d'une transmission matérielle. Sans doute est-ce sur ce point que se situe la différence entre les cultures japonaise et occidentale.

Mais il n'est pas si facile d'aborder la notion de patrimoine dans le contexte japonais. Le terme "patrimoine" nécessite de voir sa définition précisée et la traduction de ce terme en japonais spécifiée.

¹³² L'évolution du concept et des acceptations du mot "patrimoine" ont été analysées par André Desvallées, *Emergence et cheminement du mot patrimoine*, Musées et Collections publiques de France, n°208, septembre 1995.

¹³³ Définition donnée par Pedro Ramirez-Vasquez, citée par André Desvallées, op. cit., p.23.

Le patrimoine japonais est désigné sous le terme *bunkazai*. Cette notion englobe les biens culturels matériels (mobiliers et immobiliers), le patrimoine vivant (ethnologique et intangible), mais également les lieux de mémoire et les ensembles architecturaux anciens. Par rapport à ces expressions, l'intégration du patrimoine intangible¹³⁴ peut paraître énigmatique dans un contexte occidental. En effet, la coexistence de ces deux termes peut paraître antinomique tant les pays occidentaux, et la France notamment, associent la notion de patrimoine aux objets matériels. Le patrimoine vivant reflète une particularité fondamentale de la culture japonaise. La perception occidentale se révèle bien souvent inopérante pour cerner ce concept. Celui-ci s'insère dans un système de production artistique propre au Japon traditionnel, où l'objet produit n'est que le reflet d'un savoir-faire particulièrement poussé et maîtrisé. Ces conceptions sont telles qu'à Isé, alors que les sanctuaires ne sont pas classés – pour des raisons que nous évoquerons par la suite –, le site, pour le rôle qu'il joue dans l'histoire du Japon, et les maîtres-charpentiers qui y travaillent, sont considérés comme des trésors nationaux (*Kokuhô*).

Si l'on s'attache à rechercher la spécificité de sens qui caractérise les mots japonais, on peut appréhender la richesse de ce mot¹³⁵. *Bunkazai* est formé de *bunka*, "culture", et de *zai*, qui signifie "bien matériel", "objet de valeur", "denrée" et "richesse". Le terme *bunka* s'est répandu dans la langue courante au cours des années 1910. Il est composé de *ka*, "la transformation", "la métamorphose", et de *bun* signifiant "écriture", "texte", "lettres", "classiques". Ainsi, le sens premier de *bunka* porterait l'idée "d'inculquer la vertu transmise par les anciens à travers l'étude des textes"¹³⁶.

Nicolas Fiévé nous donne une analyse plus approfondie de ce terme en spécifiant dans son article "Architecture et patrimoine: les mots du monument historique", quelques équivalents possibles: *Oya Nô isan*, qui signifie "héritage des parents" et *Sesshû zaisan*, "biens transmis par hérédité". Mais ces formulations ne se retrouvent cependant pas dans le vocabulaire des patrimoines dits "culturels", c'est-à-dire lorsque ces derniers sont porteurs de la mémoire collective d'un groupe social: patrimoine mondial, national, régional, historique, architectural, etc.

L'émergence de la notion occidentale de patrimoine, fondée sur la sauvegarde des monuments historiques, a eu des conséquences sur la tradition japonaise en matière de patrimoine culturel, comme nous le verrons en étudiant la politique de sauvegarde du patrimoine au Japon. La promulgation de certaines lois montre bien que les tentatives de pénétration de la pensée occidentale au Japon n'ont pas été vaines¹³⁷. Ainsi, en 1950, fut instaurée par la Diet (Assemblée nationale japonaise), la "loi sur la protection du patrimoine" (ou selon les auteurs, "Loi sur la conservation des biens culturels"). Cette loi avait pour objectif de synthétiser les précédentes en introduisant le concept de patrimoine vivant et les sites d'intérêt archéologique. Elle fut étendue en 1954 et 1975 aux manifestations culturelles traditionnelles et aux ensembles architecturaux anciens. En regardant de plus près le contexte d'adoption de ces lois, il faut reconnaître que, si on laisse de côté l'influence occidentale, la promulgation de ces lois a permis d'élargir considérablement la notion de patrimoine au Japon. De nos jours, l'organisation de la conservation du patrimoine est toujours dictée par la Loi de 1950 qui stipule:

¹³⁴ Le patrimoine intangible définit les techniques et savoir-faire associés aux arts scéniques traditionnels (musique de koto ou de shamisen, Nô et Kabuki pour ne citer que quelques exemples), ou aux arts décoratifs comme la céramique, l'orfèvrerie, la fabrication des masques Nô, le laque, etc.

¹³⁵ Nous sommes redevables pour les traductions des termes aux recherches de Catherine Alassimone et de Christophe Pottier.

¹³⁶ Nicolas Fiévé, *Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique*, dans *L'abus monumental*, Actes des Entretiens du Patrimoine, Editions du patrimoine, Fayard, Paris, 1999, p.337.

¹³⁷ Selon Christophe Pottier, l'apparition du terme *bunkazai* dénote également les références à une terminologie occidentale car il serait la traduction de l'expression anglaise "cultural properties". Cette même influence serait manifeste dans l'intitulé de la loi de 1929 sur la protection des chefs-d'œuvre de la nation où *Kokuhô* serait l'équivalent de "national treasure". Notons que cette dernière considération est remise en cause par Nicolas Fiévé qui dénonce la restriction sémantique de *kokuhô*¹³⁷, pris uniquement dans l'acceptation du sens moderne du terme.

"L'objet de cette loi est de conserver et d'utiliser les biens culturels, afin de promouvoir la culture du peuple japonais et de contribuer à l'évolution de la culture mondiale."

Cette loi classe les éléments du patrimoine en cinq catégories¹³⁸:

1. Les bâtiments, peintures, sculptures, arts appliqués, calligraphies, les livres et documents anciens, ainsi que tous biens culturels matériels qui possèdent une haute valeur historique et/ou artistique pour le Japon.
2. Les techniques et savoir-faire relevant des domaines des arts de la scène et des arts décoratifs.
3. Les usages et coutumes relatifs à l'alimentation, à l'habillement et au logement, les métiers, les croyances religieuses, festivals, les divertissements folkloriques et les vêtements, accessoires indispensables à l'exercice de ces usages ou activités.
4. Les sépultures anciennes, les sites ou demeures monumentales d'une grande valeur artistique et/ou scientifique ; les jardins, ponts, ports, montagnes, ou autres lieux de beauté scénique ; les animaux, plantes, formations minérales et géologiques d'une grande valeur scientifique.
5. Les groupes de bâtiments historiques de haute valeur artistique et historique. Il peut s'agir de villes féodales, de villages agricoles ou de pêche par exemple.

La loi de 1950 met donc en place le répertoire actuel du patrimoine japonais. Notons cependant que l'architecture moderne n'est pas intégrée dans le corpus de la protection du patrimoine. Les quelques œuvres d'architectes célèbres étrangers comme L. Wright ne jouissent d'aucun privilège particulier.

Mais, si on considère que le patrimoine est "*l'ensemble des principes et des valeurs spirituelles qui cimentent la vie en commun au sein d'un peuple et donnent un sens à sa vie quotidienne*", il faut se demander quels étaient les moyens mis en œuvre pour constituer la mémoire du passé avant l'adoption de ces lois.

2.2 La politique de sauvegarde du patrimoine culturel

Bien que le phénomène de protection d'un patrimoine ancien prenne forme dans une période de modernisation de la société, il serait réducteur de le penser en terme de rupture ou d'opposition entre ancien (avant 1868) et moderne (après 1868). Un certain nombre de facteurs historiques, comme la destruction des statues bouddhiques lors de la séparation des cultes shintô et bouddhique, n'était pas le fait exclusivement de la période dite moderne. Des prémisses semblables se sont manifestés à l'époque Edo (1603-1867). La notion de patrimoine au Japon ne s'est pas construite à partir de l'ère Meiji, mais trouve des sillons de continuité à travers les événements du passé, un processus évolutif qui n'est pas sans évoquer la situation de la France en matière de patrimoine. Aussi, il convient de resituer le Japon dans sa culture ancestrale afin de comprendre les raisons qui ont amené à la politique culturelle actuelle. Ainsi, nous examinerons en premier le rapport de ce "patrimoine" à l'époque ancienne pour éclairer ce processus de prise de conscience de l'héritage culturel.

2.2.1 Historique de la protection du patrimoine au Japon

☞ L'émergence de la conscience de la conservation dans le Japon ancien....

La conservation du patrimoine au Japon a été une préoccupation importante au cours des siècles. Le mécénat exercé par la cour et les shogunats successifs, ainsi que par les familles de *Kuge* (nobles de la cour), les *daimyos*, et plus tard les riches bourgeois ou commerçants (*chônin*), s'accompagnait toujours d'une

¹³⁸ Le patrimoine matériel et immatériel sera détaillé dans le chapitre "La politique culturelle contemporaine", p.178.

démarche de conservation de leur patrimoine. La paix instaurée par le règne des Tokugawa a favorisé la constitution d'importantes collections de peintures et autres objets d'art, qu'il était nécessaire de conserver et de protéger. Les temples bouddhiques, qui abritaient les statues et les sùtras, suivaient une démarche similaire, en procédant parfois à des travaux de réfection du bâtiment et de restauration des sculptures. Ceci n'est pas étonnant car nous avons vu précédemment que nombre de sculpteurs de masques Nô étaient également des restaurateurs de statues bouddhiques. Ainsi, depuis l'époque ancienne, une attention continue fut accordée à un ensemble d'œuvres qui correspondent en partie à ce que nous appelons aujourd'hui le "patrimoine artistique", aussi bien du point de vue de la conservation que de son étude. Cet intérêt pour le passé se renforça davantage à l'époque Edo et connut son apogée à la fin du 18^{ème} siècle, avec le début des grands recensements du patrimoine.

On ignore souvent que l'une des fonctions importantes des temples et des sanctuaires était de conserver les objets d'art précieux. Ces lieux servaient de dépôts et n'étaient ouverts au public que dans quelques rares cas, pour permettre d'inspecter les objets et de juger de leur état de conservation. Il exista, dès l'époque de Nara, des magasins attenants aux temples, dont les principaux étaient appelés *shoshô*. Ils étaient destinés aux stockages des produits issus de la taxe foncière du riz, ainsi que des objets précieux, prélevés sur les domaines des temples. Le célèbre Shôsô-in est l'un des nombreux magasins situés à l'origine sur le domaine du temple Tōdai-ji, à Nara. Il avait pour principale fonction la conservation des biens, et il était placé à cet effet sous "scellé impérial". Cela excluait de sortir ou de montrer les objets qui y étaient conservés, en dehors des événements exceptionnels où les pièces étaient exposées à l'air libre, ce qui permettait alors leur inspection. Les sanctuaires shintô jouèrent également un rôle important dans la transmission et la présentation au public du patrimoine, conservant notamment des peintures votives sur bois.

D'autre part, dès l'époque ancienne, la volonté de conserver les œuvres est accompagnée d'un souci de les répertorier, ainsi que nous l'avons évoqué avec l'exemple du Shôsô-in. Cette initiative fut encouragée tout au long du 18^{ème} siècle en procédant à un vaste recensement du patrimoine artistique demandé par Matsudaira Sadanobu (1758 – 1829), qui occupa les fonctions de premier conseiller du shōgun. L'idée lui serait venue à la suite de l'incendie qui ravagea Kyoto en 1788. C'est à cette occasion qu'il aurait pris conscience de l'importance, pour leur sauvegarde, de la copie des documents, des objets et des peintures.

Malgré ces précédents, ce n'est qu'avec la constitution d'un état centralisateur et moderne, à l'ère Meiji, que purent être menés le recensement et la conservation du patrimoine artistique à l'échelle du pays. Cette volonté de répertorier les objets du patrimoine n'est pas sans répondre à une situation alarmante face à leur dispersion dans les collections occidentales.

L'ère Meiji est divisée en trois périodes : la période de destruction (1868 – 1875), la période de conservation (1877 – 1887), puis la période d'épanouissement. Les toutes premières années de Meiji furent marquées par des actes de "vandalisme", issus du mouvement de rejet du bouddhisme. Des temples sont remodelés ou démolis, des statues bouddhiques sont déposées, et les objets sacrés déplacés ou détruits. Cependant, même si la séparation du shintoïsme et du bouddhisme a eu des conséquences néfastes, il faut remarquer que ces destructions étaient considérées comme des actes de restauration (*fukko*, "retour au passé") dans la pensée des adeptes du *Kokugaku* (littéralement "discipline de la réflexion sur le passé"), qui consistait à faire retrouver au culte ancestral sa pureté originelle, non seulement sur un plan spirituel mais également dans ses manifestations monumentales.

Paradoxalement, cet état d'esprit qui pousse à la destruction des objets, se révèle être un acte favorable à la conservation du patrimoine. En effet, le mouvement intellectuel – qui s'apparente à celui, un siècle plus tôt en France, des comités révolutionnaires et à la naissance des concepts de "monuments historiques" (dont la

notion apparaît vers 1790 sous la plume d'Aubin-Louis Millin), de "valeur nationale" d'œuvres architecturales et artistiques- permet de mettre en place les premières mesures de protection.

Il est certain que ces actes de destruction du patrimoine, en particulier religieux, ont entraîné une prise de conscience par l'Etat de la conservation de l'héritage culturel. Elle se manifesta par une première campagne de recensement, avant que ne se mette en place une véritable politique de protection et de valorisation du patrimoine.

Dans un second temps, la prise en considération de la conservation de l'héritage culturel japonais viendra de l'étranger, en la personne d'Ernest Francisco Fenollosa (1853 – 1908)¹³⁹. Ce dernier ne ménagera pas ses efforts pour sauvegarder et présenter au public l'art traditionnel japonais. Il se fit non seulement mécène d'artistes dits "traditionnels", mais aussi chantre de la nécessité de préserver l'héritage culturel japonais. A partir de 1880, il effectue des voyages dans la région de Nara et de Kyoto, en compagnie d'un de ses élèves, Okakura Kakuzō (1862 – 1913) alias Tenshin, pour visiter des monuments et compléter sa collection d'œuvres d'art. Ces voyages prennent un caractère officiel lorsqu'il est chargé de recherches au Ministère de l'Education Nationale, en vue d'établir un système efficace de conservation. L'action de Fenollosa fut poursuivie et amplifiée par son élève Okakura Kakuzō, qui devint en 1889, conservateur en chef de la Maison Impériale tout juste inaugurée.

Quelles auront été les apports spécifiques de Fenollosa et d'Okakura, en ce début de la conservation au Japon moderne ? Du premier, nous pouvons dire qu'il a permis d'instaurer, par ses écrits et ses activités, l'idée que la sauvegarde du patrimoine doit fonder une historicité en montrant que l'art japonais constitue une tradition féconde, qu'il est nécessaire de perpétuer afin d'assurer la création à venir. L'action d'Okakura fut tout aussi déterminante car c'est sous son égide que fut rédigée la loi sur la conservation des sanctuaires et des temples anciens en 1897. Cette loi prévoyait le classement de biens religieux mobiliers et immobiliers en fonction de la valeur esthétique et historique. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette loi, étant à la base du système actuel de conservation du patrimoine.

∞ ... à La mise en place d'une politique patrimoniale

Les premières mesures allant dans le sens de la protection du patrimoine reviennent à Machida Hisanari¹⁴⁰ (1838 – 1897), qui avait pris conscience de la place accordée au patrimoine en Occident et découvert le fonctionnement des grands musées, au cours d'un voyage effectué en Europe à la fin des années 1860. Un texte fut rédigé pour lutter contre la destruction du patrimoine, conséquence selon lui de "*l'intérêt porté exclusivement aux découvertes nouvelles qu'avait entraîné le courant réformateur et civilisateur venu des pays étrangers*"¹⁴¹.

Christophe Marquet¹⁴² indique que ce texte n'emploie pas le mot "art" au sens contemporain du terme¹⁴³, ni ne fait référence aux biens culturels (*bunkazai*) ou patrimoine culturel (*bunka-isan*) en usage aujourd'hui. La

¹³⁹ Ernest Francisco Fenollosa: professeur américain, diplômé de philosophie et de sociologie de l'Université de Harvard. Son premier séjour au Japon se situe entre 1878 et 1890, période pendant laquelle il intervient à l'Université de Tokyo pour enseigner la philosophie et l'économie politique. Il contribua activement à promouvoir l'art japonais auprès des japonais eux-mêmes.

¹⁴⁰ Machida Hisanari: Fils d'un petit seigneur d'une famille de *Daymiō*, il fut nommé à des postes importants au Ministère des Affaires Etrangères, puis en 1871, au Ministère de l'Instruction publique où il s'occupa de la politique patrimoniale, en particulier celle des musées et des expositions.

¹⁴¹ Citation extraite de l'article de Christophe Marquet intitulé *Le Japon Moderne face à son patrimoine artistique*, dans *Mutations de la conscience dans le Japon moderne*, Hors-série, Cipango, Cahiers d'études japonaises, Institut national des langues et Civilisations orientales, printemps 2002, p.260.

¹⁴² Christophe Marquet: chercheur et Maître de conférence au Centre de recherche sur l'Extrême-orient de Paris Sorbonne

désignation de l'ensemble de l'héritage matériel d'une civilisation est ici formulée par la simultanéité de deux termes (objets antiques et choses précieuses / trésors précieux et choses rares, etc.). C'est la valeur "d'ancienneté" des biens considérés qui est ici importante. Notons que ce texte ne prend pas en compte le patrimoine architectural, comme les sanctuaires et les temples, mais insiste avant tout sur le caractère ancien et précieux d'un certain nombre d'objets.

Pour endiguer ce mouvement de destruction, le gouvernement de Meiji promulgua pendant la période dite de "conservation", un décret sur la protection des objets anciens et des antiquités, en mai 1871. Ce texte définit 31 catégories d'objets (fossiles, objets de culte, œuvres d'art, bronzes, armes, livres, etc.) à protéger en raison de leur ancienneté. Ce dispositif semble cependant rester très élémentaire dans la mesure où il ne prévoit que la remise aux autorités de la déclaration des objets d'art importants et le nom de leur possesseur. L'objet est considéré comme un document historique, nécessaire à l'interprétation du passé. Cette conception d'un patrimoine envisagé avant tout comme "témoignage historique", marque à bien des aspects la politique patrimoniale actuelle du Japon. C'est également à cette date que naquirent les premières mesures en vue de protéger les techniques des arts décoratifs. Destinés en majeure partie à l'exportation, les objets d'art étaient alors souvent présentés, en qualité de produits de manufacture, dans les grandes manifestations d'art japonais à l'étranger (expositions universelles). Lors des Expositions Universelles de Paris (1867), puis de Vienne (1873), ces objets connurent un succès considérable qui eurent pour effet de revaloriser, au Japon, le statut des objets d'art appliqués. La conséquence fut la création, par le gouvernement de Meiji, de l'École des Beaux-arts et l'instauration de mesures en faveur des artistes pratiquant un métier d'art.

Notons qu'à cette époque, le concept même de patrimoine n'était pas tout à fait formé. Il fallut attendre l'enquête effectuée en 1872 sur les bâtiments et les biens artistiques des sanctuaires, des temples et de l'ancien Palais Impérial, ainsi que sur le patrimoine des grandes familles, pour marquer une étape supplémentaire dans la définition de la notion du patrimoine artistique. Par ailleurs, cette définition n'incluait pas encore le patrimoine architectural (le mot "architecture" -qui est traduit par *kenchiku* le fait de bâtir- ne s'est répandu qu'au cours des années 1880). C'est seulement avec la loi de 1897 que la notion de patrimoine prendra en compte l'édifice architectural.

L'ambitieux projet d'inventaire des sanctuaires et des temples, lancé par Machida Hisanari, ne put être mis en œuvre immédiatement pour cause de difficultés de financement. Ce n'est qu'à la fin des années 1880 qu'une véritable politique patrimoniale se mit en place, sous l'égide cette fois de la Maison Impériale. En 1888, le Bureau Provisoire pour l'Inventaire des Trésors du pays fut instauré, qui deviendra plus tard l'organe central pour le recensement du patrimoine. A titre de comparaison, il faut attendre 1834 pour qu'en France, une commission effectuant l'inventaire des monuments soit établie à l'initiative du ministre Guizot. Suivie en 1837 par la Commission des monuments historiques, qui procéda au classement méthodique, à la protection et à la restauration de ces derniers. La première loi sur les Monuments Historiques est promulguée en France, en 1887, mettant ainsi en place un organe d'état centralisateur. L'Angleterre ne se dota d'un service analogue qu'en 1882.

En 1897, la loi sur la protection des sanctuaires et des temples est promulguée, prévoyant ainsi le classement de biens religieux, mobiliers et immobiliers, en fonction de leur valeur esthétique et historique. Elle est le fondement du système actuel de la conservation du patrimoine. La protection prend alors la forme d'une aide financière accordée par l'Etat et destinée à la restauration et à l'entretien de ces biens. L'autre intérêt de

¹⁴³ Nicolas Fiévé, dans son article *Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique*, indique que le mot "art" (*Bijutsu*) ne sera créé qu'à la fin de l'année 1871, au moment de la participation du Japon à l'exposition de Vienne. Voir également sur la notion d'art au Japon, l'article de Isabelle Charrier, *L'évolution de la conception de l'art de l'ère Meiji jusqu'à nos jours*, dans Japon pluriel: Actes du 1^{er} colloque de la Société française des études japonaises, 16 – 17 décembre 1994, Editions Picquier, 1995, p. 252-254.

cette loi est qu'elle définit pour la première fois le statut des trésors nationaux (*Kokuhô*). Cependant, seul le patrimoine religieux est pris en compte à cette époque.

Ce n'est qu'à partir de la promulgation de la loi de 1929 que le classement au titre de "trésor national" s'appliquera également aux œuvres conservées par des particuliers, aux biens possédés par l'Etat et aux collectivités locales. Cette démarche a pour but d'enrayer l'exportation massive des œuvres d'art à l'étranger pendant la période de crise économique traversée par le pays. Le contrôle de la circulation des œuvres est ainsi renforcé puisqu'elles ne peuvent être exportées sans autorisation du Ministère de l'Education, représenté par l'Agence des Affaires Culturelles (*Bunkachô*).

Les trésors nationaux furent classés en trois catégories:

1. les œuvres "remarquables par leur facture"
2. les œuvres "singulières par leur origine"
3. les œuvres constituant "des témoignages historiques"

Ces différentes formulations montrent que le critère esthétique n'est donc pas le seul aspect pris en compte dans la définition du "trésor national", orientation qui sera maintenue dans le système actuel de protection du patrimoine.

Kokuhô désigne donc la valeur suprême dans la hiérarchie des biens culturels.

Dans son article intitulé "Note à propos du terme "Trésor National" en Chine et au Japon"¹⁴⁴, Anna Seidel entreprend la généalogie du terme *Kokuhô* et rappelle que dans les conceptions mystiques de la Chine antique, les trésors dynastiques ou familiaux étaient censés avoir été envoyés, de façon miraculeuse, par le Ciel. Une des principales acceptations de ce terme désigne "l'esprit sacré" qui atteste des attributs primordiaux du souverain: jouir de la faveur divine et être capable d'assurer la prospérité au royaume. Au Japon, cette dimension sacrée sera associée aux bijoux de la dynastie impériale. Ces bijoux dynastiques - le miroir, l'épée et le collier de jade - auraient été transmis, selon la mythologie, par la déesse Amaterasu. Aujourd'hui encore, ces trésors dynastiques demeurent "*intégrés dans une tradition impériale vivante, scellés dans de multiples écrins précieux, ensevelis sous des couches de brocarts entassés au cours des siècles, cachés au fond d'édifices inaccessibles dans des sanctuaires vénérables (...)*"¹⁴⁵.

Si les deux législations de 1871 et 1897 répondaient avant tout à une urgence historique, les lois de 1919 et 1929 révèlent un approfondissement et un élargissement de la notion de patrimoine national. La loi de 1919 définit comme "lieux de mémoire", les sites pittoresques, historiques ou naturels; la loi de 1929 étend la catégorie des édifices à valeur patrimoniale au delà du domaine religieux, et permet aux procédures conservatoires de désigner tout type de construction vernaculaire.

Les dispositions de la loi de 1929 sont complétées par une loi de 1933, sur la conservation des œuvres d'art majeures qui sont des œuvres non classées mais d'un grand intérêt artistique et historique. Les œuvres d'art majeures peuvent donc faire temporairement l'objet d'une interdiction à l'exportation si le gouvernement estime nécessaire de procéder à leur étude, en vue d'un classement éventuel.

Si une attention toute particulière est accordée aux conséquences de l'exportation massive des œuvres d'art à cette époque, c'est que le Japon traverse une période de récession intense. La crise économique et financière ébranle la confiance de la population envers son gouvernement. Le marasme est tel que certains particuliers ou anciens nobles se trouvent tentés ou contraints de vendre leurs biens à des acheteurs étrangers. Ce fait ne

¹⁴⁴ Anna Seidel, *Note à propos du terme "Trésor National" en Chine et au Japon*, BEFEO, LXIX, Paris, 1981, p. 229 à 261.

¹⁴⁵ Anna Seidel, *idem*, p.261.

s'arrêtera pas là dans la mesure où la défaite de la 2^{ème} guerre mondiale laisse le patrimoine japonais dans une situation encore plus difficile, amplifiant davantage le phénomène de dispersion des biens à l'étranger. Ainsi, le patrimoine culturel traversa, pour un temps, une situation de délabrement.

En 1949, l'incendie du temple Hôryû-ji, bien culturel sorti indemne des bombardements de la guerre, a une influence déterminante sur l'évolution du système de protection du patrimoine. Ce temple, datant du 7^{ème} siècle, comporte certaines structures en bois qui sont considérées comme les plus anciennes du monde telles que la pagode, le bâtiment principal et le portail extérieur. Ce temple détient une collection importante d'art bouddhique, abritée dans un musée construit dans l'enceinte du temple en 1941. Sous l'effet de cette catastrophe, la Diet (Assemblée nationale japonaise) décide de promulguer la loi sur la protection du patrimoine en 1950. C'est la première fois qu'une loi fait directement référence au patrimoine dans son acceptation la plus large. Toutes les œuvres précédemment classées "trésors nationaux" deviennent des "biens culturels importants". L'importance de cette loi est considérable car le champ d'étude est élargi non seulement au patrimoine matériel dans son ensemble, mais également aux sites et au patrimoine immatériel. Ces mesures prenaient en compte la conservation des arts dits "de nature intangible" (théâtre, musique, danse), de même que la conservation des techniques propres aux métiers d'art, présentées dans les textes comme des "biens" immatériels. Cette loi, révisée et complétée en 1954 et 1975, est le fondement du système actuel de protection du patrimoine. La révision de la loi en 1954 permit d'établir un système prévoyant la mise en place des groupes responsables des fonctions administratives indispensables à la conservation des biens culturels. Celle de 1975 instaura un certain nombre d'éléments importants qui concerne aussi bien l'architecture, le domaine des arts et la gestion. Ainsi les bâtiments à caractère exceptionnel sont associés au terrain environnant ou à tout autre objet qui participe de ce caractère: l'ensemble est alors inclus dans la définition du patrimoine culturel urbain. D'autre part, les techniques de conservation sont également prises en compte par l'établissement d'un système de protection des dites techniques.

La législation actuelle, élaborée entre 1950 et 1975, est une synthèse des lois précédentes, qui étend le contrôle de l'état à de nombreuses formes de patrimoine, regroupées sous le terme générique de "biens culturels" ou *Bunkazai*.

2. 2. 2 Les grandes étapes de la législation

Cet exposé succinct sur la mise en place du système patrimonial montre que, dès le début de l'ère Meiji (1868 – 1912), le Japon est le premier pays non-occidental à se doter d'une législation de protection d'œuvres architecturales et artistiques anciennes. En un siècle, de 1871 à 1975, cinq lois auront défini un patrimoine de plus en plus vaste et intensifié les mesures de conservation et de protection.

Les principales étapes de la législation sont donc les suivantes:

- ⊗ 1871: "Ordonnance sur la préservation des antiquités et des choses anciennes"
- ⊗ 1897: "Loi de préservation des anciens sanctuaires et temples"
- ⊗ 1919: "Loi de préservation des lieux de mémoire historiques, pittoresques et naturels"
- ⊗ 1929: "Loi de préservation des trésors nationaux"
- ⊗ 1933: "Loi de préservation des œuvres majeures"
- ⊗ 1950: "Loi de conservation des biens culturels"
- ⊗ 1975: "Révision de la loi de conservation des biens culturels"

La loi de 1897 est particulièrement intéressante car elle porte sur les biens des temples et des sanctuaires et sur leurs édifices. Ici, on parle encore "d'anciens" sanctuaires shintô et temples bouddhiques, soit des édifices qui renferment les objets précieux considérés comme des "trésors de la Nation". Cette loi

associe pour la première fois à l'édifice architectural, la valeur d'ancienneté, jusqu'alors rattachée exclusivement aux objets mobiliers. Selon Nicolas Fiévé¹⁴⁶, ce glissement est dû à l'influence des conceptions occidentales dans le domaine des monuments historiques, telles qu'elles sont transmises par les deux premiers historiens de l'art au Japon, Ernest Fenollosa et Okakura Kakuzô.

La loi de 1950 présente également un intérêt certain puisqu'elle désigne l'ensemble du patrimoine culturel sous le terme *Bunzakai*. Il est ici important de remarquer qu'entre la loi de 1897 et celle de 1950, s'est opéré un glissement sémantique à travers les mots et les valeurs qui y sont associés. Les débuts de la formulation du patrimoine se font à partir de la valeur nationale incarnée par le "trésor de la nation" (*kokuhô*). Puis intervient le mot *bunzakai* qui ne représente pas une valeur nationale précise en raison de son caractère nouveau. Dans le contexte de l'après-guerre, le mot *bunka* offre une pluralité de sens qui autorisent la reconnaissance de plusieurs critères: on parle dorénavant de valeur artistique, archéologique, ethnologique, folklorique, etc.

La terminologie qui désigne le patrimoine national – un patrimoine mobilier qui exclut dans un premier temps l'architecture – repose dans la plupart des cas sur une valeur d'ancienneté, à laquelle est associée un ensemble de valeurs diverses (selon les époques et les lieux) à caractère moral, religieuse ou sacré. Avant Meiji, les objets ont incarné des valeurs. Leur statut ne dépendait pas de leur forme matérielle, ni de leur qualité intrinsèque, ni n'était défini par rapport à des conceptions esthétiques particulières. La valeur de l'objet patrimonial réside dès lors dans leur pouvoir de transmission, l'objet étant porteur d'une historicité et d'une spiritualité. Par extension, il s'agit d'une valeur immatérielle exprimée à travers la conception des objets patrimoniaux.

2. 2. 3 Les musées au Japon

La conception du patrimoine national s'est effectuée en corrélation avec la création des musées qui vont peu à peu se former à l'ère Meiji. La naissance des musées au Japon est étroitement liée à celle de la "modernisation" du pays. C'est à la fin du 19^{ème} siècle que les premiers musées, directement inspirés par le modèle européen et plus particulièrement français, ont été créés au Japon. L'idée de conserver le patrimoine et de l'exposer au public dans un but didactique, est intervenue en partie à la suite des délégations dépêchées aux Etats-Unis et en Europe pour effectuer des missions diplomatiques à la fin du 19^{ème} siècle.

Mais l'idée d'exposer publiquement le patrimoine national n'est pas une conception moderne pour autant. Des prémisses sont déjà latentes qui mettent ainsi en évidence "l'intérêt public" et la prise en considération du patrimoine national. A l'époque Kamakura, une pratique appelée *kaichô* (littéralement "ouverture du rideau"), pouvant être considérée comme une forme lointaine d'exposition temporaire, consistait à présenter publiquement à une période donnée, ou lors d'une fête commémorative, le trésor ou les statues d'un temple. Si l'origine de ces manifestations était religieuse, elles sont devenues plus festives au cours de l'époque Edo, des spectacles et des fêtes accompagnant souvent la présentation des œuvres. Les occasions de découvrir le patrimoine religieux n'étaient donc pas rares, particulièrement dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle où ces manifestations avaient en plus l'avantage de contribuer à réunir des fonds pour la réfection des temples. Cette tradition a été conservée de nos jours car le *shôsô-in*, dépôt millénaire des trésors impériaux à Nara, expose ses objets une fois par an, à l'automne. La seule différence est qu'à l'origine le public n'était pas admis. Dorénavant, l'exposition des objets offre une occasion exceptionnelle de venir admirer ces joyaux, obtenant ainsi des records d'affluence d'année en année.

¹⁴⁶Nicolas Fiévé, *Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique, dans L'abus monumental?*, Actes des entretiens du patrimoine, sous la présidence de Régis Debray, éditions du Patrimoine, Fayard, 1999, p.323-343.

Le mot "musée" est traduit actuellement par *yūkichi* en japonais. En 1860, Namura Gando utilisa pour la première fois le terme *hakubutsukan* pour désigner le musée, donnant ainsi une signification nouvelle à un ancien mot sino-japonais qui signifiait "savoir universel ou encyclopédique" (*hakubutsu*). Dans un ouvrage paru en 1866 intitulé *Pensées sur l'Occident*, Yuyoshi Fukuzawa, ambassadeur en Europe en 1862, donne une définition du musée: "*Les museum sont destinés à réunir des produits naturels, des antiquités et des curiosités du monde entier, afin de les présenter au public et d'enrichir ainsi ses connaissances*"¹⁴⁷.

Cette définition donne une idée des principales fonctions du musée, telles qu'elles ont été définies en Europe au 19^{ème} siècle: conservation, exposition, présentation. D'une certaine manière, on peut dire que la découverte des musées occidentaux par les japonais joua un rôle important dans l'instauration d'une politique de conservation.

C'est en 1871 que le Bureau des Musées a été créé par le Ministère de l'Education, chargé de recueillir des objets japonais pour l'exposition internationale de Vienne en 1873. C'est ce même bureau qui a entamé la construction en 1878 du premier musée japonais dans le parc d'Ueno, à Tokyo. Ce bâtiment a été inauguré en 1882 sous le nom de Musée de la Maison impériale. Sa tâche consistait à conserver les objets d'art et les témoignages de la culture populaire. En 1952, il est devenu le Musée National de Tokyo.

Une grande exposition fut organisée en 1872 dont l'objectif était de "*rassembler des produits de notre monde, naturels ou créés par l'homme, d'en préciser l'appellation et d'en distinguer l'usage, afin d'élargir les connaissances des hommes*"¹⁴⁸. Cette exposition présenta des objets archéologiques au côté d'objets de technologies plus récentes comme le télégraphe ou l'impression typographique des journaux. L'extrême variété d'objets exposés montre de manière évidente que la conception des musées à cette époque n'était pas clairement définie. Il s'agit davantage de "cabinet de curiosités à vocation encyclopédique", tel qu'on pouvait en trouver en France au 18^{ème} siècle, que d'un musée à proprement parler. Cet état de fait perdurera pendant quelques années, jusqu'à l'avènement d'une politique patrimoniale, à la fin des années 1880, qui met en place des institutions chargées de recenser, d'étudier et de préserver le patrimoine national. C'est à ce moment qu'apparaît la notion d'œuvre d'art, que l'on peut définir présentement comme le passage de l'objet culturel au statut d'objet artistique. Les objets conservés dans les temples ou autres institutions religieuses devaient confier leurs œuvres à des musées en vue de "*servir de référence historique, de modèle pour l'art et d'exemple pour les arts industriels*"¹⁴⁹. Autant dire que la mise en œuvre de cette politique patrimoniale connut quelques difficultés, les temples bouddhiques refusant de montrer leurs œuvres au public - la statuaire bouddhique étant assimilée à une représentation formelle du sacré. Il fallut l'intervention d'un critique et historien de l'art japonais, Takayama Chogyū (1871 – 1902), pour lutter contre l'attitude conservatrice des temples. D'autre part, Takayama Chogyū prôna la création des musées en province, ce qui permit le développement de ce type d'institutions sur l'archipel nippon.

Ce résumé de l'histoire de la création des musées au Japon mériterait une étude plus approfondie. Cette approche consiste à mettre en évidence le développement des musées en rapport avec l'influence des conceptions occidentales. D'autre part, il s'agit également d'évoquer la diversité de ces institutions qui connaissent une évolution considérable depuis la fin des années 1970.

De nos jours, on compte cinq musées nationaux à Tokyo, Kyoto et Osaka, mais aussi des musées de préfectures et d'arrondissements, des musées municipaux, et des institutions privées qui sont souvent en rapport avec les grandes sociétés. L'augmentation du nombre de musées est liée principalement à l'essor économique que connut le Japon à la fin des années 1970. D'autre part, ce développement serait en rapport avec la conception de l'urbanisation et une demande croissante des japonais pour la culture et les arts.

¹⁴⁷ Cité par Christophe Marquet, dans *Le Japon moderne face à son patrimoine artistique*, p.255.

¹⁴⁸ Cité par Christophe Marquet, *idem*, p. 264.

¹⁴⁹ Cité par Christophe Marquet, *idem*, p. 281.

La situation des musées au Japon est très complexe et ne peut être définie en quelques lignes. Cependant, quelques caractéristiques peuvent être exposées pour comprendre la diversité des systèmes. Outre les statuts différents, les musées se confondent souvent avec des musées historiques ou ethnographiques, comme le Musée Edo-Tokyo Museum. Les œuvres se trouvent exposées au milieu de documents politiques ou d'outils usuels de la région. Il y en a d'autres qui, bien que nommés "musées", ne possèdent aucune collection mais servent avant tout de galerie d'exposition. Les musées des beaux-arts présentent également différents aspects: certains traitent de la création artistique, d'autres se définissent par la région, par la période, par le genre (peinture, sculpture, estampes), ou même parfois par leur objectif (une collection particulière, l'œuvre d'un artiste, etc.). Ainsi, de nombreux masques Nô font partie de collections particulières ; peu de musées en possèdent et par conséquent, il n'est pas si évident d'en voir exposés au Japon.

Un autre élément important est celui de la conception des expositions. A l'origine, les japonais n'ont pas l'habitude de montrer des objets de façon permanente. Encore aujourd'hui, les traces de cette tradition perdure à travers l'exemple du Shôshô-in. Ce principe d'exposition est lié d'une part, à la fragilité des objets, qui ne sont exposés que temporairement, et d'autre part, à la relation existant entre les objets et la réalité quotidienne. Le respect de la fonction de l'objet est un élément important pour les japonais. Ainsi, cette tradition culturelle a des conséquences sur la muséologie moderne en ce sens que la présentation des œuvres est effectuée à "tour de rôle", même pour des œuvres considérées comme des chefs-d'œuvre de l'art japonais. Par exemple, certains musées, pour respecter la tradition, ne montrent que des paravents de pruniers au mois de février.

Pour les masques Nô, il est donc important de respecter la fonction des œuvres lors de leur exposition au musée, comme nous le verrons ultérieurement en abordant la question de la présentation des masques Nô dans les collections japonaises.

Les musées japonais connaissent donc un engouement manifeste qui s'exprime par la volonté de mettre en valeur le patrimoine national dans toute sa diversité. L'importance accordée à la recherche scientifique témoigne d'un intérêt manifeste pour l'étude et la conservation des objets. Ainsi, le Musée National de Kyoto gère 4000 pièces de sa collection, mais aussi environ 6000 objets provenant des temples bouddhistes et shintoïstes de la région de Kyoto. De plus, il abrite un centre de restauration d'objets d'art anciens. Le Musée national de Tokyo ne fait pas exception car le Tokyo National Research Institute lui est rattaché. Il est, de loin, l'Institut de recherche le plus important du Japon, comprenant un département pour l'étude systématique des problèmes de la conservation du patrimoine.

L'histoire du patrimoine national montre que la conception des musées va de pair avec l'émergence de la conservation - restauration au Japon qui, comme pour les musées, a été influencée par les concepts occidentaux, tout en conservant une approche originale et spécifique à ce pays.

2.3 La conservation – restauration au Japon

En analysant les sources du passé, on peut constater que certains traits spécifiques constituant une approche différente de celle de l'Occident, sont significatifs de cette relation entre les hommes et le patrimoine. Le commun de cette histoire, par rapport au sujet qui nous occupe, est d'être avant tout lié par le souci de la transmission de la mémoire. Aussi est-il nécessaire de s'interroger sur les fondements à partir desquels s'opère le processus de transmission. A partir de ces éléments, nous pourrions mieux comprendre l'approche japonaise en matière de conservation/restauration.

2.3.1 Approche théorique: l'exemple du temple d'Ise

Rappelons que l'art en Asie était essentiellement religieux. Suivant les doctrines bouddhiques et shintoïstes liées à l'impermanence des êtres et des choses ainsi qu'au renouveau et à la purification, on considérait surtout l'esprit des œuvres; leur forme matérielle importait peu. Une oeuvre n'est pas considérée comme un objet à caractère purement décoratif, simplement créée pour un plaisir esthétique. Elle est la manifestation d'un principe transcendantal, qui vise à considérer surtout l'esprit des œuvres, et non leur forme matérielle.

Cette approche des œuvres, fondamentalement différente de la conception occidentale, explique le fait que la recreation d'objet n'apparaisse pas comme un inconvénient majeur: une statue endommagée pouvait bien être remplacée par une neuve sans que sa valeur spirituelle n'en soit changée. En fait, aucune statue endommagée ne pouvait continuer à occuper sa place dans le sanctuaire ou dans le temple. C'est pourquoi un intérêt particulier était consacré à la réparation ou la restauration des statues et des objets. De cet intérêt découle donc la prise en considération de la conservation du patrimoine. Cette conception n'est donc pas propre aux objets mobiliers mais s'applique également au patrimoine architectural.

Il existe au Japon une mystique de la ruine différente des conceptions occidentales où la ruine est érigée en culte du passé. La conservation des monuments¹⁵⁰ anciens au Japon offre ainsi une approche originale et spécifique à cette culture.

L'exemple le plus extrême, significatif de l'approche du Japon en matière de conservation des monuments anciens, est celui du sanctuaire d'Ise. Le sanctuaire d'Ise est reconstruit tous les vingt ans¹⁵¹, avec des matériaux identiques mais neufs, sans qu'il soit pour autant endommagé¹⁵². Les japonais appellent cette pratique *shikinen zôtai*. Cette pratique ne doit cependant pas être généralisée à l'ensemble des temples et sanctuaires japonais. Le temple Hôryû-ji, à Nara, n'a jamais été intégralement reconstruit, mais il est vrai que certains éléments constitutifs de l'architecture ont été remplacés.

Les travaux de conservation des monuments architecturaux se répartissent en quatre catégories: réfection partielle, réfection par pose d'une nouvelle toiture, réfection par démantèlement partiel, réfection par démantèlement complet.

Ce phénomène ne peut que surprendre si l'on sait que cet édifice tient une place particulière dans l'évolution religieuse du Japon et qu'il est le centre de croyances et des traditions nationales en tant que Sanctuaire de l'Empire. Son origine est estimée au 5^{ème} siècle, moment où une foi commune est venue marquer le rassemblement des clans autour de la dynastie de la déesse du Soleil Amaterasu.

La dernière reconstruction de ce sanctuaire a eu lieu en 1993, sur une aire dûment préparée pendant la durée de l'existence du dernier édifice réalisé. Apparemment immuable et pourtant toujours neuf, Ise paraît placé en marge du temps, hors de son atteinte. Ainsi, depuis des siècles, le sanctuaire ne porte aucune stigmatisation du temps: la ruine ou la restauration.

¹⁵⁰ **Monument**: les dictionnaires bilingues traduisent ce terme par une série de mots composés à partir de *hi*, caractère chinois qui désigne une tablette ou une stèle de pierre. *Kohi* désigne le vieux monument ; *sekishi* signifie monument de pierre. Le langage contemporain utilise les mots *kinenbutsu* ou *kinenhi*, qui signifient "choses" ou "monument commémoratif" (ce qui ne désigne pas à proprement parler un édifice. Le mot *monumento* est davantage approprié pour traduire le mot "monument". Il est entré dans la langue dans les années 1920 – 1930 et serait associé à la commémoration du fait militaire. Cependant, "Monument historique" n'a pas d'équivalent au Japon (réf. Nicolas Fiévé, *Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique*, dans *L'abus monumental?*, Actes des Entretiens du Patrimoine, Editions du patrimoine, Fayard, Paris, p.326).

¹⁵¹ 20 ans correspondant au cycle de vie d'un déité shintô, ainsi que le laps de temps nécessaire à la transmission des connaissances à une nouvelle génération d'artisans.

¹⁵² La plupart des autres temples ont abandonné cette pratique à cause de la charge financière importante et le manque de bois.



Le temple shintô d'Ise
© 1997 GEO

C'est dans ce tour de "passe-passe" que s'institue le lien entre le passé enseveli et le présent vécu, entre le temps de sa création et le temps de sa réceptivité. Parce qu'ils se savent captifs du temps et l'admettent, les japonais transcendent cette finitude inaltérable dans un incessant renouvellement. Ainsi, plutôt que de se fier au caractère impérissable de la matière, ils sont partis du principe que rien de ce qui est matériel ne dure éternellement et ont conçu d'autres moyens pour veiller à la pérennité de leur mémoire.

Ce principe ne peut être compris qu'en rapport avec les fondements des doctrines bouddhique et shintoïque, ainsi que dans la relation existant entre le temps, la nature et les hommes. Les concepts d'impermanence (bouddhisme) et de renouvellement (shintoïsme) font partie intégrante de la vie des japonais qui ont une conception du temps répétitive et non évolutive comme en Occident.

Il existe une relation structurante entre le temps et l'objet qui est au cœur de l'enjeu de la conservation. Dans la conception occidentale, le temps structure les objets du patrimoine dans un double sens: d'abord par le fait que ces derniers sont inscrits dans une historicité ; ensuite et surtout peut-être parce qu'ils sont destinés à être marqués par lui.

Dans le cas du Japon, que se passe-t-il ?

La pagode du temple Hôryû-ji, à Nara –
© 2004 Audrey Lanaure



La relation des objets ou monuments au temps est largement influencée par les deux conceptions de la temporalité qui innervent la culture japonaise: celle du renouvellement cyclique que l'on trouve dans le shintoïsme, et celle de l'impermanence des choses (*mujô*) qui vient du bouddhisme. C'est pourquoi les japonais accordent autant d'importance aux rites annuels ou autres cérémonies qui soulignent la nature cyclique du temps. Dans le cas du sanctuaire d'Ise, la répétition du rituel selon un rythme préétabli garantit la pérennité de la mémoire.

La relation au temps est renforcée par l'utilisation des matériaux traditionnels¹⁵³ qui, par nature, sont sujets à une dégradation prévisible et des destructions fréquentes dues aux calamités naturelles (séismes, incendies, typhons, raz-de-marée, etc.). Ces contraintes ont grandement influencé la vie, l'entretien et la restauration des bâtiments traditionnels.

Autant ces conditions matérielles que la notion d'impermanence venue du bouddhisme ont contribué à donner naissance à une conception du patrimoine qui revient à une sorte de "planification de l'éphémère". Dans la culture japonaise, la nature des objets, à l'image des hommes, est d'être périssable, transitoire.

Les pratiques liées à la reconstruction du sanctuaire d'Ise permettent de définir trois concepts fondamentaux qui peuvent être étendus à toutes les facettes de la culture nipponne:

- 1) la transmission de la forme
- 2) la répétition des rites
- 3) le culte de la terre

Le premier concept introduit l'idée que si la matière est périssable, la forme abstraite peut se transmettre indéfiniment. C'est pourquoi la forme donnée lors de la reconstruction d'Ise est identique à la précédente. Cependant, on insiste souvent sur le fait que cette reconstruction est effectuée selon une stricte identité. Mais cela n'est pas tout à fait exact:

*"Significatif est à cet égard le témoignage d'un artisan qui, après avoir pratiqué à la dernière reconstruction d'Ise, confiait à M. Bourdier, sa déception de n'avoir, cette fois, pas eu l'occasion d'innover."*¹⁵⁴

Les transformations sont cependant mineures¹⁵⁵; l'essentiel est que les japonais pensent que la forme ancienne de l'édifice est préservée depuis l'origine. La seule permanence incontournable est donc d'ordre intangible.

Le second concept est lié aux rites et aux cérémonies pratiqués périodiquement¹⁵⁶. Selon la déontologie japonaise, l'authenticité de l'édifice est renouvelée à chaque reconstruction, non seulement grâce à la préservation de la forme première, mais également par l'observation rigoureuse des rites qui accompagnent les travaux (abatage du bois, transport, assemblages, matériaux).

Le troisième concept utilisé pour perpétuer la mémoire est de maintenir le lien avec la terre. Pour garantir l'authenticité du bâtiment, la préservation de la forme originelle ne suffit pas, il faut qu'il y ait également une proximité directe entre l'ancien bâtiment et sa reconstruction. Comme le dit C. Brandi: *"Un monument démonté et reconstruit ailleurs est rabaissé au rang de faux par rapport à lui-même, un faux réalisé avec ses propres matériaux ; il représente encore moins qu'une momie par rapport à la personne vivante."*¹⁵⁷

Depuis les temps anciens, les japonais croient que la terre est chargée d'un pouvoir spirituel, d'où une vénération importante accordée aux montagnes et aux rivières. Un lieu peut donc devenir une sorte de réceptacle sacré, empreint de la mémoire du peuple.

Le concept d'authenticité des édifices anciens dans le contexte japonais mérite un regard attentif. Est-ce dans sa matérialité, dans sa chair, ou dans sa forme "*porteuse d'âme*", comme le disait Nobuo Itô lors de la Conférence de Nara en 1994, que réside l'authenticité du monument japonais ? Et donc, ainsi que le pensent certains, le recours à des essences de bois ou à des techniques semblables à celles qui furent jadis

¹⁵³ Le bois est le matériau de prédilection de l'architecture. Le chaume est aussi utilisé pour les toitures.

¹⁵⁴ Françoise Choay, *Sept propositions sur le concept d'authenticité*, dans Conférence de Nara, 1994, p. 112.

¹⁵⁵ Des éléments de protection en cuivre ont été intégrés dans la reconstruction du temple d'Ise (C. Pottier)

¹⁵⁶ Pour davantage d'informations sur les rites pratiqués lors de la reconstruction du sanctuaire d'Ise, lire l'article de Shûji Takashina, *Le patrimoine de la mémoire*, Cahiers du Japon, n°72, 1997, p. 59.

¹⁵⁷ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Editions du Patrimoine, p.104.

utilisées lors de l'édification originelle, suffit-il à garantir l'authenticité de son frère jumeau qu'est devenu le bâtiment restauré ? La réflexion revient donc à la notion de copie, au modèle et à sa reproduction.

Supposons qu'une copie similaire au Parthénon soit réalisée à proximité du fameux temple ; même si la construction respecte en tous points le modèle, personne ne considérerait l'œuvre comme authentique. Au mieux, on parlerait de réplique; au pire, de faux. Or, pour les japonais, savoir que le temple d'Ise est une reconstruction du sanctuaire originel érigé il y a des siècles, n'entre nullement en conflit avec leur croyance en son authenticité.

Comme il a déjà été évoqué précédemment à propos des masques Nô, le Japon fait sienne l'idée qu'une copie puisse être un original. Que le temple d'Ise soit une re-création périodique n'enlève rien au fait que cet édifice soit toujours considéré comme l'architecture en bois la plus ancienne du monde. D'un point de vue occidental, il s'agit là d'un paradoxe car ce sanctuaire ne possède pas un gramme de matière originale. Cet exemple montre bien combien l'authenticité n'est pas appréhendée de la même manière selon les cultures. Dans l'acceptation du sens occidental, cette notion implique le respect de la matérialité des éléments constitutifs de l'œuvre. Compte-tenu des méthodes de conservation et de restauration utilisées au Japon, comment évaluer les pratiques japonaises au regard de l'authenticité¹⁵⁸ ?

2.3.2 Le concept d'authenticité

Précisons d'emblée qu'il n'existe pas au Japon d'équivalent à ce terme. D'autres mots équivalents peuvent être utilisés sans être pour autant la traduction exacte du terme. Dans la conférence de Nara en 1994, Françoise Choay précise que cette notion complexe est essentiellement liée au contexte européen, et que la définition occidentale vis à vis des monuments et des objets mobiliers ne peut être appliquée dans le cas du Japon.

Ce mot est utilisé dans la Charte de Venise en 1964, pour mettre en avant notre devoir de transmettre aux générations futures des biens culturels "*dans toute la richesse de leur authenticité*". L'authenticité est alors définie comme "*une mesure de la vérité essentielle des valeurs établies selon les critères culturels*". Depuis, de nombreuses réunions internationales ont permis de faire évoluer le concept d'authenticité. Le débat sur l'authenticité a été lancé au moment de l'adhésion du Japon à la Convention du Patrimoine Mondial de l'Unesco. Selon Michel Parent, inspecteur général des Monuments Historiques et ancien président du Patrimoine mondial, la notion d'authenticité avait déjà été évoquée lors du congrès international de l'UNESCO sur la pierre à Paris, en juin 1993, "*avec l'intervention de Raymond Lemaire rappelant l'habituelle opposition entre authenticité formelle et authenticité historique*"¹⁵⁹. Puis l'auteur avait souligné l'importance de la dimension symbolique, qui ne s'identifie ni à l'une ni à l'autre.

La conférence de Nara a permis de faire prendre conscience que l'authenticité ne peut prétendre dans sa définition à l'universalité. En réalité, il faut concevoir qu'il n'existe pas une définition de l'authenticité particulière mais des authenticités qui s'expriment selon les contextes pluri-culturels propres à chaque pays.

Le document de Nara envisage donc la distinction et la reconnaissance des critères d'authenticité spécifiques à chaque culture:

"Art. II: tant les jugements sur les valeurs reconnues au patrimoine que les facteurs de crédibilité des sources d'information peuvent différer de culture à culture, et même au sein d'une même culture. Il est donc exclu que les jugements de valeur et d'authenticité qui se rapportent à celles-ci se basent sur des critères uniques.

¹⁵⁸ Authenticité est souvent confondu avec "intégrité" (= état d'une chose qui a toutes ses parties, qui n'a pas subi d'altération"), dans le langage courant.

"La rigueur intellectuelle et l'exigence éthique touchent ainsi le cœur du concept d'authenticité, dont un synonyme est l'intégrité, avec la connotation morale du mot."

¹⁵⁹ Michel Parent, dans la revue *Restauro*, n°130, 1994, p.24.

*Au contraire, le respect dû à ces cultures exige que chaque œuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient.*¹⁶⁰

L'authenticité ne se rapporte pas uniquement à la matérialité des objets ou des monuments ; elle s'inscrit dans un contexte culturel et doit être considérée d'un point de vue fonctionnel et traditionnel. D'autre part, la notion d'intégrité n'est plus envisagée seulement dans l'appréciation des données matérielles ; son champ sémantique induit dorénavant les aspects immatériels tels que la conception, l'idée et l'usage qui président et participent à l'existence de l'œuvre.

∞ Evolution du concept d'authenticité au Japon

L'histoire de la protection des biens culturels au Japon montre que la notion d'authenticité a naturellement évolué, en même temps que s'instaurait progressivement la conception du patrimoine.

La loi de 1871 intitulée "Ordonnance sur la préservation des antiquités et des choses anciennes" ne retient pas le patrimoine immobilier dans son champ d'investigation. Aussi ne peut-on faire allusion à l'authenticité des monuments. Jusqu'en 1894, seule la fonction des sanctuaires et des temples est admise dans la mesure où ces édifices ont pour mission de conserver l'héritage national. Aucune mention stipulant l'authenticité des matériaux, de la forme et de la technique n'est alors prise en considération.

La loi de 1897 sur "La préservation des anciens sanctuaires et temples" marque un tournant dans l'évolution de la protection patrimoniale car elle implique la conservation des bâtiments et de leurs structures. Elle associe pour la première fois à l'édifice architectural, la valeur d'ancienneté, jusqu'alors rattachée exclusivement aux objets mobiliers, et introduit le concept des "Trésors nationaux". La fonction n'est plus l'unique critère d'authenticité; le contexte, la forme et la technique et le caractère spirituel du bâtiment sont des critères essentiels. La loi de 1950 intitulée "Loi de conservation des biens culturels" introduit le concept des biens culturels intangibles défini par Knut Einar Larsen comme "*la reconnaissance officielle de l'importance des individus porteurs de tradition*"¹⁶¹. C'est un concept important qui met l'accent sur l'authenticité des techniques et des traditions.

Pour terminer cet exposé sur l'évolution de la notion d'authenticité au Japon, il faut évoquer le point de vue du critique Takayama Chogyû, qui fut à l'origine du débat sur la notion d'authenticité au Japon. A la fin des années 1890, il milita pour faire prendre conscience à ses contemporains de la nécessité de protéger et de mettre en valeur le patrimoine artistique national. Chogyû est alors partisan d'une doctrine visant à réhabiliter les valeurs nationales (*Kokusui shugi*), qui s'était constituée vers 1886- 1887. Lorsqu'en 1897, l'état promulgue la loi sur la protection des sanctuaires et des temples, Chogyû y voit le moyen d'éveiller la conscience nationale grâce au patrimoine historique. Son action se porta principalement sur la protection et la restauration des édifices. Chogyû distingua trois attitudes fondamentales: le maintien en l'état, la restauration en vue de rétablir un état primitif (que l'on pourrait rapprocher de celle de Viollet-le-Duc)- et la reconstitution pure et simple, à partir du modèle initial. Il opta donc pour la dernière solution, opposant ainsi le "goût de l'antique" (ou *koshoku*), à la beauté de la forme (*keishiki no bi*).

∞ Monument et monument historique

En dépit des guides de voyages ou des touristes qui traitent le sanctuaire d'Ise comme un monument historique, cet édifice demeure pour les prêtres et ses fidèles un monument qui constitue une mémoire vivante.

¹⁶⁰ Document de Nara sur l'authenticité, Conférence de Nara, 1994, p.XX.

¹⁶¹ Nishimura Yukio, *Evolution du concept d'authenticité dans l'histoire de la conservation au Japon*, Conférence de Nara, p.189.

Or "monument historique" n'est pas traduisible en langue japonaise; les japonais ne font pas de distinction entre ces deux catégories.

Selon Françoise Choay, le monument historique est un concept occidental, tandis que le monument est universel. Ce qui lui permet de rappeler que si le monument ressemble à un universel culturel, il se manifeste toutefois de part le monde sous des formes multiples et diverses.

"Le premier (monument) désigne tout artefact explicitement construit par un groupe humain afin de se remémorer ou de commémorer les individus, évènements, rites et croyances qui fondent conjointement la généalogie et leur identité. (...) Le second n'est pas un universel culturel. Le terme désigne tout artefact existant, mémorial ou non, et jugé digne d'intérêt et de conservation à cause de sa valeur pour le savoir (historique ou autre) et pour l'art."¹⁶²

Concernant l'inscription des biens culturels sur la liste du patrimoine mondial, la réglementation stipule que le bien considéré, ici le monument, doit répondre aux critères d'authenticité pour ce qui est de sa conception, de ses matériaux, de son exécution ou de son environnement. Dans des cultures où le contenu spirituel des œuvres est prioritaire, l'authenticité de la forme et de la matière devient souvent secondaire et l'originalité perd de sa signification. C'est alors l'application des règles et des techniques traditionnelles (rituels liés à la reconstruction, ainsi que les matériaux utilisés) qui deviennent étalons de l'authenticité. Comme c'est le cas pour le sanctuaire d'Ise. Pour les japonais, la matérialité des objets ou des monuments et leur vulnérabilité à l'épreuve du temps, ne sont pas aussi importantes que les valeurs spirituelles qu'ils véhiculent. Ainsi, c'est dans l'accomplissement d'un processus rituel et dans la maintenance des traditions techniques et des savoir-faire que l'authenticité trouve sa raison d'être. Comme l'affirme Paul Philippot, l'authenticité s'exprime par *"le travail artisanal tant qu'il est porteur d'une expression vécue de la tradition"*¹⁶³. Mais dès lors, comment interpréter l'authenticité dans des sociétés où modernité et tradition coexistent, et où l'artisanat traditionnel tend à perdre *"sa raison d'être en tant que moyen d'expression authentique"* pour glisser vers *"une forme de kitsch, autrement dit comme une expression sans valeur artistique"*¹⁶⁴ ?

Dans tous les cas, les restaurateurs ont le souci premier de rendre à l'édifice son apparence d'origine, quitte à supprimer les modifications vieilles de plusieurs siècles. Même si on découvre une valeur historique cristallisée dans les pièces de charpentes anciennes, celle-ci ne représenterait probablement pas la valeur essentielle du monument. Suivant la terminologie employé par Alois Riegl, il apparaît que ce type de restauration cherche à promouvoir les "valeurs de contemporanéité" des monuments, niant du même coup "la valeur d'ancienneté", pourtant à la base de la législation. D'autre part, ce que Riegl nommait la valeur d'intégrité du monument est en l'occurrence indispensable pour que son pouvoir sur la mémoire puisse opérer et permettre l'accomplissement des rites. Cette "restauration permanente" selon Chastel, explique la survie de ces bâtiments millénaires.

On remarque que, dans la pratique, la notion occidentale d'authenticité est adoptée comme critère fondamental pour l'architecture et les beaux-arts, notamment pour l'inscription sur la liste du patrimoine mondial. A ce titre, des monuments japonais ne peuvent être classés. Ce paradoxe nous semble significatif de l'inadéquation de certains concepts occidentaux qui servirent de base à l'établissement de la législation du patrimoine créée durant l'ère Meiji. Le patrimoine mondial n'a pas inscrit l'ensemble du site de Hôryûji, mais seulement quelques bâtiments et fragments de murs. Si le Hôryû-ji a pu être classé sur la liste du patrimoine mondial, c'est parce qu'il s'est avéré que la majorité des éléments architecturaux était authentique. En revanche, le temple d'Ise, toujours neuf, ne peut prétendre à être classé au Japon. De ce fait, il n'est pas inscrit sur la liste du patrimoine mondial car seul un site protégé par les lois nationales peut en faire partie.

¹⁶² Françoise Choay, *Sept propositions sur le concept d'authenticité*, conférence de Nara, 1994, p.294.

¹⁶³ Paul Philippot, *Histoire et actualités de la restauration*, p.10.

¹⁶⁴ Paul Philippot, *Conservation et tradition de l'artisanat*, dans *Pénétrer l'art*, p. 403.

Les mesures de protection au Japon confèrent divers statuts comme celui de "trésor national" ou de "biens culturels importants", après quoi ils relèvent de la loi de 1950 sur la protection des biens culturels. Pour protéger l'intégrité des sites historiques, la loi veille à ce que leur état ne puisse être modifié. Si bien que le sanctuaire d'Ise ne peut accéder au statut de bien culturel important tant qu'il sera reconstruit périodiquement. Une mesure qui en modifie certainement l'état.

Or, *"L'authenticité n'est pas réductible à la matière et à la forme, mais signifie l'expression de la continuité historique de la société"*¹⁶⁵.

Le cas du sanctuaire d'Ise offre ainsi une réflexion spécifique sur les critères d'authenticité établis par la loi actuelle car ce monument ne peut être compris que dans la reconstruction associée aux rites et aux pratiques culturelles. Il s'agit là d'un témoignage important de la spécificité culturelle de ce pays, qui amène à une réflexion plus large sur la reconnaissance des critères d'authenticité par rapport au patrimoine mondial.

Ainsi, la notion d'originalité et celle d'authenticité semblent difficiles à différencier. Le fait de conserver une œuvre pour la copier minutieusement au lieu de s'efforcer à la préserver de la vulnérabilité montre, d'une part la conscience de la fragilité des choses et d'autre part, que la notion d'originalité est devenu relative avec le temps. Cette notion de remplacement des matériaux d'origine peut s'appliquer au sanctuaire d'Ise. On devrait reconnaître dans ce cas une pratique de copie permettant de véhiculer la tradition.

D'autre part, comme le proposait Carmen Anon Feliu¹⁶⁶ à propos des jardins historiques, ne faudrait-il pas considérer le patrimoine architectural japonais en termes de "monuments" vivants pour lequel le passage du temps qui passe compose autant qu'il décompose ?

D'autres exemples permettent de mettre en avant l'approche des japonais en matière de conservation du patrimoine architectural. Sans aboutir nécessairement à une reconstruction totale, nombreux sont les édifices qui donnent l'impression d'une parfaite intégrité, sans être entamés par l'action destructrice du temps. Ainsi, le Pavillon d'or à Kyoto semble correspondre à une création moderne tant la dorure qui recouvre l'ensemble du bâtiment paraît avoir été faite récemment. Pourtant, il s'agit d'un des seuls bâtiments de style T'ang encore existants, considéré comme l'une des architectures les plus anciennes.



Le Pavillon d'or (Kinkaku-ji temple)
© 2004 Audrey Lanaure

Cette approche de la conservation du patrimoine architectural ancien au Japon a permis de mettre en évidence que le principe de re-création suivant des pratiques et des techniques bien précises permet d'assurer la pérennité du monument, bien que ce soit sa valeur symbolique, et non son existence physique,

¹⁶⁵ Ségolène Bergeon, *De la restauration d'hier à la "conservation déléguée de demain*, Histoire de l'art, n°32, décembre 1995, p.15

¹⁶⁶ Carmen Anon Feliu, *Authenticité – jardin et paysage*, dans La Conférence de Nara, 1994, p.217 - 231.

qui soit sauvegardée. Par conséquent, nous pouvons affirmer que ce n'est pas le temps qui donne de la valeur aux choses, mais la chose ou plutôt l'objet, qui abolit le temps. D'autre part, l'authenticité n'est pas à rechercher dans la matérialité de l'objet mais dans "*le travail artisanal tant qu'il est porteur d'une expression vécue de la tradition*"¹⁶⁷. C'est dans la pratique d'un savoir-faire traditionnel et dans l'utilisation des matériaux d'origine que se trouve la légitimité même de la conservation-restauration au Japon.

Naturellement, des principes similaires peuvent être appliqués pour la conservation-restauration des objets d'art. Le principe de re-création ou de reconstitution trouve sa raison d'être dans l'accomplissement des gestes et des savoir-faire acquis par les artisans spécialisés au fil des siècles. Dans la mesure où la permanence de la forme est garante pour les japonais de la transmission de la mémoire, la restauration réside dans la capacité de l'artisan spécialisé à restaurer l'objet avec les mêmes gestes, la même maîtrise des techniques et la même connaissance des matériaux qu'à l'origine. La restauration des sabres est un exemple de tradition artisanale mise au service de la conservation – restauration. Le sabre est poli périodiquement, selon les mêmes techniques et avec les mêmes outils que ceux utilisés dans les temps anciens, dans le respect scrupuleux de l'objet et de l'héritage technique.

2.3.3 La conservation - restauration des masques Nô

La restauration des masques Nô n'échappe pas à cette règle. Nous avons déjà évoqué le fait que, dans la plupart des cas, ce sont des fabricants de masques qui réalisent les interventions. Cette pratique n'est pas dévolue à notre époque mais est le fait d'une continuité ancestrale. L'histoire de la protection du patrimoine montre que les japonais ont une longue expérience de la conservation des oeuvres et qu'à ce titre, les artisans sont les plus à même d'intervenir sur les objets, étant les détenteurs d'un savoir-faire ancestral.

Les anciens fabricants ont donc réparé les masques, principalement en vue de leur utilisation pour le Nô. Auparavant, la restauration (ou devrait-on dire la réparation) avait pour but de retrouver l'état originel du masque, au moment de sa conception première. La fonction des masques étant d'être utilisés sur scène, le but des interventions était de rétablir une continuité formelle et visuelle, de telle sorte que rien ne vienne entraver la lecture de l'image. D'un point de vue esthétique, le masque ne devait comporter aucune altération manifeste qui aurait pu le rattacher à son existence matérielle. La beauté de l'image devait être préservée dans toute sa pureté et son "immatérialité" pour pouvoir être intégrée dans l'univers du *yûgen* et du Nô. L'entretien ou les modifications susceptibles d'être apportées aux masques relevaient donc d'un savoir-faire artisanal, constituant ainsi une forme de continuité dans la tradition qui assurait la protection et la sauvegarde des objets. Dans ce contexte, la restauration ne peut être envisagée au sens moderne du mot.

La restauration de Meiji à la fin du 19^{ème} siècle a permis d'ouvrir le Japon au monde occidental, facilitant ainsi les échanges culturels entre les deux continents. Cependant, l'évolution des idées en matière de conservation-restauration ne s'est pas produite immédiatement. Si l'influence des conceptions occidentales en matière de conservation du patrimoine a été manifeste pour la constitution des musées, il en est autrement pour la restauration qui demeure une pratique artisanale très ancrée dans le système culturel japonais. Ce constat est encore valable à notre époque, même si la spécificité de la conservation-restauration en tant que discipline à part entière commence à être intégrée dans les mentalités depuis quelques années.

Le livre de Kitazawa Sanshirô¹⁶⁸ traitant de la fabrication et de la restauration des masques Nô montre une certaine évolution dans la prise en considération des principes de restauration, tout en

¹⁶⁷ Paul Philippot, *Histoire et actualités de la restauration*, dans *Annales de l'histoire de l'art et d'archéologie*, 7, 1985, p.10.

¹⁶⁸ Kitazawa Sanshirô, *Nô no omote*, Heibonsha, Tokyo, 1964 (*en japonais*)

conservant une approche traditionnelle de ce métier. Si la démonstration reste assez générale sur bien des aspects, elle témoigne d'une reconnaissance de l'objet dans son intégrité physique, car le fabricant doit, dans la mesure du possible, préserver la matière originale de l'oeuvre. Selon lui, la règle de la restauration est de respecter strictement "*le maintien des masques en leur état actuel*". Le mythe d'un retour à un supposé état "originel" de l'image n'est dans ce cas plus concevable. D'autre part, les restaurateurs ne doivent en aucun cas faire intervenir leur propre sensibilité sur les masques à restaurer, mais au contraire, faire apparaître l'esprit du créateur sur l'oeuvre. Pour la restauration des masques anciens, les altérations qui témoignent de leur histoire ne doivent pas être enlevées – le choix étant laissé à l'appréciation du restaurateur qui devra déterminer les altérations dues à la fonctionnalité de l'objet de celles résultant de manipulations maladroitement ou d'accidents. D'autre part, un examen doit être pratiqué avant toute intervention sur l'oeuvre afin de déterminer le traitement le plus approprié. En ce sens, une approche méthodologique est donc nécessaire avant toute intervention.

En revanche, l'auteur insiste pour que le restaurateur n'utilise que les matériaux traditionnellement employés par les auteurs car "*si on ne les répare pas avec des matériaux très proche de ceux utilisés à l'origine, leurs couleurs et leurs textures présenteront des effets anormaux*"; en outre, l'utilisation de produits synthétiques n'est pas conseillée car "*il ne sera plus question de traiter [les masques] avec l'art de la coloration d'autrefois. Il est clair qu'il se produira une réaction de rejet entre les matières aqueuses et celles qui sont imperméables*".

Par ailleurs, l'auteur mentionne les raisons pour lesquelles les restaurations sont fatales aux masques:

- "1) *les réparations faites avec des matériaux et des techniques autres que celles d'origine.*
- 2) *les réparations effectuées au gré du restaurateur, sans tenir compte des matières utilisées par l'auteur.*
- 3) *les réparations faites avec de simples couleurs (?) sur les colorations en gofun déjà en partie détachées faute d'une étude approfondie du revêtement.*"

A la lecture de ces quelques propos, il est manifeste que les pratiques artisanales sont encore très présentes même si l'auteur intègre dans sa démarche la prise en considération de la valeur d'ancienneté du masque par rapport à la valeur de contemporanéité, jusqu'à présent prédominante. Mais une personne qui conçoit que "*[les restaurations parfaites] sont celles faites avec les matériaux d'autrefois et une technique très élevée*" et que "*la condition majeure de la restauration des masques consiste à retrouver la pratique du procédé d'origine*" restreint son champ d'investigation à une pratique technique qui relève davantage de la tradition artisanale que de la restauration.

Il est regrettable que Kitazawa Sanshirô n'évoque pas le cas de la conservation et de la restauration des Honmen. Cet oubli est peut-être révélateur du secret qui entoure les pratiques liées à ces masques prestigieux. Ni les problèmes de reconstitution des parties manquantes, que ce soit au niveau du support ou de la couche picturale, ni la restauration des masques dans les musées, ne sont abordés concrètement. Seule est envisagée la restauration des masques Nô en vue d'être utilisés pour des représentations théâtrales.

Néanmoins, les réflexions de ce fabricant-restaurateur donnent quelques informations sur la manière dont la restauration des masques pouvait être envisagée dans les années 1960 au Japon.

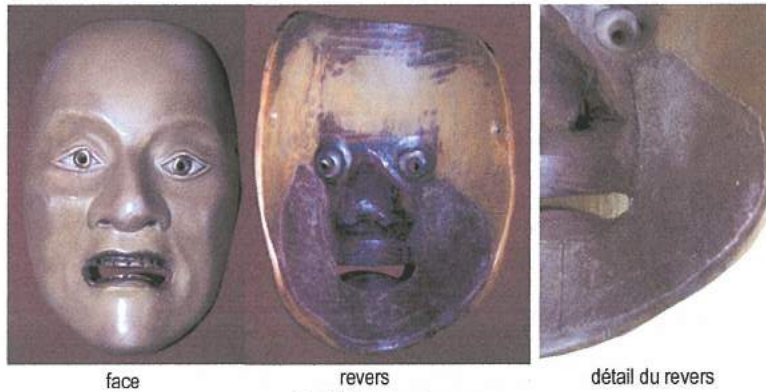
D'une manière générale, nous savons que les restaurations anciennes étaient réalisées avec des matériaux traditionnels, entrant dans la fabrication des masques. Nous pouvons ainsi en déduire quelques principes de base:

- 1) les parties endommagées ou fragilisées du support étaient recollées avec de la laque puis, consolidées avec de la toile de chanvre imprégnée et collée avec de la laque au revers du masque. Le type de laque ne peut être spécifiée, ni la méthode utilisée. Des intissés peuvent être aussi utilisés, correspondant probablement à une technique plus récente. Cette technique est encore utilisée actuellement par quelques fabricants-restaurateurs.
- 2) le fixage des écailles est fait avec de la colle animale (colle de poisson ou de daim). Suivant la zone d'écailage, une technique consistant à insérer un papier fin sous les écailles afin de les maintenir, puis de le coller sur le bois, a été aussi utilisée.
- 3) les matériaux utilisés pour la réintégration consistent en un mélange de pigments naturels liés à de la colle animale.

Le problème est de déterminer les possibilités de traitement du nettoyage de la couche picturale. L'utilisation de l'eau comme solvant représente un danger potentiel dans la mesure où la couche picturale est aqueuse... Or, il est bien spécifié qu'aucun produit chimique ne peut être utilisé sans causer des changements optiques à la face!

Quelques exemples de masques conservés dans les collections européennes montrent d'anciennes restaurations correspondant à des techniques japonaises¹⁷¹:

Kitachi-amari, collection particulière



face

revers

détail du revers

© 2003 Audrey Lanaure

Shishi-gushi, collection particulière



face

2 morceaux de toile ont été collés
au revers

© 2003 Audrey Lanaure

¹⁷¹ Pour Shishi-gushi, Kitachi-amari, Koshiji : voir les fiches de synthèse correspondantes en Annexe n°5: collection particulière de masques Nô en France – Planches I / 6 / 8.

Pour Kuro-Beschimi: voir la fiche de synthèse correspondante en Annexe n°6: collection de masques japonais du Musée du Cinquantenaire, Bruxelles – n° INV J. 2997

Kuro-beshimi

Musée du Cinquantenaire, Bruxelles - N°INV. J. 2997



face



deux morceaux de toile ont été collés dans la partie supérieure et enduite de laque noire
Deux étiquettes anciennes sont presque totalement arrachées.

© 2003 Audrey Lanaure

Kojishi, collection particulière



face



2 morceaux d'intissés ont été collés au revers

© 2003 Audrey Lanaure



Ryo-onna

conservé au Musée Historique de Berne

le détail de la partie supérieure montre que les écailles ont été collées sur un morceau de papier fin, semblable à du papier japon.

© 2003 Musée d'Histoire de Berne

∞ Evolution de la conservation- restauration au Japon...

La conservation–restauration est une discipline récente au Japon. Les bases de cette discipline sont encore fragiles dans ce pays où l'artisanat conserve encore une place importante dans la société japonaise. Le Japon se trouve dans une phase de transition: d'un côté, la mise en place d'un système professionnel qui fait de cette discipline un métier à part entière ; de l'autre, un artisanat de tradition séculaire, garant d'un savoir-faire technique irremplaçable, transmis de génération en génération ; entre ces deux extrêmes, la conservation et la restauration du patrimoine artistique, qui fait l'enjeu de toutes les discussions, partagées entre le respect de l'identité culturel et les effets de la mondialisation.

Nous avons vu précédemment que nombre d'artisans spécialisés s'improvisent bien souvent restaurateurs, non par ce qu'ils en possèdent les principes théoriques et déontologiques, mais parce qu'ils sont les détenteurs de connaissances techniques et d'un savoir-faire ancestral. La compensation financière qu'apporte ce type d'activité n'est pas sans intérêt dans le cadre d'une société où l'industrialisation a tendance à supplanter les valeurs traditionnelles. Il s'agit là d'un problème important qui conduit à une réflexion plus générale sur la place de l'artisanat dans une société moderne.

D'une manière générale, la restauration au Japon relève encore de la tradition artisanale : l'objet à remettre en état est confié à un artisan qui s'efforce autant que possible de retrouver l'apparence d'un objet neuf. C'est le cas pour les masques Nô, même si le mythe de l'éternel retour commence à être envisagé d'une autre manière. Mais si les artisans respectent davantage la matérialité de l'objet, nous sommes encore loin d'aboutir à une réflexion sur l'interprétation critique de l'œuvre, et de satisfaire aux exigences d'une approche historique. Ainsi, il s'agit bien plus d'une reconstitution que d'une conservation de l'œuvre. De telles approches ne sont pas sans risque, on peut craindre la perte irrémédiable de l'objet si le travail n'est pas réussi. Ce constat a pu être mis en évidence lors d'une visite dans un atelier de fabrication de masques Nô. Un masque Nô a été confié au fabricant-restaurateur pour être "remis en état", afin qu'il puisse être utilisé

sur scène. Le problème principal résidait dans la perte importante d'un morceau de bois au niveau de la partie supérieure frontale. La décision de remplacer cette partie manquante par un morceau d'hinoki, puis de l'intégrer sans que l'on puisse distinguer les traces de l'intervention, s'est imposée naturellement. La critique ne se situe pas au niveau de ce type d'intervention, par ailleurs très répandue en Occident, mais dans la justification de l'adhésif utilisé. Puisque le masque est destiné à être utilisé sur scène, on comprend aisément que le rétablissement d'une continuité formelle du support et de l'image soit nécessaire. Mais l'emploi d'une colle Epoxy pour le collage de la partie manquante porte davantage à réflexion à cause du caractère irréversible du produit, ce qui n'est pas sans conséquence sur la conservation future de l'objet. Pour le



Masque en cours de restauration chez un fabricant. Destiné à être utilisé au théâtre, la partie de bois manquante doit être totalement réintégrée, comme l'image du masque.

© 2004 Audrey Lanaure

fabricant-restaurateur, la justification d'un tel procédé est nécessitée par le fait que le masque doit pouvoir résister à long terme aux multiples facteurs de dégradation auxquels il est soumis au théâtre. Par conséquent, l'emploi d'un tel produit est légitimé par l'acte même du restaurateur. La question alors est de savoir où se situent les limites des compétences de l'artisan et où commencent celles du restaurateur ? Quelle valeur peut-on attribuer à cet acte par rapport aux principes qui définissent la notion d'authenticité au Japon ?

L'attitude du fabricant ne se situe ni dans une pratique traditionnelle qui impose l'utilisation de produits naturels, entrant dans la fabrication des masques Nô, ni dans l'exercice de la conservation-restauration qui implique certains principes déontologiques. Dans le cas présent, la réversibilité n'était pas un critère important pour la conservation du masque ; seules la fonction et l'utilisation de ce dernier importaient.

Cette attitude paradoxale souligne la méconnaissance des fabricants par rapport à une discipline nouvelle, qui prend en compte l'objet en tant que témoin historique.

Pour autant, il ne faut pas penser que cette démarche soit envisagée uniquement dans le cadre de réparations demandées par des particuliers ou des professionnels du Nô. Les musées alimentent également ce système car ils font appels aux compétences techniques des fabricants-restaurateurs. Or, l'apprentissage traditionnel, s'il permet d'acquérir les connaissances techniques, ne peut satisfaire aux exigences de la conservation-restauration. En dehors de leur apprentissage traditionnel, très peu vont être confrontés dans leur milieu professionnel à des conceptions de restauration différentes des leurs. Ainsi, ils n'ont bien souvent qu'une vision traditionaliste de cette discipline dont les référents se situent des siècles auparavant. Ce système est enclin à se prolonger car les spécialistes en conservation-restauration ne sont pas très nombreux dans les musées. Comme le dit Kamba Nobuyuki, responsable du département conservation-restauration au Musée national de Tokyo: "*Jusqu'à maintenant, il n'y avait pas de restaurateur spécialisé dans le musée, mais actuellement le nombre de personnes augmentent*"¹⁷². Cette profession devrait tendre donc à se développer dans les années futures, notamment au contact d'autres institutions étrangères que la politique culturelle du pays encourage et favorise. Les connaissances techniques des fabricants-restaurateurs ne sont pas à évincer, mais doivent être préservées comme héritage culturel et comme moyen d'intervention. Enfin, la confrontation avec des conceptions de restauration différentes à l'étranger serait un moyen d'élargir la réflexion et d'encourager d'autres pratiques plus respectueuses de la conservation de l'objet.

Mais il faut considérer un autre aspect de la question des interventions des artisans en conservation-restauration. Les musées occidentaux font parfois appels aux connaissances techniques des fabricants pour restaurer les masques de leurs collections. Ils considèrent bien souvent que les japonais sont les plus à même de restaurer les objets appartenant à leur culture. C'est pourquoi leurs compétences techniques sont sollicitées pour restaurer les masques Nô. Seulement, les fabricants-restaurateurs appliquent leurs connaissances sans se soucier d'une réflexion critique autour de cet objet, ni de son contexte. Ainsi, il serait préférable d'envisager un travail de réflexion associant les restaurateurs occidentaux et le savoir-faire technique des fabricants. De cette manière, on pourrait éviter que le fixage des masques Nô ne soit réalisé avec une colle cyano-acrylate!

☞ ... Et plus particulièrement dans les musées

Avec l'émergence des musées et des formations de restaurateurs-conservateurs au Japon, un nombre croissant de personnes sont sensibilisées aux problèmes de la conservation-restauration. Selon Kamba Nobuyuki, le nombre d'universités dispensant des cours de conservation et/ou de restauration seraient en augmentation depuis ces dix dernières années. Les cours sont regroupés sous le nom de *bunkazai-kagaku* (sciences des biens culturels) ou de *hohon-kagaku* (science appliquée à la conservation), la dénomination variant suivant l'université.

Beaucoup d'étudiants partent à l'étranger pour faire des stages de restauration afin de se confronter à d'autres pratiques techniques. Avant d'occuper le poste de responsable du département conservation-restauration au Musée national de Tokyo, Kamba Nobuyuki a étudié pendant quelques années à l'institut Courtaud de Londres. Cette approche amène à réfléchir sur la pertinence des concepts occidentaux en matière de conservation-restauration et de ce fait, à envisager cette discipline autrement que comme la réalisation de

¹⁷² Entretien au Musée national de Tokyo, le 11 mars 2004. Voir Volume III - Annexe n°4: réponses au questionnaire de Kamba Akira.

procédés techniques traditionnels. C'est probablement par cette ouverture culturelle et cette approche résolument plus moderne, que pourra évoluer cette discipline. Le développement des Instituts de recherche constitue également un élément majeur dans la reconnaissance de cette discipline, par le travail de réflexion et les recherches scientifiques qui y sont menés. La politique de protection du patrimoine encourage également les initiatives culturelles pour faire comprendre au public japonais l'importance de la conservation-restauration dans les musées. Ainsi, une exposition organisée en 2002 au Musée National de Tokyo, présentait 34 œuvres restaurées durant cette année. L'objectif de cette exposition était de montrer au public japonais l'intérêt de la préservation des biens culturels pour les générations suivantes, en rendant accessibles les informations concernant les méthodes de conservation et de restauration employées dans les musées et en présentant des exemples d'objets restaurés.

☞ La conservation des masques Nô dans les familles de Nô et les musées au Japon

Les informations concernant la conservation et les restaurations des masques au Japon, dans les musées et dans les grandes familles de Nô, ont été difficiles à obtenir. Une étude complémentaire dans d'autres musées japonais aurait été souhaitable pour apporter des éléments plus précis.

D'une manière générale, les masques sont conservés dans des magasins spéciaux, leurs faces protégées par un petit coussin léger en soie (*omote-ate*) et enfermés dans leurs étuis personnels. Les étuis ont longtemps été de précieux emballages faits dans de somptueux matériaux. La plupart des étoffes sont en soie damassée, brodée d'or ou d'argent, ou de brocarts en or. Ces étoffes sont doublées de soie très douce, et matelassées avec de la ouate. Cette tradition est respectée pour l'emballage des masques dans les familles de Nô, mais également dans les musées japonais.

Puis, ils sont enfermés dans une boîte en bois de kiri (*bois de paulownia*) dont l'action tampon contre les variations climatiques ainsi que les qualités insecticides sont bien connues au Japon. L'ensemble est ensuite rangé dans des armoires à masques, puis stocké dans une réserve avec un taux d'humidité relative d'environ 58-60 %, à une température de 20-22°C (indications données par le conservateur chargé des sculptures au Musée National de Kyoto)¹⁷³.

Les masques de vieillards témoignent d'une attention particulière à cause des déformations encourues au niveau des cheveux et de la barbe, si l'objet reste confiné dans une boîte non adaptée ou pour un temps prolongé. Aussi les barbes sont attachées en certains points par une ficelle, puis enrubannées dans des feuilles de papier japonais, afin de maintenir leur forme. Pour les masques à cornes (Hannya), il est conseillé de protéger les cornes avec les *omote-ate* et de concevoir une boîte aux dimensions très larges.

Dans les familles de Nô, les masques sont conservés comme des objets sacrés et ne sortent qu'une fois par an afin d'être examinés. Cette pratique serait également en vigueur dans les musées car selon Shuji Takashina, directeur du musée national d'Art occidental à Tokyo, "*il ne suffit pas d'entreposer les œuvres dans des réserves pour les conserver en bon état. Il faut périodiquement les aérer, les examiner et le cas échéant les restaurer. Cette pratique, appelée bakuryo (aération et inspection), remonte à des temps très anciens, comme en témoignent les annales du 7^{ème} siècle sur les collections du Shoshoin. Certains objets inestimables de cette réserve sont encore aérés et inspectés une fois par an, seule occasion pour le public de les admirer.*"¹⁷⁴

Au Musée National de Tokyo, c'est le restaurateur chargé des sculptures bouddhiques qui est en charge de la conservation et de la restauration des masques Nô, "*parce qu'on trouve des caractéristiques semblables si l'on compare les masques Nô avec le bois et la coloration (saishiki) du visage des sculptures bouddhiques.*"¹⁷⁵.

Des études sur la conservation et la restauration des masques Nô sont actuellement en cours au Tokyo National Research Institute, notamment pour les problèmes de refixage et de réintégration, mais il n'a pas

¹⁷³ Voir Volume III - annexe n°4: réponses au questionnaire de Asanuma Takeshi.

¹⁷⁴ Shûji Takashina, *La restauration des œuvres d'art japonaises*, Cahiers du Japon, n°67, printemps 1996, p. 70-71.

¹⁷⁵ Voir Volume III - Annexe n°4: réponses au questionnaire de Kamba Nobuyuki.

été possible d'en savoir davantage. Seul Kamba Nobuyuki affirme que la colle *funori*¹⁷⁶ (colle d'algue) est utilisée dans certains cas pour refixer les écailles au bois. Mais il ne s'agit en aucun cas d'une généralité car les recherches sur la restauration des masques Nô n'ont pas donné de résultat satisfaisant pour le moment. Aussi, aucun des deux responsables ne se prononcent véritablement sur cette question.

Pour les masques conservés dans les familles de Nô, et plus particulièrement les Hon-men, la restauration est une question délicate: certains affirment qu'ils ne sont pas restaurés (Erhard Stiefel¹⁷⁷) et d'autres ne se prononcent pas.

Miichi Yasuo, fabricant et restaurateur de masques Nô, envisage deux types de restauration selon la destination du masque: celle pour les musées et celle pour le Nô. Si le masque doit être utilisé au théâtre, il doit "être résistant et avoir une beauté parfaite ; mais pour ceux conservés dans les musées, une simple maintenance est nécessaire"¹⁷⁸. Ainsi, l'état actuel du masque est préservé pour les œuvres conservées dans les musées, ayant perdu leur fonction première; tandis que le masque est "remis à neuf" pour le Nô. Le traitement de l'image n'est donc pas le même suivant le contexte de destination. D'une manière générale, une retouche illusionniste (*Fukugenshûfuku*) est recommandée pour le Nô, alors que les musées demanderont généralement une retouche visible par l'application d'un ton de fond (*toteishûkuku*) selon les masques. Les retouches sont réalisées à l'acrylique ou l'aquarelle. Ces pratiques témoignent bien de l'influence des concepts occidentaux en matière de restauration des œuvres japonaises.

∞ La présentation des masques Nô au Japon

La question de l'exposition des masques Nô au public n'est pas si évidente. De la même manière que pour la restauration, les avis sont partagés entre la volonté des acteurs de Nô et celle de la politique muséale. Les grandes familles de Nô n'exposent pas leurs biens puisque les masques ne prennent sens qu'utilisés sur scène, pour une représentation de Nô. Aussi n'était-il pas concevable de les présenter hors de leur contexte. Pour cela, il faudrait leur attribuer un autre qualificatif que celui de masques Nô. Par ailleurs, le conservateur des sculptures du Musée National de Kyoto semble partager cette idée. L'opinion de Tanimoto Tengu, acteur de Nô, est plus nuancée dans la mesure où il n'est pas contre l'exposition des masques au public. Selon lui, il s'agit d'une manière de présenter à un large public des œuvres de qualité afin de faire connaître le Nô et la culture japonaise. La présentation la plus judicieuse serait de respecter dans la mesure du possible la fonction du masque et non l'objet d'art en premier. Pour ce faire, il recommande d'exposer le masque verticalement (à hauteur d'homme), de façon légèrement inclinée, de telle sorte que le visiteur ait l'impression que celui-ci est porté par un acteur de Nô. Aucune recommandation particulière n'a été donnée pour les éclairages. Seul Kamba Nobuyuki envisage un dispositif latéral pour révéler les multiples expressions du masque.

Aucun masque Nô n'était exposé dans les musées nationaux lors de mon voyage au Japon. Aussi je n'ai pu constater de visu la présentation des œuvres. L'entretien avec Kamba Nobuyuki n'a pas permis d'apporter des éléments supplémentaires sur la présentation des masques dans les musées. Néanmoins, on ne peut que s'étonner du fait que personne n'ait soumis cette question aux principaux concernés pour savoir de quelle manière les professionnels du Nô pouvaient envisager la présentation des masques dans les collections muséales.

Deux expositions organisées simultanément au Kunst und Ausstellungshalle de Bonn, en Allemagne, apportent des informations complémentaires sur la manière dont les japonais envisagent la présentation des

¹⁷⁶ *Funori*: nom généralement donné à trois algues: *Gloiopeltis*, *G. Complanata* et *G. Furcata*. Il est employé depuis les temps anciens comme aliment et comme adhésif.

¹⁷⁷ Créateur de masques de théâtre à l'atelier de la Cartoucherie à Paris. Il a beaucoup travaillé au Japon, notamment pour les grandes familles de Nô dans lesquelles il a été introduit.

¹⁷⁸ Voir Volume III - Annexe n°4 : questionnaire de Miichi Yasuo

masques Nô. La conception de ces expositions a été réalisée conjointement avec le musée de Bonn et une équipe de professionnels japonais travaillant pour le Musée National de Tokyo.

La première intitulée "La beauté du Japon, l'âme du Japon"¹⁷⁹, exposait les chef-d'œuvres du Musée National de Tokyo. Des laques, des peintures, des sculptures, des calligraphies, des céramiques et des textiles étaient présentés au public en différentes catégories d'objets pour montrer un ensemble du patrimoine culturel japonais représentant l'histoire de ce pays à travers diverses époques. Les masques étaient présentés soit isolément (auquel cas la présentation était verticale), soit en relation avec les costumes de Nô (le masque était alors disposé horizontalement sur un présentoir, à côté du costume), dans des vitrines.



Exposition "La beauté du Japon, l'âme du Japon",
organisée au Kunst und Ausstellungshalle de Bonn, en Allemagne
© 2003 Kunst und Ausstellungshalle de Bonn

La seconde présentait une trentaine de masques Nô appartenant à la collection Naitô, dans une salle située en retrait de l'autre exposition : chaque masque était disposé verticalement sur un fond gris, sans éclairage ni explication particulier.

Parallèlement à ces expositions, un film réalisé par la NHK venait compléter la présentation des oeuvres en montrant les caractéristiques du Nô et des masques.

Ces différentes présentations témoignent bien de la relation du masque au théâtre Nô. La présentation simultanée des costumes et des masques est une manière efficace de resituer les œuvres dans leur contexte et de faire comprendre au public qu'il s'agit de masque de théâtre. Mais encore faut-il pouvoir mettre en pratique ce type d'exposition qui suppose de conserver dans ces collections des costumes de Nô ou tout autre attribut appartenant à ce genre théâtral.

La corrélation entre les masques et le théâtre n'est cependant pas aussi évidente pour les œuvres de la collection Naitô. Si la conception de l'exposition reprend celle décrite par Tanimoto Tengu, la présentation fait davantage référence à des œuvres d'art exposées qu'à des objets liés à un environnement particulier. Mais ce constat n'est valable que si l'exposition de la collection Naitô est pris isolément. Or, dans le cas du musée de Bonn, cette exposition devait être mise en relation avec la présentation des chef-d'oeuvres du Musée National de Tokyo. Le film était également un outil de communication complémentaire en vue d'accéder à la compréhension de ces œuvres.

¹⁷⁹ *La beauté du Japon, l'âme du Japon*, Catalogue d'exposition, 29 août – 26 octobre 2003, Kunst und Ausstellungshalle, Bonn. (En allemand et en japonais).

Il est évident que cette différence d'appréciation des œuvres n'est pas le fait uniquement des musées japonais. Le problème est similaire pour des musées occidentaux qui conservent ce type d'objet, comme nous le verrons dans la partie suivante.

Un dernier exemple vient corroborer l'idée selon laquelle les japonais associent dans la mesure du possible la fonction de l'objet avec la présentation. Celui-ci nous est donné par une exposition de masques Nô organisée à Aix-en-Provence dans le cadre d'un programme de Nô en 2001. Il ne s'agit pas de collections muséales mais d'œuvres appartenant à l'école Kita, une des cinq grandes familles de Nô. Si d'ordinaire les masques Nô ne sont pas montrés hors des représentations, maître Kano, chef de cette école, a accepté de les exposer publiquement pour les faire découvrir à un public d'amateurs. Cette démarche ne contredit en rien le respect de la fonction des masques car le contexte de l'exposition est lié aux représentations de Nô. Notons également que des pièces de Nô étaient également jouées lors des deux expositions organisées en Allemagne.

Ces exemples montrent le souci des japonais de donner sens et signification à l'objet lors de sa présentation au public, que ce soit dans un musée au Japon, ou une exposition à l'étranger. Les expositions et les manifestations culturelles comme le Nô à Aix-en-provence, mettent en évidence la participation du Japon à une coopération internationale au sens où ces activités sont entreprises pour présenter à des pays étrangers (en l'occurrence l'Allemagne et la France) les caractéristiques de la culture japonaise. Il s'agit là d'un élément important de la politique culturelle japonaise. Mais avant d'exposer plus avant les particularités de cette politique culturelle, il est nécessaire d'en présenter les principales orientations.



En haut: exposition de photographies de masques Nô lors de l'exposition public du travail de Mme Kashiwagi, fabricante de masques Nô, dans un grand magasin du quartier de Meguro à Tokyo, en mars 2004.

En bas: exposition des masques Nô que Mme Kashiwagi avait réalisé dans un encadrement de style "occidental".

© 2004 Audrey Lanaure

3. LA POLITIQUE CULTURELLE CONTEMPORAINE

CETTE PRESENTATION DE LA POLITIQUE CULTURELLE JAPONAISE NE PEUT PRETENDRE ICI A L'EXHAUSTIVITE. DES ETUDES MENEES SPECIFIQUEMENT SUR CE SUJET AURAIENT ETE NECESSAIRES POUR APPREHENDER DE MANIERE CONCRETE UNE POLITIQUE AUSSI COMPLEXE QUE VASTE. CEPENDANT, IL EST IMPORTANT D'EN DETERMINER LES PRINCIPALES CARACTERISTIQUES ET OBJECTIFS POUR COMPRENDRE LE CONTEXTE DANS LEQUEL S'INSCRIT LA PROTECTION DU PATRIMOINE AU JAPON, ET LES ACTIONS MENEES PAR LE GOUVERNEMENT JAPONAIS AU JAPON ET A L'ETRANGER EN VUE DE PROMOUVOIR CETTE CULTURE.

3.1 Objectifs de la politique culturelle

Le rôle de la politique culturelle, tel qu'il est défini par l'Agence des Affaires Culturelles (*Bunkachō*), consiste à apporter une aide à toute activité culturelle volontaire, et à créer les conditions permettant aux citoyens de bénéficier et d'apprécier la culture en aidant les initiatives individuelles et les organisations privées, afin de promouvoir le développement de la culture dans son ensemble.

La politique culturelle s'entend au sens de développement culturel, comme une politique globale, par opposition à la notion d'affaires culturelles, plus sectorielle. On peut remarquer que le *Bunkachō* a opté pour la traduction "Agences des Affaires Culturelles", restreignant ainsi son champ d'intervention à des actions publiques ciblées dont l'ambition est évidemment tributaire des moyens financiers, politiques et humains.

Les enjeux sociaux, politiques et économiques associés au développement de la culture, forment une globalité que la politique culturelle tente de restituer tant au niveau national qu'international.

Sur le plan national, nous avons dit précédemment que la politique culturelle cherche à mettre en œuvre une unité d'action dans différents domaines (théâtre, arts plastiques, musique, protection du patrimoine, etc.), et à assurer une cohérence entre les représentations du rôle que l'État peut faire jouer à la culture et l'organisation de l'action publique.

Sur le plan international, il s'agit avant tout d'une politique de communication destinée à un autrui non-japonais. Le gouvernement japonais a entrepris dans les années 1990 d'axer sa politique de développement culturel sur la correction, hors de l'archipel, d'une image négative résultant d'une incompréhension manifestée par les étrangers à l'égard de la culture japonaise. En effet, il semble que certains "observateurs" aient reproché au Japon sa conception utilitariste de la culture et sa focalisation sur l'économie et le commerce.

"Un peu partout dans le monde, on reproche au japonais d'être un peuple "anonyme", qui accorde la priorité aux marchandises et à l'argent. Mais la supériorité technologique et la puissance économique sont les fruits d'une culture de grande envergure. Malheureusement les étrangers ne savent pas voir le visage de notre culture, sa nature."¹⁸⁰

¹⁸⁰ Hirayama Ikuro, *Aider à préserver le patrimoine culturel mondial*, Cahiers du Japon, n°67, printemps 1996, p. 75.

Comme l'analyse Philippe Pons¹⁸¹, il serait vain de critiquer une idéologie qui ne vise pas à la vérité mais à l'efficacité. Et cette efficacité vise avant tout à corriger un déficit d'image à l'étranger par une politique de coopération internationale, et notamment par une intervention active dans le domaine de la protection du patrimoine mondial. Pourquoi le patrimoine? probablement parce qu'il s'agit d'un thème porteur et fédérateur dont le bien fondé ne peut être remis en cause.

D'une manière générale, on peut dire que l'action de la politique culturelle se manifeste par la diffusion et la promotion des caractéristiques de la culture japonaise à l'étranger. C'est pourquoi une attention particulière est consacrée à la diffusion des arts traditionnels à l'étranger, comme la cérémonie du thé, le Nô ou l'*ikebana* (l'art de l'arrangement floral). L'Etat n'est pas le seul à entreprendre des actions publiques en faveur de la culture. Il encourage également les entreprises privées à soutenir la politique culturelle. Par exemple, Mitsukoshi est une entreprise privée, très connue pour ses actions de mécénats au Japon et à l'étranger. Cette grande chaîne de magasins a décidé, en 1992, d'ouvrir un espace d'exposition (Espace des Arts) près de la place de l'Etoile, consacré exclusivement à l'art japonais. Citons également la Shibum Society qui participe financièrement à la construction de la salle prévue pour l'exposition de la Joconde.

La participation des entreprises japonaises privées à l'étranger n'a pas uniquement comme objectif de favoriser la diffusion des arts japonais. Cela permet aux entreprises privées comme Mitsukoshi de tirer parti d'une sorte de prestige occidental et d'imposer une image de bienfaiteur à l'Occident.

La politique culturelle internationale est construite autour des thèmes suivants:

1. Le développement des études japonaises et l'enseignement de la langue japonaise à l'étranger.
2. La présentation de la culture japonaise à l'étranger: les autorités japonaises sont très soucieuses d'organiser chaque année des événements culturels à l'étranger (expositions, représentations théâtrales, concerts, etc.), organisés par l'intermédiaire de la Fondation du Japon et par le secteur privé qui contribue activement à cette politique. Par exemple, en mars 1995, des conférences ont été organisées au Musée du Louvre, dans le cadre du cycle Musée-musées avec le soutien de la Fondation du Japon ; ces conférences avaient comme thème "Les musées au Japon" afin de présenter aux pays étrangers la politique muséale japonaise et son évolution. En 1997, l'année du Japon en France fut l'objet d'une série de manifestations culturelles et de conférences sur l'économie et la politique du Japon; en 2004, une exposition du Musée National de Tokyo est organisée à Bonn, en Allemagne.
Ces manifestations sont très importantes pour disséminer la culture japonaise à l'étranger, et donner une image positive de l'ouverture culturelle du pays.
3. L'introduction des cultures étrangères au Japon: cet aspect correspond à la reconnaissance de la nécessité d'accueillir en retour des manifestations des cultures du monde.
4. L'échanges de personnes: Ces échanges s'adressent à des publics variés tels que les étudiants, les adultes voulant parfaire une discipline à l'étranger, des occidentaux désireux d'enseigner leur langue maternelle aux japonais.
5. La promotion de la coopération culturelle internationale: cette promotion se répartit entre l'assistance culturelle et intellectuelle aux pays occidentaux et la préservation du patrimoine matériel et intangible.

Ce dernier point retient particulièrement notre attention car il implique l'intervention de la politique culturelle nipponne dans le domaine de la conservation et de la restauration des objets orientaux présents dans les collections occidentales.

Une grande campagne a été menée à partir de 1991 en vue de répertorier les œuvres d'art japonaises conservées dans les musées du monde entier, afin d'entamer une coopération dans le domaine de la

¹⁸¹ Voir l'article de Philippe Pons, *Consensus et idéologie, dans Japon, le consensus: Mythe et réalités*, Paris, 1984, p.29 – 66.

restauration¹⁸². Cette action a pour objectif d'apporter assistance et encadrement dans la conservation et la protection des oeuvres d'art japonaises. Hirayama Ikuo, président de l'Université Nationale des Beaux-arts et de la Musique de Tokyo, explique la nécessité de cette démarche par le manque de moyens financiers des pays occidentaux attribué à la sauvegarde des biens culturels.

*"(...) bien des pays occidentaux ne disposent plus des ressources financières qui leur permettraient d'accorder aux biens culturels orientaux exposés dans les musées les soins qu'ils méritent. Pendant des siècles, ils ont préservé ces chefs-d'œuvre et par là même favorisé l'introduction de la culture orientale dans le monde occidental. En offrant son assistance, le Japon, qui est désormais une grande puissance économique, ne fait que rendre la politesse."*¹⁸³

Mais cette aide ne doit pas être perçue comme l'acquittement d'une dette envers l'Occident¹⁸⁴, mais comme une contribution en vue de comprendre la culture japonaise et l'esprit de ce peuple, en mettant les professionnels de la conservation - restauration en contact avec d'autres techniques ou matériaux utilisés pour la préservation des objets orientaux.

*"Je voudrais que notre production artistique témoigne aux yeux des occidentaux, enclins à voir les japonais à travers le prisme de l'exotisme, de la validité d'une culture qualitativement différente de la leur. Le véritable échange culturel n'est pas autre chose, et il doit déboucher sur l'échange spirituel."*¹⁸⁵

Ainsi, cette démarche aurait été motivée par les dégradations successives des œuvres d'art japonaises, faute de pouvoir leur prodiguer un traitement adapté à leur condition. La contribution du Japon se manifeste donc à travers divers projets culturels, réalisés sur la base d'accords bilatéraux. Du côté japonais, un Comité pour la préservation et la restauration des œuvres d'art japonaises à l'étranger fut mis en place. Ce comité se compose de conservateurs des musées nationaux japonais, du Tokyo Institute National Research et de l'Université Nationale des Beaux-arts et de la Musique de Tokyo¹⁸⁶. Il est présidé par le directeur de l'Agence des Affaires Culturelles qui est officiellement chargé de formuler les grandes orientations de la politique culturelle.

Des restaurations ont été menées sur des œuvres d'art japonaises appartenant au Art Institute de Chicago, au Rijksmuseum d'Amsterdam et au British Museum ; une participation financière a été apportée au musée Guimet pour la rénovation des salles d'exposition consacrées à l'Asie centrale.

¹⁸² Les restaurations entreprises à la suite de cette campagne de recensement, ont fait l'objet d'une exposition intitulée "Projet de restauration d'œuvres d'art japonaises: renaissance de chefs-d'œuvres" au Musée National de Tokyo, en mai 1995. Cette exposition présentait une vingtaine de peintures japonaises appartenant à des musées occidentaux, qui avaient été envoyées au Japon pour y être restaurés.

¹⁸³ Hirayama Ikuo, *Aider à préserver le patrimoine culturel mondial*, Cahiers du Japon, n°67, printemps 1996, p. 74.

¹⁸⁴ Au cours des 150 dernières années, les orientations du Japon ont été marquées par l'alternance des phases de rejet du modèle japonais au profit d'une volonté d'occidentalisation des modes de vie et de développement économique (période de restauration de Meiji jusqu'en 1885/de 1945 à 1960), et des phases de retour aux valeurs japonaises traditionnelles contre les valeurs occidentales considérées alors comme étrangères à l'essence même de la culture japonaise (périodes de 1885 à 1900/de 1920 à 1945, et depuis les années 1970).

¹⁸⁵ Hirayama Ikuo, *Aider à préserver le patrimoine culturel mondial*, Cahiers du Japon, n°67, printemps 1996, p. 75.

¹⁸⁶ Le département des techniques et de la science de la conservation de l'Université Nationale des Beaux-arts et de la Musique de Tokyo est chargée de l'étude et du suivi des procédés de restauration, ainsi que la formation des restaurateurs.

De plus, depuis 1994, l'Agence des Affaires Culturelles a initié un projet de recherche conjointe avec les conservateurs et restaurateurs étrangers portant sur la manipulation, la conservation et l'étude des objets d'art japonais.

Cette démarche s'inscrit dans une volonté de l'Agence des Affaires Culturelles de promouvoir la culture japonaise à l'extérieur, par une politique de protection du patrimoine.

3.2 L'administration de la culture

Au Japon, le secteur privé joue un rôle considérable dans le domaine culturel. Mais l'état et les collectivités locales sont également très actifs et s'expriment par l'intermédiaire de l'Agence des Affaires culturelles (*Bunkachō*), organe officiellement chargé de l'administration de la culture au plan national.

La structure du gouvernement japonais repose sur un ensemble de textes dont les deux principaux sont la "Loi sur le gouvernement" du 3 mai 1947 et la "Loi sur l'organisation administrative de l'Etat" promulguée le 1^{er} juin 1949. Si la première loi établit l'organigramme du gouvernement, la seconde prévoit le nombre de portefeuilles ministériels, ainsi que les attributions de chaque ministre. Elle met en place l'organisation des services internes des différents ministères. Ainsi, l'Agence de Affaires Culturelles est une structure dirigée par un haut fonctionnaire et a pour ministère de tutelle, le ministère de l'Education.

La culture n'est donc pas organisée au niveau national par un ministère à part entière, mais est élaborée par un organisme dirigé non par un ministère chargé de la culture (puisqu'il n'existe pas au Japon), mais par le ministère de l'Education¹⁸⁴.

Le *Bunkachō* a été fondé le 15 juin 1968. Il résulte de la fusion de l'ancien "Bureau des Affaires Culturelles" avec "La Commission pour la protection du patrimoine" créé en 1950. Auparavant, les Affaires Culturelles relevaient essentiellement de commissions internes au Ministère de l'Education. Mais ses possibilités d'action et son importance étaient moindres par rapport à des sujets comme l'éducation des jeunes et la formation des adultes. Aussi, la création d'un organe spécifiquement chargé de la culture met en évidence une volonté du gouvernement d'entériner les aspirations culturelles de la population.

Il a pour mission "*la promotion et la diffusion de la culture, la préservation du patrimoine, ainsi que l'exécution des affaires administratives de l'Etat en ce qui concerne la religion*"¹⁸⁵.

Les objectifs sont donc de rassembler et de diffuser l'information, de soutenir et d'encourager les organisations culturelles, les artistes professionnels et les personnes qui perpétuent les traditions artisanales. Le *Bunkachō* mise également sur la coopération des entreprises privées pour contribuer au développement culturel, au Japon et à l'étranger. Ce système, très répandu au Japon, montre que la culture est indissociable de l'activité économique et marchande. En effet, les autorités japonaises encouragent l'intervention du secteur privé par le biais du mécénat. De nombreuses grandes entreprises soutiennent une large variété de manifestations culturelles, que ce soit au niveau national ou international. Par exemple, des grands magasins organisent des expositions et créent parfois même leurs propres musées, tandis que des journaux financent des opérations de restauration d'œuvre d'art. Ainsi, le journal "Asahi Shimbun" fait figure de pionnier en matière de mécénat artistique, organisant des expositions depuis les années 1920. Mais selon, Akio Obigane, ancien conservateur du musée municipal de Fukuoka et responsable des projets culturels du journal, c'est surtout à partir des années 1960 que l'âge d'or du mécénat des grands journaux a lieu, avec l'exposition des "Trésors du Louvre" (1963) ou encore "Toutankhamon".

¹⁸⁴ Des informations sur la politique culturelle du Japon se trouve sur le site <http://www.mext.go.jp>. MEXT est le sigle du Ministère de l'Education, de la Culture, des Sports, des Sciences et Technologies.

¹⁸⁵ Cité par Hirayama Ikuo, *Aider à préserver le patrimoine culturel mondial*, Cahiers du Japon, n°67, printemps 1996, p. 74.

En revanche l'intervention de l'Etat s'avère nécessaire dans certains domaines qui s'accroissent mal de la sphère marchande. Ce qui est le cas pour le patrimoine intangible.

Sans affirmer que la protection du patrimoine est l'orientation officielle de la politique culturelle nipponne, force est de constater que la majorité des actions engagées par l'Agence des Affaires Culturelles est destinée à la conservation de l'héritage culturel. Elle s'exerce notamment au niveau de l'entretien des sites historiques, de la protection des trésors nationaux et biens culturels importants, à la transmission des arts traditionnels du spectacle, et à l'exploitation des musées nationaux.

De ce fait, on peut considérer que le traitement de la protection du patrimoine donne une indication significative des objectifs de la politique culturelle.

3.2.1 Organisation du système¹⁸⁶

Le système actuel de la protection du patrimoine repose principalement sur la Loi de 1950, révisée en 1954 et 1975. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, cette loi classe les éléments du patrimoine en cinq catégories¹⁸⁷. Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéresserons plus spécifiquement au patrimoine matériel et vivant. Le patrimoine immatériel fera l'objet d'une attention particulière, le Nô ayant été reconnu par l'UNESCO¹⁸⁸ comme "patrimoine oral et immatériel de l'humanité" en 2001.

Auparavant, il nous faut définir les moyens d'actions dont dispose le gouvernement japonais pour comprendre la manière dont s'instaure la protection du patrimoine au Japon.

❖ Le système des classements

Il existe trois formes de protection légales possibles:

1. La désignation opérée par le ministère de l'Education.
2. Le classement opéré par le même ministère.
3. L'enregistrement effectué par l'Agence des Affaires culturelles

Le système de classement est synthétisé sous la forme du graphique présenté page suivant¹⁸⁹.

La distinction entre classement, désignation et enregistrement s'opère en fonction des différentes catégories de biens. Le patrimoine matériel peut faire l'objet de deux classements (la désignation et le classement), tandis que le patrimoine vivant ne bénéficie que d'un seul niveau de classement, mais il peut être soumis à une procédure d'enregistrement. L'enregistrement consiste en la création de films, de bandes sonores, de photographies, de descriptions par écrit pour les arts scéniques traditionnels, ou encore d'acquisitions d'œuvres dans le cadre des métiers d'art.

Le niveau de classement est important car il a des incidences sur les priorités établies en matière de restauration. Par exemple, pour un objet classé "trésor national", la restauration ne pourra être effectuée que par un "trésor national vivant".

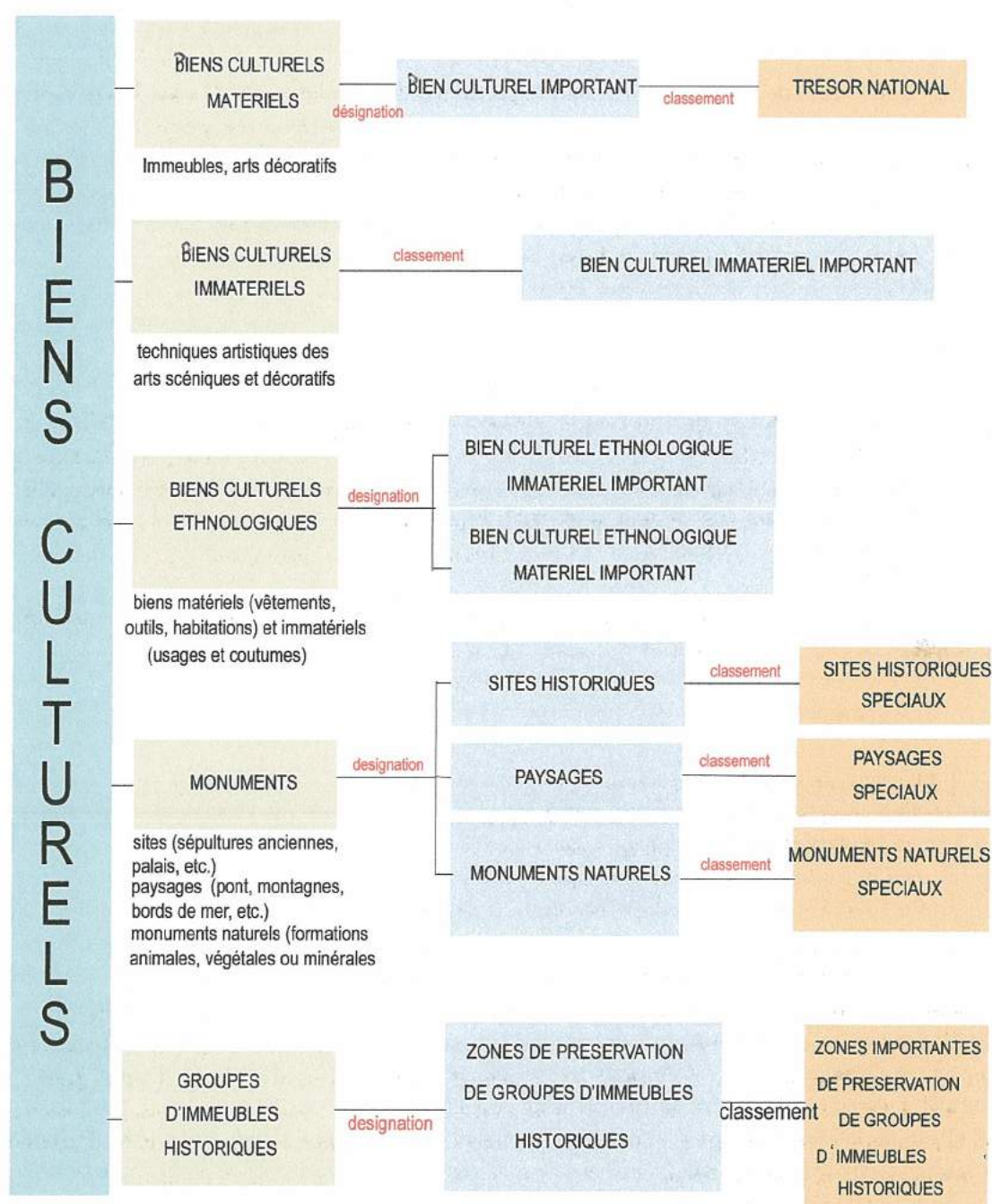
¹⁸⁶ Nous sommes redevables pour ce chapitre aux informations contenues dans la thèse de Catherine Alassimone, *Protection du patrimoine et politique culturelle au Japon*, sous la direction de Philippe Rouyer, Université de Bordeaux 3, Bordeaux, 1999.

¹⁸⁷ Voir le chapitre intitulé "Esquisse du concept de patrimoine", p.147.

¹⁸⁸ UNESCO: United of Nations for Education, Science and Culture Organization.

¹⁸⁹ Schéma extrait du site <http://www.mext.go.jp>

LE SYSTEME DE PROTECTION DES BIENS CULTURELS



Le premier niveau de classement est la désignation en tant que "Bien culturel important". Parmi ces biens, l'Etat peut classer comme "trésor national" (*Kokuhō*), les éléments qui présentent une valeur exceptionnelle d'un point de vue artistique et historique. Les "candidats" au classement sont d'abord examinés par des experts appartenant à La Commission consultative de la protection du patrimoine. Il s'agit d'un processus long et complexe qui peut être effectué soit dans le cadre d'un plan d'urgence, soit au cas par cas. Le classement ne privilégie pas l'ancienneté de l'œuvre: ce n'est pas parce que l'œuvre est très ancienne qu'elle est automatiquement classée "trésor national".

La commission consultative intervient à tous les niveaux de la protection. Elle décide des restaurations à effectuer et de tout ce qui a une incidence directe ou indirecte sur les biens culturels protégés. Toutes les interventions qui affectent le patrimoine sont soumises à l'approbation de cette commission.

Ainsi, les attributions de La Commission pour la protection du patrimoine, prévues par la Loi de 1950, comprennent:

1. Le classement des trésors nationaux et des biens culturels importants.
2. Le classement des biens culturels intangibles importants.
3. La reconnaissance des détenteurs de biens culturels intangibles importants.
4. Le classement des biens culturels folkloriques matériels et intangibles importants.
5. Le classement des sites historiques, et/ou monuments naturels.
6. Le classement au rang de zones importantes de préservation pour des groupes de bâtiments traditionnels.
7. Le classement des techniques traditionnelles de conservation.
8. La reconnaissance des détenteurs de techniques traditionnelles de conservation.

Une fois la décision de désignation ou de classement publiée, des mesures consécutives aux arrêtés de protection sont entreprises afin de mettre en œuvre la sauvegarde et la transmission des biens culturels protégés.

Nous allons maintenant définir les modalités de protection du patrimoine matériel et du patrimoine intangible.

Le patrimoine matériel

Ce terme désigne les immeubles, les peintures, les arts décoratifs, les sculptures, les calligraphies, les livres et documents anciens, les spécimens archéologiques, et toutes œuvres présentant un intérêt artistique, historique et intellectuel pour le Japon.

Il peut paraître étonnant que les objets et l'immobilier soit réunis dans un même ensemble. Il semble que l'explication soit d'ordre historique: les bâtiments et les objets ont été les premiers à bénéficier d'une protection, étant les premiers à être victimes d'actes de "vandalisme" suite à la promulgation de la loi séparant les cultes bouddhique et shintô¹⁹⁰. La sauvegarde des objets et des immeubles a donc été entreprise à la même époque et dans des circonstances identiques. Leur préservation a été institutionnalisée sous la forme d'une loi unique.

La peinture, la sculpture et les documents archéologiques occupent les 2/3 de ce patrimoine et couvrent principalement les périodes allant du 10^{ème} au début du 14^{ème} siècle.

Les objets immobiliers regroupent les temples bouddhiques, les sanctuaires shintô, les châteaux, les maisons, les immeubles de style occidental, les maisons de style régional, les monuments en pierre et les monuments concernant le patrimoine industriel.

C'est en 1897, lors de la promulgation de la loi sur la protection des sanctuaires et des temples anciens, que l'Etat a entrepris de classer les objets. Les objets protégés ont été répertoriés selon leur intérêt artistique et/ou scientifique. Ils contribuent à la connaissance de l'histoire de la civilisation japonaise. Les objets ou les immeubles peuvent être choisis également selon leur qualité esthétique, les matériaux utilisés pour sa réalisation ou les techniques employées lors de sa fabrication. Ils sont désignés sous le titre de "Biens culturels importants" ou de "Trésors nationaux".

¹⁹⁰ Voir le chapitre "Historique de la protection du patrimoine au Japon", p.153.

A notre connaissance, il semble qu'aucun masque Nô n'ait été classé "trésor national"¹⁹¹. La plupart des Hon-men et certains utsushi sont des "Biens culturels importants". Mais ce constat n'exclut pas le fait que ces œuvres, si elles répondent aux différents critères de sélection, soient susceptibles de devenir un jour "trésors nationaux".

∞ Le patrimoine vivant

Selon les termes de la déclaration adoptée à Istanbul par les Etats participant à la table ronde de l'UNESCO les 16 et 17 septembre 2002, "*Le patrimoine culturel immatériel constitue un ensemble vivant et en perpétuelle recréation de pratiques, de savoir et de représentations, qui permet aux individus et aux communautés, à tous les échelons de la société, d'exprimer des manières de concevoir le monde à travers des systèmes de valeurs et des repères éthiques*". Il désigne les aspects immatériels de la culture, ses productions éphémères comme les tradition orales telles que la langue, les croyances, les valeurs et savoir-faire, qui représentent la culture vivante d'un peuple.

Au Japon, le patrimoine vivant se répartie en deux catégories: le patrimoine ethnologique (matériel et immatériel) et le patrimoine intangible (ou immatériel).

Le patrimoine ethnologique:

"Si vous débarquez le soir du 5 juin, dans la petite ville de Hamasaka dans le département de Hyogo, à 150 kilomètres à l'ouest de Kyoto, vous assisterez à une séance de lutte à la corde. Il s'agit d'une rite lié à la culture du riz et qui se célèbre au début de la saison des pluies. Il s'agit également d'un "Trésor culturel" qui vient d'être classé en tant que "bien ethnologique immatériel important". Plus surprenant, dans un village de la préfecture de Nara nommé Totsugawa, vous pourrez non seulement assister, mais aussi participer à la représentation d'un "trésor culturel". La lueur des lanternes et le rythme des tambours qui accompagnent la danse seront une invite à vous joindre au groupe, et ainsi, faisant partie intégrante du spectacle du "trésor culturel", vous serez amené à servir de support "matériel" à un "immatériau culturel". (...) Les objets matériels ou les "immatériaux", les êtres vivants animés ou non, tout peut être "patrimoine culturel au pays du Soleil-Levant."¹⁹²

Ce patrimoine est lié à la vie quotidienne des japonais. Il se transmet sous forme matérielle ou immatérielle. Le patrimoine ethnologique recouvre les manifestations immatérielles et leurs correspondances matérielles. Les mœurs et les coutumes les plus typiques de la culture japonaise, les arts populaires du spectacle, sont regroupés dans cette catégorie, ainsi que les représentations de fêtes et les cérémonies et les arts scéniques en général.

Les vêtements, outils, habitats, sont inclus dans le patrimoine ethnologique matériel.

La protection de ce patrimoine vise à maintenir dans la mémoire collective les principaux aspects de ce patrimoine, en permettant de suivre l'évolution de la société et d'en saisir toute la diversité.

Le patrimoine ethnologique immatériel correspond aux arts folkloriques de la scène, ainsi qu'aux coutumes liées à l'habitat, au couvert et à l'habillement, aux métiers, aux croyances et aux fêtes annuelles. Cette forme patrimoniale concerne des pratiques régissant la vie quotidienne d'un grand nombre de japonais telles que les méthodes de travail de la terre ou de la pêche, la célébration des mariages ou des naissances, etc. Le gouvernement procède à une sélection dans ce patrimoine afin de classer les éléments les plus représentatifs et de leur attribuer le titre de "Bien culturel ethnologique immatériel important".

¹⁹¹ Une liste de masques Nô classés de la famille Kanze est consultable sur le site http://www.hinoki-shoten.co.jp/english/omote/list_en.html

¹⁹² Ogino Fumitaka, *Les trésors culturels vivants*, dans Invitation à la culture japonaise, sous la direction de J-P Sabouret, Editions La découverte, Gallimard, Paris, 1991.

Le patrimoine intangible (ou "patrimoine immatériel"):

Il se compose des techniques et des savoir-faire des arts de la scène traditionnels tels que la musique, la danse, le théâtre (musique de Koto, Kabuki, Nô), et des métiers d'art tels que la céramique, la teinture, la laque, l'orfèvrerie, etc. Concrètement, ces savoir-faire sont matérialisés par un individu ou un groupe qui ont acquis une connaissance approfondie de leur art.

L'expression "patrimoine immatériel" est assez récente. En 1950, le Japon élabore un programme de protection en faveur des "trésors nationaux vivants" en vue de "*sauvegarder les compétences et les techniques indispensables à la production de manifestations culturelles que l'Etat juge de grande valeur historique ou artistique*"¹⁹³. Ce système de protection du patrimoine intangible est original, mais il n'est pas unique: La Corée, les Philippines, la Thaïlande, les Etats-Unis et la France s'en sont également inspirés, élaborant une terminologie spécifique à chaque pays. Par exemple, en France, une distinction réservée aux artisans détenteurs d'un savoir-faire particulier, a été signifiée sous l'appellation de "maître d'art"¹⁹⁴.

Contrairement au patrimoine matériel, il ne fait l'objet d'aucune évaluation définie – son contenu étant toujours soumis à l'éventualité d'un changement puisqu'il s'agit d'une forme vivante.

Les trésors nationaux vivants

La protection du patrimoine intangible a été mise en place après la révision de la loi en 1954. A titre indicatif, c'est à cette époque que, dans le domaine des arts de la scène, le Théâtre National a été fondé pour organiser des spectacles de Nô, de Kabuki et de Bunraku. Notons que les théâtres nationaux ont pour mission de présenter au public les arts scéniques traditionnels, de former des jeunes et de mener des études et des recherches afin d'assurer leur conservation et leur développement.

La révision de la loi en 1954 a permis l'établissement d'un code qui définit plus précisément les méthodes de désignation des biens culturels intangibles importants. En d'autres termes, ce code établit que l'Etat doit assurer la conservation et la transmission des biens culturels intangibles. Il nomme au rang de "Trésor National Vivant", les personnes possédant une connaissance parfaite de leur art, qui ont à charge d'assurer au mieux la transmission de leur art à des apprentis et l'accessibilité au public du bien intangible désigné. L'appellation officielle des "Trésors nationaux vivants" est en réalité "détenteur d'un patrimoine culturel intangible important". Par exemple, Katayama Kuroemon, doyen de la dynastie Katayama, s'est produit notamment dans le cadre de l'exposition "Beauté du Japon, l'âme du Japon" organisée à Bonn. Cet acteur de Nô porte le titre de "trésor national vivant", ce qui signifie pour lui: "*Le maintien de la tradition et la transmission de cœur à cœur, la charge de former les jeunes générations, voilà mes responsabilités*"¹⁹⁵.

Pour les mesures de protection, un soutien financier émanant en partie de l'Etat est apporté aux diverses activités de formation des successeurs, d'informations au public sur la "technique", et l'élaboration des documents d'archives.

Ces détenteurs sont qualifiés de diverses manières au Japon, qui s'appliquent aussi bien pour les arts traditionnels de la scène que pour les métiers d'art traditionnels. Il est intéressant de citer les principaux noms actuellement utilisés afin de donner une indication du degré d'élaboration de ce système:

- *Hojisha* signifie "détenteur", reconnu par la loi comme "portant et conservant" un savoir-faire classé.
- *Daihyōsha* est le représentant classé d'un équipe d'artistes ou d'artisans.
- *Deshi* est le disciple, l'apprenti qui se place sous l'autorité d'un maître.

¹⁹³ Citation extraite du Guide des Trésors Humains Vivants, rédigé par l'UNESCO. Voir site <http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/treasure/html>.

¹⁹⁴ A titre d'exemple, Erhard Stiefel, fabricant de masques de théâtre, a été désigné "maître d'art" en 1994 par le Ministère de la Culture.

¹⁹⁵ Citation extrait du reportage d'ARTE diffusé dans Metropolis à propos de l'exposition de Bonn, "Beauté du Japon, l'âme du Japon".

∞ Modalités de la protection du patrimoine intangible

Pour sélectionner les savoir-faire devant faire l'objet d'un classement, trois critères principaux ont été retenus:

- 1) Le savoir-faire retenu devra justifier d'une haute valeur artistique et d'une signification sur le plan historique.
- 2) Il devra occuper un statut important dans l'histoire des arts de la scène ou des métiers d'art.
- 3) Il devra exprimer l'essence de la culture du pays et être enraciné dans la tradition du mode de vie national.

Plusieurs types de classements sont possibles pour les arts de la scène traditionnels et les métiers d'art:

- 1) Dans le cas où le style d'un artiste diffère pour une seule et même technique, la reconnaissance est accordée au titre du classement individuel.
- 2) Les nominations peuvent être globales (ou collectives) lorsque le bien culturel intangible est peu marqué par un individu particulier mais dépend d'un groupe de plusieurs détenteurs, comme le théâtre Bunraku.
- 3) Si les savoir-faire sont détenus par un grand nombre de personnes, composant au final un seul patrimoine intangible, la reconnaissance est attribuée au groupe entier: on parle alors de classement de groupe.

Par exemple, l'acteur Hôsho Kan a obtenu en 1994 le titre de détenteur d'un patrimoine intangible important au titre du classement individuel, pour sa maîtrise de l'interprétation des rôles de waki dans le Nô; Matsumoto Shogeo a obtenu également une nomination pour ses rôles de shite en 1991.

L'état sélectionne et enregistre également le patrimoine intangible qui n'est pas classé "patrimoine intangible important", mais qui est fondamental pour connaître l'évolution des techniques au Japon, et pour lequel il est nécessaire de procéder à un enregistrement audiovisuel et à une ouverture au public.

En résumé, le système de classement et de reconnaissance du patrimoine intangible a pour objectif essentiel de permettre aux détenteurs et aux groupes-détenteurs de faire progresser leurs propres techniques, de laisser une trace pour la postérité grâce à l'enregistrement des techniques, et de former des disciples qui assureront à l'avenir la transmission. Ce dernier point est important car il ne suffit pas de protéger les savoir-faire des détenteurs: il est essentiel que ces mêmes savoir-faire soient transmis. La formation est donc un principe fondamental de la conservation du patrimoine intangible. La diffusion au public doit permettre de faire apprécier au plus grand nombre les arts scéniques et décoratifs traditionnels, et donc chercher à élargir le cercle des amateurs de ces arts. Cependant, les difficultés résident dans l'engouement des jeunes générations pour ces formes d'art, qui ne voient dans ces maîtres que des "monuments historiques" appartenant à un passé révolu. C'est pourquoi une politique de communication et de développement des arts scéniques et des métiers d'art traditionnels est nécessaire pour leur sauvegarde et leur évolution dans le temps.

Les domaines classés parmi les arts de la scène traditionnels ou les métiers d'art, ne sont pas fixés de manière immuable. De nouveaux domaines peuvent faire l'objet d'un classement si le risque de disparition d'une technique artistique s'avère patent et que le gouvernement accepte l'élargissement du domaine. Par exemple, pour le Nô, les techniques et savoir-faire classés au titre des arts scéniques traditionnels concernent actuellement les domaines suivants:

- Nô shite Kata (acteur)
- Nô waki Kata (acteur)
- Nô hayashi Kata – fue (musicien - flûte)

- Nô hayashi Kata – taiko (musicien - gros tambour)
- Nô hayashi Kata – Kotsuzumi (musicien- petit tambour)

Le problème du patrimoine intangible est qu'il risque en permanence de disparaître à la mort des détenteurs. C'est pourquoi un effort particulier est entrepris pour la transmission et la conservation des arts scéniques et des métiers d'art traditionnels, sous forme d'apprentissage ou d'enregistrements sonores ou audiovisuels. Cependant, la conservation souhaitable de ces formes traditionnelles n'est pas neutre. En effet, on peut se demander si l'archivage par le disque, le film ou la documentation ne risque pas de les figer et d'être un frein à leur évolution en fixant un système de référence. Bien que la nécessité et l'urgence de filmer les formes artistiques traditionnelles en danger de disparition soient indispensables, la diffusion du spectacle vivant reste irremplaçable à bien des égards. D'autre part, les détenteurs d'un patrimoine culturel important – eux-mêmes incarnations du respect des traditions artistiques ancestrales – se heurtent à des difficultés multiples dans leur tentative pour élargir le cercle restreint de leur public, ou dans la transmission de leurs techniques et savoir-faire: manque de subventions attribuées, absence de rentabilité économique, étroitesse du public ou des cercles d'amateurs. Les traditions que ces détenteurs incarnent sont certes précieuses, mais il semble qu'elles ne trouvent guère, dans la société japonaise, un terrain favorable à leur épanouissement¹⁹⁶.

☞ L'UNESCO et la liste du patrimoine mondial

Le patrimoine intangible apparaît comme un bien ou une richesse qu'il faut reconnaître, protéger, encadrer et promouvoir. Sur un plan international, le patrimoine intangible fait aujourd'hui l'objet de toutes les attentions, même si la prise de conscience de ce patrimoine n'est intervenue que tardivement. L'intérêt pour ce domaine s'est accru en même temps que la sensibilisation de l'opinion à la mondialisation. Les risques liés à la disparition des traditions orales, qui appartiennent non seulement au patrimoine des peuples qui les ont créées mais également à celui de l'humanité toute entière, ont encouragé la reconnaissance de ce patrimoine dans les années 1970, grâce à l'organisation de réunions internationales sous l'égide de l'UNESCO. C'est également à cette même époque que se constituait la notion de patrimoine mondial de l'humanité.

Une liste du patrimoine mondial existait déjà depuis 1972¹⁹⁷. Mais elle ne recensait que les chef-d'œuvres du patrimoine matériel. Le directeur général de l'UNESCO, Matsuura Koichiro, a donc décidé d'élargir ce concept en créant la liste du "Patrimoine oral et immatériel de l'humanité". Sous cette appellation, sont regroupés aussi bien les langues que les contes, les danses, les savoir-faire, les rituels, etc. Dix-neuf formes d'expressions considérées comme l'essence de la culture traditionnelle et populaire d'un pays ont été sélectionnées par un jury d'experts appartenant aux cinq continents. La sélection des chef-d'œuvres doit correspondre aux exigences techniques définies par l'Organisation, avec notamment un projet d'action sur dix ans, et la prise en compte des critères telles que "la valeur exceptionnelle" et "le risque de disparition".

L'UNESCO a reconnu le Nô comme "Chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité"¹⁹⁸ en 2001. Plus récemment, le Bunraku a bénéficié du même traitement de faveur en 2003. Si la reconnaissance de ces formes traditionnelles, considérées comme emblématiques de la culture japonaise, assure la sauvegarde et la préservation de ces formes d'arts scéniques nippons, on peut penser que cette reconnaissance à l'échelle mondiale n'est pas sans relation avec les objectifs de la politique culturelle japonaise. En effet, ces mesures permettent d'assurer une protection et une diffusion sur un plan

¹⁹⁶ Voir l'article de Yamazaki Asakazu, *Vers une nouvelle politique de protection des arts*, Cahier du Japon n°77, Automne 1998, p. 42-43.

¹⁹⁷ Voir l'article de Mounir Bouchenaki et Laurent Lévi-Strauss, *La notion de monument dans les critères du "Patrimoine de l'humanité" de l'UNESCO*, dans *L'abus monumental?*, Actes des Entretiens du patrimoine, date, p.121-129.

¹⁹⁸ La liste des chef-d'œuvres du patrimoine oral et immatériel de l'humanité peut être consultée sur le site suivant: <http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/index.html>

international, et non plus au niveau national seulement. Les arts traditionnels nippons sont donc largement représentés sur la scène internationale, et il est fort probable que les bénéfices de ces actions culturelles soient un avantage non-négligeable pour l'image du Japon à l'étranger.

L'établissement de cette liste pose des problèmes qui sont de nature différente que ceux qui concernent la sauvegarde du patrimoine matériel. Car évaluer le patrimoine immatériel n'est pas une tâche facile. La définition de ce patrimoine est encore floue. Beaucoup de questions restent en suspens concernant la désignation des "chefs-d'œuvre" et l'estimation de leur valeur: par exemple, une représentation de théâtre traditionnel met en jeu de nombreux éléments tangibles (textes, costumes, accessoires, etc.). S'agit-il toutefois d'une tradition immatérielle parce qu'il s'agit d'une représentation? A partir de quand une pratique culturelle devient-elle une tradition? Une langue n'est-elle pas en elle-même un chef-d'oeuvre? comment, enfin, décider de conserver telle richesse du patrimoine au lieu d'un autre? Plus concrètement, on peut se demander pourquoi des mesures de protection n'ont pas été entreprises par rapport au théâtre d'ombre indien, actuellement en voie de disparition, alors que le Nô, qui connaît un développement depuis quelques années en raison d'une politique particulière de promotion des arts traditionnels japonais, a été classé dans la Liste du Patrimoine mondial?

La reconnaissance et la sauvegarde du patrimoine immatériel n'est pas dévolue uniquement aux organisations internationales. Les musées ont pris également conscience de l'importance de ces manifestations intangibles, par la mise en place de travaux de recherche et de collectes des informations. Si le patrimoine immatériel pose encore de nombreux problèmes d'évaluation, la politique muséale vis à vis de ce patrimoine reste aussi à définir concrètement. C'est pourquoi l'organisation d'un colloque sur le thème "Musées et patrimoine immatériel" du 2 au 8 octobre 2004 à Séoul tentera d'apporter des éléments de réponses et d'ouvrir le débat sur la pluralité des identités culturelles dans le monde et leurs traitements au sein des musées.

3.3 La diffusion culturelle

Comme indiqué dans le chapitre précédent, le Japon a entrepris un recentrage vis à vis de sa coopération culturelle internationale dans le domaine du patrimoine, à la fin des années 1980. Cette coopération est menée par deux organismes, considérés comme des "bras" culturels du Ministère des Affaires Etrangères: la Fondation du Japon¹⁹⁹ et l'UNESCO²⁰⁰. L'apport de la culture japonaise à la culture mondiale est une préoccupation importante pour les autorités japonaises. Par ailleurs, ce fait est assez récent puisqu'il émane de la loi de 1950 sur la protection du patrimoine: *"L'objet de cette loi est de conserver et d'utiliser le patrimoine, afin de faire progresser la nation japonaise et de contribuer à la culture mondiale."*

L'optique retenue ici est la communication en tant qu'action entreprise pour établir une relation avec autrui, c'est à dire principalement avec l'étranger. Le Japon dispose grâce à l'exploitation d'une politique originale de protection du patrimoine intangible d'un argument de choix pour promouvoir son identité et entretenir une image sur la scène internationale. Une exposition très intéressante en terme de communication internationale, organisée à l'espace Mitsukoshi en 1994, s'intitulait "95 Trésors Nationaux Vivants, Splendeurs du Japon: tradition et création", avant d'être présentée quelques mois plus tard à Tokyo. Cette exposition a fait l'objet d'un vaste partenariat: France Télévision, la NHK, la Ville de Tokyo, l'Ambassade du Japon en France, l'Agence des Affaires Culturelles, etc. L'organisation de cette exposition avait pour but non seulement la promotion des arts japonais à l'étranger mais également la diffusion d'un aspect de la culture japonaise en

¹⁹⁹ La Fondation du Japon : organisme public créé en 1972 dans le but d'améliorer la compréhension mutuelle internationale par le biais de la représentation de la culture japonaise à l'étranger, et la promotion des activités d'échange entre le Japon et les pays occidentaux.

²⁰⁰ Le Japon est membre de l'UNESCO depuis 1951.

vue de donner une image traditionnelle de ce pays. Dans le catalogue de l'exposition de Tokyo, des commentaires étaient intégrés sur l'engouement des français pour les "Trésors Nationaux Vivants". Ces commentaires soulignaient, à juste titre, que la même année était instituée un système similaire en France, inspiré de la protection japonaise du patrimoine intangible, avec la nomination des artisans au titre de "Maîtres d'art". Par conséquent, la tendance à l'augmentation du nombre des nominations des "Trésors Nationaux" au Japon n'est peut-être pas étrangère à cet engouement présumé de l'étranger.

"(...) à la fin des années 1980, le nombre de détenteurs d'un patrimoine intangible important était limité à 70, principalement pour des raisons budgétaires. Cette situation a évolué au cours des années 1990, puisque ce nombre atteignait 89 en 1998²⁰¹."

Les arts scéniques et décoratifs traditionnels font également l'objet d'une "propagande" culturelle à l'étranger. Quel moyen plus efficace pourrait-on d'ailleurs trouver pour diffuser l'image d'une culture authentiquement japonaise? La cérémonie du thé, l'ikebana ou le Nô sont considérés, aux yeux des occidentaux, comme des arts spécifiquement japonais et à ce titre, représentatifs de la culture traditionnelle nipponne. Le Nô est ainsi diffusé dans les pays étrangers pour des raisons d'échanges culturels internationaux, mais également dans le but de promouvoir la spécificité culturelle nipponne. Depuis l'organisation de l'année du Japon en France (1997), le nombre de représentations de Nô a augmenté de façon significative. Ce fait témoigne de l'engouement des occidentaux pour ce type de spectacle, que ce soit par intérêt ou par curiosité, mais est aussi le reflet d'une politique volontaire en vue de contribuer à diffuser l'image d'une culture authentique dans la conscience collective occidentale. L'organisation d'événements exceptionnels à l'étranger est également un moyen de revendiquer la spécificité de la culture japonaise et ainsi de construire leur image à l'extérieur. A titre d'exemple, nous citerons les représentations de l'école Kanze, une des cinq grandes familles de Nô, considérée comme l'incarnation même du respect de la tradition du Nô, garante de l'authenticité de cette forme de spectacle, au Japon comme à l'étranger²⁰².

Ces activités participent à la coopération culturelle internationale au sens où elles sont entreprises pour présenter les caractéristiques de la culture japonaise aux pays étrangers. Bien entendu, cette entreprise de communication n'exclut pas le recours à des thèmes idéologiques dans une présentation de l'aspect de la culture japonaise. Ceci afin d'insinuer dans la conscience collective occidentale, l'image d'un pays qui n'est pas réduite aux technologies de pointe. Cependant, l'opposition tradition / modernité est toujours de rigueur dans l'imaginaire collectif lorsqu'on évoque le Japon. La coexistence entre la tradition et la modernité est d'ailleurs un thème récurrent des prétendus particularismes de la culture japonaise. Il semble pourtant évident qu'autant le clivage tradition et modernité que celui opposant Japon / Occident ne sont appropriées pour rendre compte de la réalité de la société japonaise contemporaine. La première est trop simpliste pour que l'on s'y attache: il paraît erroné de parler d'un Japon "atemporel", sorte d'essence, qui serait opposée à un Occident tout aussi immuable dans ses formes et ses traditions – le premier puisant dans le second mais restant fondamentalement tel qu'en lui-même. Chacun des supposés pôles évolue constamment, s'interpénétrant à leur manière l'un et l'autre, comme en témoigne les échanges culturels croissant entre l'Occident et l'Orient depuis l'ouverture du Japon au cours de l'ère Meiji en 1868. Mais la persistance de cette image n'est pas fortuite.

Le gouvernement semble malgré tout entretenir cette image à l'Occident, comme en témoigne l'affiche suivante, prise à l'ambassade du Japon à Paris, en novembre 2003, en vue de promouvoir l'image du pays. La politique culturelle n'est donc pas à l'abri de certaines contradictions. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que les éléments technologiques sont présentés en retrait sur l'affiche, laissant ainsi une place importante au masque Nô et aux éventails. Cette disposition montre bien la volonté du gouvernement

²⁰¹ Catherine Allassimone, *Protection du patrimoine et politique culturelle au Japon*, Thèse sous la direction de Philippe Rouyer, 2 Vol., Université de Bordeaux 3, Bordeaux, 1999, p. 370.

²⁰² Depuis la proclamation du Nô en tant que "Chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité", la Maison de la Culture du Japon à Paris organise chaque année des représentations de Nô, accompagnées de diffusions de films sur ce sujet. En février 2004, la famille Kanze est venue jouer pendant 3 jours (du 23 au 26 février 2004) des pièces de Nô en commémoration de cette désignation.

d'accentuer sa politique sur la diffusion des arts traditionnels, sans exclure totalement son appartenance à une société moderne. Une certaine confusion est donc manifeste car l'Etat travaille aux échanges internationaux des arts traditionnels en même temps qu'il pousse à la promotion d'un Japon moderne. Se pourrait-il qu'en équilibrant les deux, l'Etat essaie de renouveler l'image du Japon, substituant à un Japon qui aurait renversé ses traditions pour accéder au rang de nation "avancée", un Japon qui puisse utiliser ses traditions pour faciliter ses relations sur le plan international ?

This is Japan
Gateway for All Japanese Information.

JIN The Japan Information Network (JIN) Web site has been operated by the Japan Center for Intercultural Communications and is provided with the cooperation of the Ministry of Foreign Affairs of Japan.

<http://jin.jcic.or.jp/>
U.S. mirror site
<http://www.jin-japan.org/>
Japan Center for Intercultural Communications

CONCLUSION

Dans cette deuxième partie, nous voulions installer le décor du contexte patrimonial actuel pour comprendre l'émergence de la conservation du patrimoine au Japon et les moyens mis en œuvre pour sa protection. Nous avons vu que la patrimonialisation des objets japonais découle de plusieurs phénomènes qui sont inhérents à l'histoire de la société japonaise et au rapport de cette dernière à la mémoire. De même, il était nécessaire de présenter les grandes orientations de la politique culturelle japonaise pour comprendre les interventions du gouvernement dans le domaine de la protection du patrimoine, qui se manifestent de différentes manières tant au niveau national que sur un plan international.

Il existerait au Japon deux formes de traditions: l'une serait visible, l'autre invisible. La forme visible de la tradition serait associée aux œuvres d'art et aux symboles traditionnels alors que la seconde relèverait du domaine de la religion, de la philosophie, du sens esthétique, des modes de vie, des moeurs, de la sensibilité ainsi que de l'imagination. Le Japon accorde une place importante à la tradition invisible. L'illustration en est le temple d'Ise, reconstruit tous les vingt ans selon le même modèle et les mêmes rituels attenants à la reconstruction du sanctuaire. Il s'agit donc ici de préserver la tradition invisible, soit "*le sens du beau et de l'ordre*".

"Alors que les occidentaux, poussés par leur sens esthétique matérialiste, cherchent à créer des œuvres éternelles dans les domaines de l'art et de l'architecture, les japonais semblent animés par une conscience essentiellement spirituelle du beau. C'est pourquoi l'héritage de la tradition japonaise est encore présent dans l'architecture contemporaine et dans les grandes villes modernes de l'Archipel"²⁰³.

Pour les japonais, la matérialité des objets et leur vulnérabilité à l'épreuve du temps ne sont pas aussi importantes que les significations et les valeurs spirituelles qu'ils véhiculent. Cette conception trouve un écho dans le patrimoine immatériel qui permet de conserver l'essence de l'objet plutôt que l'objet lui-même. Si l'attention accordée à la préservation des techniques et des savoir-faire des arts décoratifs et scéniques est louable - puisqu'elle permet de maintenir la transmission des connaissances -, elle est également utile par rapport aux besoins de communication de la politique culturelle japonaise à l'étranger. Elle introduit la notion d'authenticité dans les débats sur le patrimoine, principalement au sein de l'UNESCO et du comité du Patrimoine Mondial. L'importance des interventions culturelles du Japon sur la scène internationale rend compte d'une volonté de corriger un déficit d'image à l'étranger par la mise en place d'une coopération culturelle internationale. Cette coopération se manifeste à travers de multiples engagements: financements d'opérations de restauration dans les musées occidentaux, participations à la formation d'experts, organisations de réunions pour la sauvegarde du patrimoine culturel mondial, etc. Autant de tentatives qui permettent au Japon d'entretenir des relations avec le monde occidental, facilitant par la même l'introduction des modèles de pensées et de valeur occidentaux liés à la notion de patrimoine, particulièrement en matière de conservation et de restauration de l'héritage culturel japonais.

L'influence de la déontologie occidentale a été déterminante non seulement dans la création des musées, mais également par rapport à la prise en considération de l'œuvre dans son intégrité physique. Mais cette reconnaissance se trouve confrontée au maintien d'une tradition artisanale encore très présente dans la société japonaise, qui préconise davantage la reconstitution d'un état originel. Cette situation n'est pas sans créer une certaine confusion, entre les exigences éthiques de la déontologie occidentale et les techniques et savoir-faire traditionnels qui ont été transmis de génération en génération par les détenteurs de ces pratiques ancestrales. Ainsi, la conservation-restauration des masques Nô au Japon se trouve dans une situation paradoxale: les conservateurs des musées semblent reconnaître les principes éthiques du modèle occidental, tout en maintenant une approche artisanale qui ne peut répondre aux besoins d'une interprétation critique de l'objet.

²⁰³ Kurokawa Kishô, *Le concept de symbiose et l'architecture des musées*, Cahiers du Japon, n°64, été 1995, p.72.

Cette attitude témoigne de l'ambivalence caractérisée par le couple tradition/modernité qui est intrinsèquement lié au développement de la société japonaise.

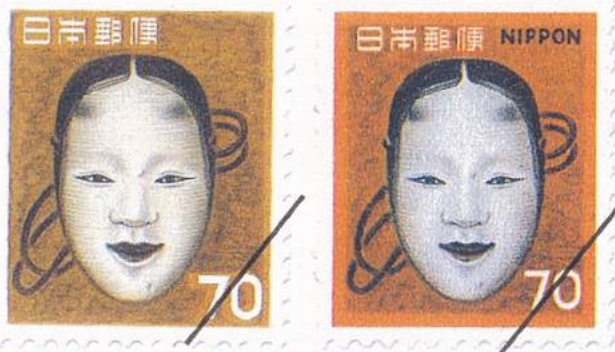
On peut donc s'interroger sur la situation de la conservation – restauration au Japon dans les années à venir et sur l'évolution de leur réflexion critique par rapport à la conservation de leur patrimoine national. Il serait souhaitable qu'une coopération internationale dans ce domaine soit développée de manière plus constante et efficace entre l'Occident et le Japon, afin d'envisager au mieux la conservation et la restauration des œuvres d'art japonaises présentes dans les collections européennes. L'enjeu est d'importance puisqu'il vise à terme une meilleure connaissance et une meilleure compréhension de ces œuvres qui nous sont la plupart du temps étrangères par leur culture et leur histoire. Bien souvent, la méconnaissance de l'objet entraîne des malentendus sur le choix des traitements à effectuer - ces objets ayant été intégrés dans un autre système de valeur qui est celui de nos sociétés occidentales. Aussi, il ne s'agit pas de tomber dans l'altérité radicale mais bien de reconnaître les spécificités de l'objet en vue de lui redonner sens et signification. Un consensus est alors à rechercher qui tienne compte de ce que ces œuvres représentent dans les sociétés asiatiques et ce qu'elles deviennent sous le regard étranger de celui qui les analyse ou les restaure.

Photo ci dessous: Timbres à l'effigie des masques Nô

Photo ci-contre: masque Nô en plastique vendu dans une boutique attenant à l'exposition "La beauté du Japon, l'âme du Japon", organisé à Bonn, en Allemagne.

© 2004 Audrey Lanaure

D'autres objets-souvenirs, représentations de l'art japonais (objets servant à la cérémonie du thé, éventails, reproduction d'estampes, etc.) étaient vendus simultanément.



昭和40年に発行された切手。節木増のデザイン。





VOLUME I

TABLE DES MATIERES

Carte du Japon	-----	p.1
Repères chronologiques	-----	p.2
Remerciements	-----	p.2
Avant-propos	-----	p.3
SOMMAIRE DU VOLUME I	-----	p.5
SOMMAIRE DU VOLUME II	-----	p.8
SOMMAIRE DU VOLUME III - ANNEXES	-----	p.11
Fiches d'identification des 3 masques Nô du Musée Royal de Mariemont	-----	p.12
♦ Waka-Onna	-----	p.12
♦ Sankojo	-----	p.14
♦ Kantan Otoko	-----	p.16
Listes des personnes contactées	-----	p.18
Notes concernant les termes japonais utilisés	-----	p.19
INTRODUCTION	-----	p.20
Note méthodologique	-----	p.22

1^{ERE} PARTIE : LE NO, DRAME LYRIQUE AU JAPON

Citation de Paul Claudel	-----	p.25
INTRODUCTION: UNE JOURNEE DE NO	-----	p.26
1. LE NO OU L'ART DE FIGURER L'INVISIBLE	-----	p.28
1.1. QU'EST CE QUE LE NO ?	-----	p.29
1.2. LE NO, UNE HISTOIRE	-----	p.31
1.2.1. Des origines lointaines	-----	p.31
1.2.2. Une forme théâtrale née d'influences diverses	-----	p.32
♦ Kagura	-----	p.33
♦ Gigaku	-----	p.33
♦ Bugaku	-----	p.34
♦ Dengaku	-----	p.34
♦ Sangaku et Sarugaku	-----	p.35
1.2.3. Naissance et évolution du Nô	-----	p.36
♦ Les écoles de Nô	-----	p.37
1.2.4. Les fondateurs	-----	p.37

1.2.5.	Les traités de Zeami, la fleur du secret	-----	p.38
1.3	LE MONDE DES PIÈCES DE NO	-----	p.40
1.2.6.	Le répertoire	-----	p.41
	♦ Nô onirique et Nô du monde réel	-----	p.41
	♦ Les cinq catégories: une journée de Nô	-----	p.41
	♦ Le Kyôgen	-----	p.42
1.2.7.	Les acteurs et les rôles	-----	p.43
1.3.	LES COULISSES DU NO	-----	p.44
1.3.1.	Les éléments du Nô	-----	p.44
	♦ La scène	-----	p.44
	♦ La musique	-----	p.45
	♦ La danse et le chant	-----	p.46
	♦ La gestuelle et les mouvements	-----	p.46
	♦ Les costumes et les accessoires	-----	p.47
1.4.1.	Une cérémonie rituelle	-----	p.49
1.4.2.	Le masque et l'acteurs	-----	p.51
2.	LES MASQUES NO, ŒUVRE ET CHEF - D' ŒUVRE	-----	p. 55
2.1.	LES MASQUES, UNE LONGUE TRADITION AU JAPON	-----	p.55
2.1.1.	Les masques de Gigaku	-----	p.56
2.1.2.	Les masques de Bugaku	-----	p.56
2.2.	LES MASQUES NO	-----	p.57
2.2.1.	Les origines	-----	p.57
2.2.2.	Les recherches	-----	p.59
2.2.3.	Une grande diversité de modèles	-----	p.59
2.2.4.	Les masques et le répertoire du Nô	-----	p.60
2.2.5.	De multiples expressions	-----	p.61
2.2.6.	Essai de classification	-----	p.63
	♦ Les masques de Kyôgen	-----	p.64
2.2.7.	Analyses formelles des masques Nô	-----	p.68
	♦ Aspect de surface	-----	p.73
	♦ Les cheveux	-----	p.75
	♦ Les sourcils	-----	p.77
	♦ La fente des yeux et les pupilles	-----	p.77
	♦ La bouche et les dents	-----	p.78
2.2.8.	Examen du revers	-----	p.80
	♦ L'enduit	-----	p.80
	♦ Adjonction et ablation	-----	p.81
	♦ Les inscriptions	-----	p.82
	♦ Les étiquettes	-----	p.84
	♦ Les signatures	-----	p.86
	♦ Les cachets	-----	p.87
	♦ Les kakahans	-----	p.90
	♦ Des attributions incertaines	-----	p.91

2.3. LES SCULPTEURS ET L'ART DE LA REPRODUCTION	-----	p.94
2.3.1. Les facteurs de masques	-----	p.94
2.3.2. Différentes hiérarchies de masques Nô	-----	p.96
♦ hon-men	-----	p.96
♦ utsushi	-----	p.96
♦ nisemono	-----	p.98
2.3.3. L'art de la reproduction	-----	p.98
♦ Un artifice intemporel	-----	p.100

3. LA FABRICATION DES MASQUES NO ----- p.104

3.1. LES MATERIAUX TRADITIONNELS ET LES OUTILS	-----	p.106
3.1.1. Le bois	-----	p.106
3.1.2. La colle	-----	p.108
3.1.3. Les pigments	-----	p.109
3.1.4. L'encre de chine	-----	p.112
3.1.5. La laque (<i>urushi</i>)	-----	p.112
3.1.6. Les outils	-----	p.118
3.1.7. Les étapes de la fabrication d'un masque Nô	-----	p.120
♦ La taille du bois	-----	p.120
♦ La préparation et le laquage	-----	p.124
♦ La coloration	-----	p.126
3.1.8. Quelques cas particuliers	-----	p.128
♦ La transplantation des cheveux	-----	p.128
♦ La dorure	-----	p.130
3.2. LES FABRICANTS CONTEMPORAINS	-----	p.130
3.2.1. Artisans et restaurations	-----	p.134
3.2.2. Le questionnaire	-----	p.135

CONCLUSION ----- p.139

2^{EME} PARTIE: PATRIMOINE ET IDENTITE CULTURELLE AU JAPON

INTRODUCTION	-----	p.142
--------------	-------	-------

1. LES ARTS TRADITIONNELS ----- p.143

1.1. DEFINITION DES ARTS TRADITIONNELS	-----	p.143
---	-------	--------------

1.2. EVOLUTION DES ARTS TRADITIONNELS DANS LA SOCIETE JAPONAISE	-----	p.146
--	-------	--------------

1.2.1. Des pratiques subverties	-----	p.147
---------------------------------	-------	-------

2. PROTECTION DU PATRIMOINE ET POLITIQUE CULTURELLE AU JAPON	p. 149
2.1. ESQUISSE DU CONCEPT DE PATRIMOINE	p.149
2.1.1. Application du concept de patrimoine à la culture japonaise	p.150
2.2. LA POLITIQUE DE SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTURELLE	p.152
2.2.1. Historique de la protection du patrimoine au Japon	p.153
♦ Emergence de la conscience de la conservation dans le Japon ancien	p.153
♦ La mise en place d'une politique patrimoniale	p.154
2.2.2. Les grandes étapes de la législation	p.157
2.2.3. Les musées au Japon	p.158
2.3. LA CONSERVATION – RESTAURATION AU JAPON	p. 161
2.3.1. Approche théorique: l'exemple du temple d'Ise	p.161
2.3.2. Le concept d'authenticité	p.164
♦ Evolution du concept d'authenticité au Japon	p.165
♦ Monument et Monument Historique	p.166
2.3.3. La conservation – restauration des masques Nô	p.168
♦ Evolution de la conservation - restauration au Japon...	p.172
♦ ...Et plus particulièrement dans les musées	p.173
♦ La conservation des masques Nô dans les familles de Nô et les musées au Japon	p.174
♦ La présentation des masques Nô au Japon	p.175
3. LA POLITIQUE CULTURELLE CONTEMPORAINE	p. 178
3.1. OBJECTIFS DE LA POLITIQUE CULTURELLE	p.178
3.2. L'ADMINISTRATION DE LA CULTURE	p.181
3.2.1. Organisation du système	p.182
♦ Le système des classements	p.182
♦ Le patrimoine matériel	p.184
♦ Le patrimoine vivant	p.185
♦ Modalités de la protection du patrimoine intangible	p.187
♦ L'UNESCO et la liste du patrimoine mondial	p.188
3.3. LA DIFFUSION CULTURELLE	p. 189
CONCLUSION	p.192
TABLE DES MATIERES DU VOLUME I	p.194

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS

1998

