

Râmâyana
ラーマヤナ

Musume Dôjôji
娘道場寺

*

*les Premières Marionnettes
Japonaises sur les écrans de lumière*

Jacques Romero Vey

Sur ce document, contrairement à la disposition japonaise, mais comme cela est adopté dans la langue française, le prénom précède le nom pour les personnalités japonaises évoquées. Le nom est également suivi quand cela s'avère nécessaire par sa graphie originale, c'est-à-dire en japonais.

Quant au terme « états-unien » utilisé en ce document, il lui est préféré à celui d'« américain », même si ce dernier est considéré depuis fort longtemps en France comme un « synonyme » des Etats-Unis d'Amérique comme les plus grands historiens du cinéma, pour exemple, aiment à l'appeler, sans parler des « traduits de l'américain » pour la littérature. Le mot « américain » désigne avant tout dans sa définition exacte tout ce qui touche au continent, et ce même si aux Etats-Unis le mot « America » est souvent utilisé pour désigner le pays. De plus, le terme « états-unien » ne peut prêter à confusion car même si d'autres pays sont constitués par des états comme le Brésil sur ce même continent, il est le seul à utiliser les mots « états unis » / « united states » dans son nom et il est alors inutile de préciser que cet états-unien est d'Amérique.

Ce qui nous tient debout et vivant,
dans le costume de notre corps,
c'est notre squelette, notre future mort.
Pour la marionnette, il en est tout autrement,
son corps étant aussi son squelette et vice versa.
Ainsi cet être s'offre à nous en une forme sans vie,
laissant le manipulateur et l'artiste d'un côté et l'imagination et l'observateur de l'autre faire en
sorte d'extraire de cet objet inanimé un semblant de vie qui ne peut échapper au mystère de
l'existence, au-delà même de ses origines.

avant-propos

Le texte qui va suivre tente de présenter deux films de marionnettes avec des pantins manipulés par des marionnettistes, à savoir *Râmâyana* de Kôhan Kawauchi et *Musume Dôjôji* de Kon Ichikawa. Ces deux oeuvres ainsi filmées en prise de vue réelle – qui donc n'entrent pas dans le cadre de la technique du cinéma d'animation si l'on s'en tient à la définition exacte de celui-ci – ont été produites par la Tôhô dans les années 1940 et sont dans leur forme parmi les premières au Japon à avoir été réalisées. L'Archipel comptait alors – et encore tout autant sinon plus de nos jours – de nombreuses compagnies de théâtre de marionnettes, à la fois classiques et traditionnelles avec le bunraku ou plus modernes, ces dernières ayant commencé à apparaître juste après la Première Guerre mondiale suivant le courant et le développement du théâtre de marionnettes européen qui allait donner naissance en 1929 à l'UNIMA (Union internationale de la marionnette) ; toutefois bien qu'avant que le ningyô jôruri bunraku ne prenne sa forme finale au 18^{ème} siècle avec trois manipulateurs pour une poupée (les marionnettes commençant à se mêler au jôruri au 17^{ème} siècle), des marionnettistes itinérants nommés *kugutsumawashi* usaient de celles-ci depuis l'époque Heian (794-1185) en manipulant des marionnettes à deux mains sur une boîte pendue à leur cou, celle-ci servant ainsi de scène, cela étant évidemment très différent des trois manipulateurs des poupées du bunraku qui, vêtus de noir pour ne point trop marquer leur présence, sont actifs sur scène autour de la marionnette pour la soutenir et lui donner vie.

Cela débuta plus particulièrement en 1923, du 23 au 25 novembre, quelques semaines après le terrible tremblement de terre du Kantô (la préparation et les répétitions de cette première avaient été quelque peu contrariées par cette catastrophe et les difficultés qui s'en suivirent), ce avec l'acteur de cinéma et metteur en scène de théâtre Koreya Senda / 千田是也 (1904-1994), le décorateur et directeur artistique Kisaku Itô / 伊藤熹朔 (1899-1967, il a souvent travaillé pour le cinéaste Keisuke Kinoshita et il fut présent sur le film *Typhon sur Nagasaki* de Yves Ciampi), ainsi que l'éclairagiste scénique Shizuo Toyama / 遠山静雄 (1895-1986), ceux-ci ayant donné dans la maison Toyama (dans le quartier Azabu : arrondissement Minato de Tôkyô) quelques représentations de la pièce de théâtre *Aglavaine et Sélysette* / *Agurabenu to Serisetto* / アグラセーヌとセリセツ créée d'après l'oeuvre éponyme du poète et dramaturge belge Maurice Maeterlinck (1862-1949). Le choix de porter ainsi au travers de marionnettes une telle pièce au romantisme absolu où la mort est une clé – plutôt que d'adapter du même auteur la pièce *L'Oiseau bleu* alors beaucoup plus célèbre et en partie plus facile à aborder tel un conte et précédemment mise en scène en 1920 au théâtre Yurakuza avec à la création des décors, des costumes et aux éclairages, l'illustrateur Kiichi Okamoto du magazine pour enfants *Kin no Fune* qui parrainait le spectacle – allait si l'on peut l'exprimer ainsi dans le sens de la nature des pièces jouées dans le cadre du bunraku, mais aussi de par sa forme dans celui du théâtre moderne japonais comme il sera représenté au Petit Théâtre Tsukiji / Tsukiji Shô-Gekijô / 築地小劇場 (1924-1945) créé à Tôkyô par le dramaturge Kaoru Osanai / 小山内薫 (1881-1928), artiste influencé entre autres par l'acteur et scénographe Edward Gordon Craig (1872-1966), ce dernier partageant par ailleurs avec Maeterlinck une théorisation de l'acteur faisant de la marionnette une présence plus parfaite que l'humain sur une scène.

L'année suivante, en avril, c'est le peintre et graveur Yoshiro Nagase / 永瀬義郎 (1891-1978) et le dramaturge Tamotsu Takada / 高田保 (1895-1952) qui « s'emploieront » à la manipulation des marionnettes pour un spectacle plus particulièrement destiné aux enfants (spectacle donné dans le Marunouchi Building). Dans ce même temps, Gentarô Koito / 小糸源太郎 (1887-1978), un autre peintre, s'intéressera lui aussi à cet art de la scène tout comme Yohei Fujinami III / 藤波與兵衛 (1891-1952), spécialiste du théâtre kabuki et plus particulièrement des accessoires qui y sont utilisés et qui signa à ce sujet de nombreux textes : l'entreprise familiale créée par son grand-père en 1872 à Tôkyô est une référence dans la création des accessoires pour le théâtre kabuki et le solide entrepôt construit en 1896 pour accueillir cette précieuse marchandise survécu au tremblement de terre du Kantô et aux bombardements lors de la Seconde Guerre mondiale (le 11 novembre 1855, le séisme Ansei Edo qui a ravagé la ville a emporté avec lui une grande partie des accessoires utilisés sur les scènes du kabuki, et c'est dans cette perspective que Yohei Fujinami I – 1829-1906 – commença à rassembler divers objets pour constituer rapidement une nouvelle collection qui pourrait servir à fournir les théâtres... <http://www.fujinami-kodougu.co.jp/>).

Parmi quelques autres artistes issus du nouveau théâtre ou du cinéma, Tatsuo Hamada / 浜田辰雄 de la Shôchiku, notamment directeur artistique sur de nombreuses oeuvres de Yasujirô Ozu, fut parmi les expérimentateurs de ce nouveau théâtre de marionnettes en 1928 : il partagera cela avec le poète et critique d'art Teiichi Hijikata / 土方定一 (1904-1980) qui signera cette année-là la pièce pour marionnettes *Dôshite uma wa kaze wo hikuka* / どうして馬は風邪をひくか avec le théâtre Kukura / テアトル・クラ (Kurara / テアトル・クラ) à Shinjuku, dans un local de la librairie Kinokuniya. Avec Yukio Hideshima / 秀島由己男 (1934-), Chimei Hamada / 浜田知明 (1917-) illustrera en de belles gravures cette émouvante histoire mettant en scène un cheval, ce lors de sa publication en 1974 sous le titre *Karebarasu-koku ni nadakaki kano monogatari* / カレバラス国に名高きかの物語.

On peut encore ajouter à cela la compagnie de marionnettes du Théâtre Punch / ningyô gekidan Teatoru Panchi / テアトル・パンチ créée en 1928 par Kôhei Hijikata / 土方浩平 (1903-1981) qui créa également en 1947 la Compagnie du Théâtre de marionnettes du Coq / Ningyô Gekidan Ondori / 人形劇団おんどり. Kôhei Hijikata n'a pas de liens familiaux avec Teiichi Hijikata précédemment cité, et ceux-ci ne semblent pas être liés à un autre Hijikata œuvrant également dans le domaine de la marionnette, à savoir le designer Shigemi Hijikata / 土方重巳 (1915-1986). Ce dernier a toutefois été avec et auprès de Kôhei Hijikata l'un des membres fondateurs de la Japan Puppeteers Association / 日本人形劇人協会 <http://www.ningyogekijin.jp/>. Shigemi Hijikata a également travaillé à partir de 1952 avec l'écrivain Tadasu Izawa / 飯沢匡 (1909-1994) ainsi que le célèbre Kihachirô Kawamoto / 川本喜八郎 (1925-2010) qui depuis 1953 pour ce dernier, après avoir été l'assistant du directeur artistique Takashi Matsuyama (1908-1977) sur quelques longs métrages de la Tôhô, a commencé à apprendre et œuvrer dans le domaine du stop motion et des volumes auprès de Tadahito Mochinaga / 持永只仁 (1919-1999) <http://mobilismobile.free.fr/romero/MOCHINAGA%20Tadahito%20-%20Portrait%202005.pdf> qui s'en revenait de Chine... et avec qui il travaillera jusqu'en 1958 avec entre autres Tadasu Izawa, ainsi que Yoshitsugu Tanaka sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. Le trio Izawa (au texte), Hijikata (à la conception des personnages) et Kawamoto (à la fabrication des figurines et à leur disposition dans un décors) produisit donc à partir de 1952 des œuvres pour diverses publications éditoriales (publicités entre autres), et notamment et particulièrement de par son importance et le travail qui y fut fourni, la grande collection d'albums jeunesse « Toppan no Sutôri Bukku » / トップンのストーリー・ブック (la collection de livres des Histoires de Toppan) publiée par Zokeisha Publications / 造形社 et Froebel-Kan / フレーベル館 pour Toppan Printing Co. Ltd. / トップン, et où les histoires y étant exposées étaient composées d'un texte et de photographies. Les sujets de celles-ci étaient ainsi des dioramas exposant en volume, avec figurines et décors, les scènes principales issues des contes et autres classiques de la littérature jeunesse occidentale, avec quelques exceptions moyennes-orientales. Le tout premier album adaptant « Cendrillon » fut édité en décembre 1952 (peu après la sortie de l'adaptation disneyenne du conte dans l'Archipel) et une

vingtaine d'autres titres suivirent jusqu'en 1958, période sur laquelle le trio d'artistes créa la Société Shiba Productions / 株式会社シバ・プロダクション (puis de nouveaux albums seront encore conçus...). La nature des images en 3D y était particulièrement soulignée, notamment dans les éditions états-uniennes des années 60-70 qui connurent un certain succès avec comme mention « Living Story Book », « A Puppet 3D Wonder Book » ou encore « A Puppet Storybook » pour Crown Publishers, Grosset & Dunlap, Wattle Books, Playmore ou encore Golden Press, avec en général une couverture à l'imagerie lenticulaire. En ces mêmes années 60/70, les éditions françaises Artima en publieront de la sorte quelques titres de même que les Deux Coqs d'Or avec la collection « Le Livre Enchanté », ou encore Chantecler, sans oublier les Éditions du Pont Royal avec la collection « Ki-Li-Ri le Petit Livre Japonais ». On peut dire ainsi qu'un jeune lectorat français fut sans le savoir témoin des travaux d'un grand animateur qui allait alors se faire fort remarquer du côté d'Annecy pour ce qui est de l'Hexagone quand il commença en 1968 à réaliser ses œuvres personnelles...

De fait, Kihachirô Kawamoto, quelque mois avant qu'il ne travaille avec Tadahito Mochinaga (d'abord sur des publicités puis un premier court métrage en 1955), avait déjà une certaine maîtrise du volume au travers des dioramas qu'il créa pour cette littérature, un peu comme Jiří Trnka avec qui il travailla en 1963, celui-ci ayant également conçu de telles mises en scène avant de toucher durablement à la technique du stop motion. Pour exemple, en 1938, Trnka confectionna un diorama mettant en scène le petit monde des lucioles de Jan Karafiát lors du mariage de Lucas et Lucie, ouvrage qui était une commande pour l'exposition universelle qui allait se dérouler l'année suivante aux États-Unis : la foire internationale de New York 1939-1940. Mais suite à l'invasion allemande en mars 1939, prélude à la Seconde Guerre mondiale, la Tchécoslovaquie annule sa participation à l'exposition débutant le mois suivant. Le diorama sera tout de même exposé au public en 1940 au Musée des Arts décoratifs de Prague. Pour le centième anniversaire de la naissance de Jiří Trnka, en 2012, le diorama a été restauré, son créateur ayant utilisé pour divers détails certaines matières n'ayant que peu résisté au temps. Il avait de même manipulé des marionnettes classiques pour le théâtre avant que de s'essayer, l'une des premières fois dès 1936 (il s'y consacre pleinement à partir de 1947), à l'animation de volume avec la scène d'introduction du court métrage éducatif sur les ondes sonores et la radiodiffusion *Všudybylovo dobrodružství* réalisé par Irina Dodalová et Karel Dodal.

C'est à la fin de cette première décennie des « nouvelles » marionnettes japonaises, en 1926-29, que naîtra le théâtre de marionnettes PUK / 人形劇団プーク <http://www.puk.jp/> qui deviendra dès ses débuts dans les années 50 et ce jusqu'à ce jour l'un des grands représentants de la marionnette à la télévision japonaise (dont il est évoqué quelques travaux en ce texte page 18). Le théâtre de marionnettes PUK – le Club de la Poupée / La Pupa Klubo (en espéranto) – est ainsi né dans un mouvement puisant ses forces dans le renouveau du théâtre de marionnettes européen ainsi que dans les mouvements de jeunesse pour la paix et l'espérance (la troupe adopte d'ailleurs pour son nom la langue créée par Ludwik Lejzer Zamenhof). A cet égard, dans ses deux premières décennies d'existence, cette compagnie de théâtre eut particulièrement besoin de cet espoir, voyant notamment peu après sa création son fondateur Toji Kawajiri / 川尻東次 (1908-1932) disparaître très jeune (c'est son frère cadet Taiji qui a rejoint la troupe en 1931 qui reprendra les rênes de celle-ci), subissant également une oppression certaine de par ses idéaux pacifistes face au gouvernement militariste d'alors, jusqu'au tout début des années 50 où l'occupation états-unienne du pays impose certaines limites dans la liberté d'expression artistique...

On citera encore parmi ceux qui participèrent à l'origine à la création de cette troupe et ayant fait leurs études ensemble à l'Académie Kaisei : le célèbre acteur Nobuo Nakamura / 中村伸郎 (1908-1991), Haruna Toriyama / 鳥山榛名 (1908-), Tadamasu Aoyagi / 青柳忠正, ainsi que le journaliste Masami Hijikata / 土方正巳 (1909-1997), frère de Shigemi Hijikata précédemment évoqué. Parmi les premières créations du théâtre PUK mises en scène en 1929, on notera celle de *Rip Van Winkle* / リップ・ヴァン・ウインクル (d'après l'oeuvre de Washington Irving rappelant pour le public japonais le conte Urashima Tarô) et *Kurisumasu kitan* / クリスマス綺譚 (Une histoire singulière de Noël).

Peu après cette période où la marionnettique moderne se développe sur scène avec d'intéressantes perspectives, le Japon commença très légèrement à exposer cet art de la manipulation sur un écran : d'abord le grand de manière occasionnelle lors de la seconde décennie mondialement sanginaire du 20ème siècle, et plus encore sur le petit arrivant la décennie suivante – à partir de 1953 sur la NHK comme cela sera évoqué un peu plus loin (la même année en Allemagne – RFA – la compagnie Augsburg Puppenkiste – la Maison des Marionnettes d'Augsbourg créée en 1948 par Walter Oehmichen – arrive sur le petit écran de la NWDR avec *Peter und der Wolf*, puis bien d'autres adaptations suivront avec des marionnettes à fils comme celle sur les Moomin en 1959 sous la direction de Manfred Jennings) – dans un mouvement emporté par les fils, les tiges ou les gaines qui ne cessera plus dans le cadre des programmes télévisés pour la jeunesse. En ces premiers temps du petit écran, plusieurs autres pays – comme le Royaume-Uni et les Etats-Unis dès 1946 pour le premier avec *Muffin the Mule* et 1947 pour le second avec le *Howdy Doody Show* (1947-60) avec Bob Smith et *Kukla, Fran and Ollie* (1947-1957) de Bill Tillstrom suivi en 1949 par *Time for Beany* du fameux loneytoonsien Bob Clampett – produiront de nombreux programmes télévisés avec des marionnettes destinés en premier lieu au jeune public.

C'est aussi dans cette période, dans l'après-guerre, que le cinéma d'animation japonais en stop motion prendra naissance (dans le monde, depuis quelques années déjà, cet art porte les noms de Ladislav Starewitch, Willis O'Brien et George Pal), et s'il diffère totalement dans sa technique, on peut l'appréhender avec une certaine approche qui le relie au théâtre de marionnettes japonais dont les plus parfaits exemples se trouvent dans les travaux du célèbre et estimé Kihachirô Kawamoto qui mêla marionnettes classiques japonaises et stop motion. Par ailleurs, le court métrage *Musume Dôjôji* de Kon Ichikawa évoqué en seconde partie de ce document aurait dû être réalisé en stop motion selon le désir du réalisateur qui faute de moyen et de temps s'en est remis à des marionnettes à fils, usant toutefois de l'animation image par image pour de très courtes scènes en son ouvrage.

De plus, l'esthétisme des marionnettes et des décors, ainsi que la qualité de la mise en scène liée à la manipulation conférait à *Râmâyana* et *Musume Dôjôji* un aspect photographique touchant légèrement, si l'on se prête à ce ressenti, à celui du stop motion sans en atteindre l'exacte nature picturale qui caractérise cette technique d'animation dans son rapport à la temporalité et celui de sa plastique, mais offrant tout de même une poésie intrinsèque à ces corps auxquels l'esprit humain est absorbé par le mystère qu'il provoque en lui, renvoyant la pensée du spectateur vers un passé lointain, voire aux origines... C'est en partie pourquoi ce texte qui se veut une très légère entrée en matière concernant les marionnettes du petit ou grand écran japonais au travers de l'évocation des films *Râmâyana* et *Musume Dôjôji* mêle parfois librement pantins manipulés et figurines animées, tout en les distinguant évidemment.

Râmâyana
(ラマヤナ)

Pays : Japon

Année : 1942. ?

Production : Tôhō

Durée : 18 minutes

Auteur historique : Vâlmîki

Scénario : Kôhan Kawauchi

Effets spéciaux : Eiji Tsuburaya ?

Projection du film © Toho Co. Ltd

<http://mobilismobile.free.fr/romero/ramayana.mp4>

Ce film réalisé avec, pour personnages / acteurs, des marionnettes animées en temps réel a été écrit par l'écrivain, parolier et scénariste Kôhan Kawauchi / 川内康範 (Yasunori Kawauchi, 1920-2008), célèbre créateur de *Gekkô Kamen* / 月光仮面 (Le Masque du Clair de Lune : ce personnage apparaît pour la première fois à la télévision japonaise le 24 février 1958 dans la série de tokusatsu qui lui est consacrée ; trois mois plus tard, en mai 1958, celle-ci est adaptée en manga ; en 2006, lorsque j'écrivis ce dossier <http://lib.yamato.free.fr/doc/LesPremieresAdaptationsDeManga.pdf> la proximité des deux supports me fit faire l'erreur de présenter la série comme l'adaptation du manga alors que cela est l'inverse, mais l'on peut noter alors que ce fut l'une des premières séries télévisées japonaises à se voir « transposer » sur le papier en manga, ce de par son succès découlant en partie de son statut de première série télévisée japonaise présentant un super-héros, deux ans après l'arrivée états-unienne de George Reeves en Superman dans la petite lucarne nipponne sur KRT (comme Gekkô Kamen), et un an après la création cinématographique japonaise du super-héros Sûpâ Jaiantsu qui sera connu en France sous le nom de Spaceman).

Kôhan Kawauchi a légèrement évoqué cette oeuvre qu'est *Râmâyana* dans ses mémoires intitulées *Shôgai Jojjin Kaisô-roku* / 生涯助の回想録 (Shûeisha, 1997), mais hélas on ne sait que peu de chose de celle-ci, de sa date exacte de réalisation, des conditions de sa production, et du nom des artistes ayant participé à sa conception. Hormis celle de Kawauchi, ce court métrage ne semble figurer en aucune autre filmographie, et s'il pourrait avoir été considéré comme perdu, on peut depuis quelques années le visionner dans son intégralité et l'appréhender dans sa plastique et au travers de sa partition musicale, celle-ci étant digne d'un Akira Ifukube ou d'un Tôru Takemitsu.

La composition scénaristique de Kôhan Kawauchi reprend en l'adaptant dans les grandes lignes, mais avec respect, un « chapitre » du célèbre poème épique indien *Râmâyana* mettant en scène l'enlèvement de la princesse Sîtâ (incarnation de la déesse Lakshmi et fille adoptive du roi Janaka du royaume de Videha) par le démon Râvana. Témoin de la scène, son époux, le prince Râma (septième avatar de Vishnu et l'un des quatre fils du roi Daśaratha du royaume de Kosala), avec l'aide du dieu-singe Hanumân et de ses fidèles, prendra d'assaut le palais du démon et délivrera non sans mal sa bien-aimée.

Le court métrage débute ainsi sur la vue d'une nuit couvrant les sommets des montagnes avec une scène d'introduction où un oiseau tel un phoenix, volant dans les cieux aux nuages flottants et cotonneux, survole le paysage dont on découvre la nature et le jour prenant vie : un arbre déployant ses branches tel un homme ouvrant ses bras et des fleurs déployant leurs pétales. Cela est suivi d'une courte note sur la mort avec une feuille d'arbre en cet état tombant à la surface de l'eau, et avec à nouveau l'oiseau poursuivant son vol. Puis, la deuxième scène s'ouvre dans la forêt, sur le visage de la princesse Sîtâ s'éveillant au doux son de la flûte que joue le prince Râma, celui-ci étant

assis à quelques pas de là sur la branche d'un arbre. Comme envoutée par le souffle du prince et cet éveil en ce lieu, la princesse exécute une danse (celle-ci est magnifiquement mise en forme par le marionnettiste avec des gestes simples mais très précis, notamment dans les mouvements des mains importants dans la chorégraphie de la danse indienne). Quelques animaux, dont un dromadaire, une autruche, un zèbre et un serpent, attirés par la beauté et la sérénité méditative des gestes et de la musique participent également à ce ballet qui dans l'élan de la danse éloigne quelque peu la princesse Sîtâ de Râma jusqu'au terrible moment où, le jour s'obscurcissant, le démon Râvana fait son apparition au sortir de nuages noirs et enlève la princesse sous les yeux du prince impuissant face à cet être qui s'éloigne avec une grande vélocité au travers d'un champ de nuages au dessus des montagnes (le fantastique de la scène filmée en un plan fixe est appuyé par le démon s'éloignant tout en restant de face). Dans la violence de l'action, un morceau de tissu est arraché de la robe de Sîtâ et il est emporté loin dans les airs jusqu'à un singe guerrier qui le récupère et, accompagné de Râma qui a suivi le morceau d'étoffe faute de ne pouvoir poursuivre le démon qui a disparu rapidement, l'emmène auprès de son maître Hanumân, le dieu-singe. A ce dernier alors, le prince explique l'horrible événement qui vient de se produire, Hanumân lui accordant de suite toute son aide pour délivrer la princesse.

Le singe guerrier possédant comme Hanumân le pouvoir de s'élever et de se déplacer rapidement dans les airs est d'abord envoyé en reconnaissance pour découvrir le lieu où vit le démon – le palais de Râvana se situe sur l'île de Lanka proche du continent : dans l'histoire originale, cette île correspondrait à celle nommée bien plus tard du nom de Ceylan, actuel Sri Lanka – et où est retenue prisonnière la princesse qu'il approche et prévient de sa délivrance (dans le texte original, c'est Hanumân en personne qui part seul à la recherche de Sîtâ). Ainsi accompagné du dieu-singe et de ses guerriers, Râma parvient en ce lieu où il faut encore franchir la barrière des nuages protégeant l'île, ce que dissipe l'oiseau ayant fait l'ouverture de cette aventure, mais aussi inévitablement la barrière naturelle de l'eau entourant cette terre, ce qui est résolu avec l'apparition d'un arc-en-ciel magique servant de pont entre les deux côtes. C'est alors une bataille épique qui s'engage entre les singes et le terrifiant Râvana et ses serviteurs, jusqu'à ce que Râma, arc en mains, lance une flèche qui met fin à la vie du démon, le prince retrouvant alors sa princesse.

Si au début de ce court métrage l'oiseau que l'on peut voir survolant et observant le monde ne semble participer à aucune action déterminante – si ce n'est par la suite quand on l'aperçoit dans la seconde partie du film comme s'il avait éloigné les nuages protégeant l'île du démon, et encore pendant l'ultime bataille tel un élément protecteur –, il est évident qu'il fait référence aux trois oiseaux fabuleux de la mythologie hindoue présents dans le *Râmâyana*. Il est ainsi, à la fois : celui qui joue un rôle important au début de cet arc dans l'histoire originale, à savoir Jatâyû qui intervient pour empêcher l'enlèvement de Sîtâ (blessé à mort par le démon, l'oiseau parvient à prévenir Râma et lui remet l'anneau que la princesse a laissé tomber avant que de n'être emportée), de même que Sampâti, frère de Jatâyû qui intervient un peu plus tard dans l'histoire, ainsi que Garuda, père de Jatâyû et Sampâti, qui participe à la bataille finale.

On peut voir également dans le court métrage que l'anneau est remplacé en quelque sorte par le morceau de tissu de la tenue de la princesse. A cet égard, concernant les habits que portent Râma et Sîtâ, ils sont assez éloignés de ceux qui les distinguent en général dans les représentations classiques indiennes, même s'ils conviennent agréablement au regard dans le cadre de cette adaptation. En fait leurs vêtements sont en ce court métrage un peu plus proches de ceux couvrant les princes et princesses du Moyen-Orient, surtout pour Râma, comme dans les contes des *Mille et Une Nuits*, l'ouvrage ayant peut-être subi cinématographiquement et légèrement l'influence de films comme *Le Voleur de Bagdad* (1940) produit par les frères Korda avec à l'écran Sabu Dastagir et Conrad Veidt, bien que ce film fut projeté tardivement au Japon en 1951 (métrage qui était par ailleurs le remake du film réalisé par Raoul Walsh en 1924 avec Douglas Fairbanks), ou tel celui adaptant *Les Mille et Une Nuits* (1942) de John Rawlins avec à nouveau Sabu Dastagir et sorti au Japon en 1950 (en 1952 était également projeté au Japon le film *Aladin ou la Lampe merveilleuse*

réalisé en 1945 par Alfred E. Green avec Cornel Wilde). Ce genre d'inspiration ou d'influence, s'il en est, est délicat à évoquer pour une telle oeuvre dont l'imagerie reste relativement commune et populaire au travers de diverses formes picturales (de plus les influences cinématographiques entre l'Occident et l'Orient sont nées avec le cinéma et le point de vue occidental étant le plus souvent axé sur lui-même, il manque à ce regard, et au rédacteur de ces mots, bien des connaissances pour tenter d'émettre d'autres suppositions sans fondement).

On notera aussi, si l'on veut être pointilleux dans le contexte animalier indien, que la présence d'un dromadaire suggère que l'action se situe au Rajasthan où vit principalement l'animal en Inde, ce alors que dans le *Râmâyama* le royaume de Râma est situé dans l'état du Kosala (actuel Oudh) plus à l'Est, près du Népal, dans la cité d'Ayodhyâ (alors nommée Saketa). Mais ce détail – comme la présence des trois autres animaux évoqués – fait entièrement parti de ce que l'on nomme une adaptation avec tout ce que cela contient d'éléments libres par rapport à l'original et pouvant avoir encore quelque autre explication selon le regard que l'on porte à cette oeuvre.

Cette adaptation se concentre essentiellement sur l'épisode de l'enlèvement de la princesse et de l'heureux dénouement qui le ponctue dans un premier temps dans le *Râmâyana*, faisant de cette aventure une histoire relativement simple où le bien vainc le mal et où le couple est à nouveau réuni – sur une durée de 18 minutes il aurait été difficile d'y incorporer d'autres éléments (tel le frère de Râma ou la soeur du démon) – alors que dans le texte intégral d'origine la présence du couple dans la forêt – celle-ci est par ailleurs merveilleusement représentée dans son caractère fantastique par rapport aux descriptions du texte indien – découle de nombreuses et complexes situations liées entre autres aux liens familiaux unissant les personnages humains et divins. S'ajoute à cela que la libération de la princesse contraint celle-ci à prouver sa fidélité (elle fut soumise aux avances du démon qui voulait la prendre pour épouse), tout en étant en quelque sorte prisonnière de la loi du dharma (elle est restée seule avec un autre que son mari) qui, au final, impose à Râma de bannir Sîtâ même si elle fut lavée de tout soupçon par l'ordalie du dieu du feu et qu'elle porte alors les enfants de Râma...

Succédant aux védas (et autres brâhmana, aranyaka et upanishad), le *Mahâbhârata* (avec la *Bhagavad-Gîtâ* en son centre) et le *Râmâyana* sont les deux grands textes fondateurs de la littérature indienne et de l'hindouisme. Ils sont tels les récits d'Homère qui leur font par ailleurs quelque peu écho et si les écrits grecs de l'Antiquité ont influencé divers artistes japonais, il en est de même de la mythologie hindoue – voir notamment le manga *RG Veda* des Clamp – et plus particulièrement du bouddhisme comme au travers d'oeuvres parmi les plus célèbres telles *La Harpe de Birmanie* de Kon Ichikawa, évidemment *Bouddha* d'Osamu Tezuka, ou encore le roman *Le Bouddha blanc* de Hitonari Tsuji (chanteur et écrivain tel Yves Simon qui le fit découvrir en France et dont l'oeuvre littéraire brille d'une égale poésie). A cet égard, on peut voir dans l'oeuvre de Kôhan Kawauchi quelque inspiration venue du Moyen-Orient, notamment dans le costume de Gekkô Kamen précédemment évoqué : personnage qu'il a créé pour le petit écran en une série en prise de vue réelle diffusée sur KRTV (actuel TBS) du 24 février 1958 au 5 juillet 1959 (suivi en mai 1958 et en parallèle par la publication du manga dessiné par Jirô Kuwata / 桑田 二郎 à ses débuts et publié dans le *Shônen Club*), devenant ensuite une première série d'animation en 1972 et une seconde humoristique en 1999 (ce personnage, influencé par l'un des tout premiers super héros japonais Super Giant / Sûpâ Jaïantsu – après Golden Bat / Ôgen Batto – qui sévissait alors depuis un an dans une série de films au cinéma, empruntait quelque peu aux super héros états-uniens masqués tels Zorro et Batman, et répondait aussi à l'arrivée de Superman qui avait alors un certain succès au Japon, la série états-unienne de 1952-58 avec George Reeves ayant été diffusée sur KRTV à partir de 1956). En effet, le blanc habit de ce premier héros masqué de la télévision japonaise renvoie à un certain degré à celui d'un prince du Moyen-Orient avec turban sur la tête, ce comme était justement vêtu le prince Râmâ dans le court métrage écrit par Kawauchi. L'écrivain puisera dans cet imaginaire moyen-oriental pour deux autres séries qu'il écrivit sur la même période, à savoir *Nanairo Kamen* / 七色仮面 (Le Masque aux sept couleurs) produite par Tôei en

1959 (dont l'une des sept personnifications ressemble à un prince indien) et *Allah no Shisha / アラーの使者* (Le Messenger d'Allah) en 1960 avec, dans le rôle du héros, comme pour la série précédente où il remplaçait le premier acteur en cours de production au 33ème épisode sur 57, le célèbre Sonny Chiba alors au tout début de sa carrière. Cette attirance pour l'imaginaire du moyen-orient se retrouvera alors à l'occasion dans d'autres oeuvres de science-fiction japonaises comme *San Ku Kai* (1978), mais aussi du côté états-unien avec en littérature *Dune* (1965) de Frank Herbert...

On s'amusera à voir encore Kawauchi utiliser avec légèreté l'imagerie d'un oiseau ayant quelque aspect fabuleux dans le contexte de la mythologie, mais cette fois-ci dans celle des peuples andins en créant en 1975 le personnage de Condorman dans la série de tokusatsu *Seigi no Shinboru Kondôroman / 正義のシンボルコンドールマン* (pas de rapport avec le film disneyen qui suivra inspiré du roman d'espionnage *L'Espion du dimanche* du grand romancier de science-fiction Robert Sheckley). Condorman était marqué, tels quelques précédents travaux de tokusatsu de Kawauchi restés eux aussi comme ceux précités inconnus en France, par un message soulignant les méfaits et les dangers de la pollution. A noter que ce thème fut plus ou moins lancé dans ce genre de série avec *Spectreman* (P Production, 1971) dont une partie fut diffusée à la télévision française en 1982 (en 1981 sur TMC alias Télé Monte-Carlo), thème qui réagissait à quelques catastrophes écologiques d'alors au Japon dont celle parmi les premières de Minamata qui fit de nombreuses victimes.

Dans cette perspective d'inspiration ou de lien culturel pour un public japonais, le dieu-singe Hanumân s'il est vu comme une divinité hindoue est également perçu comme un personnage très proche du roi des singes chinois Sun Wukong nommé Son Gokû au Japon (issu du roman fantastique du 16ème siècle *La Pérégrination vers l'Ouest* dont on attribue l'ultime rédaction à Wu Cheng'en, il est devenu fort populaire au fil du temps, notamment dans l'Archipel au travers d'une multitude d'oeuvres en divers arts au 20ème siècle et encore en ce nouveau). De fait, même si évidemment ils sont bien distincts, chacun étant d'une épopée et d'une origine différente, ils dégagent une aura certaine qui les rapproche, de par évidemment leur nature et leur statut de divinité, mais aussi au travers de l'affect que de tels héros légendaires produisent dans les esprits.

En ce court métrage, si les personnages humains et animaliers sont représentés avec des marionnettes à fils, le démon lui est joué par un acteur dans un costume comme cela sera le cas avec un genre qui allait être lancé peu après en 1954 avec *Godzilla* d'Inoshirô Honda, même si le costume de monstre (plus ou moins géant) était déjà de mise dans le cinéma japonais dans diverses productions. On note ainsi l'usage d'un tel costume en octobre 1933 dans la comédie *Wasei Kingu Kongu / 和製キング・コング* (Japanese King Kong, court métrage muet considéré comme perdu) de Torajirô Saitô / 斎藤寅次郎 (1905-1982), « dérivé » japonais du *King Kong* états-unien de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, *King Kong* états-unien sorti au Japon en septembre 1933 et qui marqua fortement Eiji Tsuburaya / 円谷英二 (1901-1970) qui allait œuvrer quelque temps plus tard à la création de la saga *Godzilla*, le célèbre monstre croisant d'ailleurs un certain *King Kong* dans l'une de ses aventures... D'autres « Kong » apparaîtront encore dans les tokusatsu, parfois même dans les séries d'animation, et il y en aura un également dans *Gekkô Kamen* de Kôhan Kawauchi, de même que singes et gorilles de taille humaine se retrouvent dans des séries comme *Spectreman* ou *Saru no Gundan / 猿の軍団* (Tsuburaya, 1974), libre adaptation de *La Planète des singes* de Pierre Boulle que l'on doit aux écrivains de renom de la littérature de science-fiction japonaise Sakyô Komatsu, Aritsune Toyota et Kôji Tanaka (évidemment la création de cette série découle du succès de l'adaptation états-unienne du roman en une série de cinq films produits par la 20th Century Fox entre 1968 et 1973, ainsi qu'une série télévisée diffusée à partir de septembre 1974 aux Etats-Unis, *Saru no Gundan* ayant elle débuté un mois plus tard sur le petit écran japonais en mettant en scène un monde de singes et de gorilles ayant un niveau de vie égal à l'homme du 20ème siècle comme dans le roman de Pierre Boulle, avec quelques variations, alors que l'adaptation états-unienne proposait une vision moins développée de la science simienne).

Si dans *Wasei Kingu Kongu* le costume était de mise puisque le film mettait en scène un comédien de théâtre jouant le rôle du gorille géant *King Kong* sur une scène..., il fut utilisé également en 1938

dans *Edo ni arawareta Kingu Kongu* / 江戸に現れたキングコング (King Kong Appears in Edo, film muet des studios Zenshō Kinema, également considéré comme perdu) de Sōya Kumagai, mais cette fois-ci dans la perspective de représenter un véritable gorille ressemblant plus à un yéti par ailleurs, de taille humaine (contrairement aux publicités du film jouant sur un aspect plus gigantesque du primate), le nom de King Kong étant utilisé comme élément évocateur de fantastique dans ce film se déroulant en un cadre urbain avec comme toile de fond la vengeance d'un homme sur un autre et ce en enlevant la fille de ce dernier avec un singe domestiqué, telle l'image de cet autre enlèvement qui se termina au pied de l'Empire State Building (le gorille fut conçu par Fuminori Ōhashi qui dans un entretien en 1988 dans l'ouvrage *Tokusatsu hîrô daizenshû : Terebi Magajin tokubetsu henshû* évoque le primate de ce film comme étant un gorille géant ce qui est quelque peu en contradiction avec le scénario ; il fera de même plus tard le costume du tout premier Godzilla). On peut ajouter à cela le film *Daibutsu Kaikoku* / 大佛廻国 (1934, film également considéré comme perdu) de Yoshirō Edamasa / 枝正義郎 (1880-1944, il lança Eiji Tsuburaya dans le monde du cinéma), où l'on suit le voyage d'une statue géante de Bouddha à travers le pays japonais, la statue ayant pris vie étant mise en forme en un costume avec un comédien à l'intérieur (dans le gigantisme sculptural et se déplaçant, on retrouve en 1991 un Bouddha géant, Amitabha, celui de Kamakura, servant de « véhicule » à la toute fin du film *Roujin Z* réalisé par Hiroyuki Kitakubo et parmi quelques autres statues se manifestant et faisant montre de vie au cinéma avec un comédien dans un costume, on peut citer en 1966 celle de la divinité dans la trilogie *Daimajin* produite par la Daiei, ainsi qu'en 1989 la statue de la Liberté dans *SOS Fantômes 2* d'Ivan Reitman). Aussi, de par la particularité de certains décors, effets spéciaux et éléments visuels comme celui du démon Râvana, la présence de Eiji Tsuburaya en ce court métrage est fort plausible. Quant à la représentation même du démon, un choix de simplification de sa forme s'imposa car dans sa plastique originale il est doté de dix têtes et vingt bras. Ainsi le costume le représentant montrait un corps humanoïde à une tête et deux bras, tel un ogre ou un oni dans son ensemble avec un visage aux gros traits et au sourire démoniaque soulignant de fait son horrible nature.

Comme évoqué au début de ce texte, la date de réalisation de ce *Râmâyana* signé par Kōhan Kawauchi reste incertaine. Le désir de produire une telle adaptation était-il dû à l'influence d'événements dans les relations entre l'Inde et le Japon comme le soutien de ce dernier aux nationalistes indiens lors de la création du Gouvernement provisoire de l'Inde libre entre 1943 et 1945 ? ou était-il seulement d'ordre culturel et artistique ? Un élément pourrait peut-être permettre de situer un peu plus dans le temps cette oeuvre, du moins si cet élément est de nature à se distinguer en se retrouvant notamment sur d'autres films de la compagnie. En effet, depuis le début des années 30, le logo du studio exposé dans l'image d'introduction des métrages (un cercle entourant le nom Tôhō / 東宝) est souvent accompagné en bas de l'écran par le nom de la compagnie Tôhō Kabushiki-gaisha écrit intégralement en kanji comme ceci 東宝株式会社 alors que pour le court métrage *Râmâyana* il est écrit ainsi en katakana トウホウカブシキガイシャ.

Tout le long du 20ème siècle, puis en ce début de 21ème siècle, outre le théâtre d'ombres, le cinéma indien a adapté le *Râmâyana* en de nombreux films en prise de vue réelle (en France, en son ballet nommé *Bhakti*, Maurice Béjart le portera sur scène en 1968...). Plus proche de nous, il a également été transposé dans le domaine de l'animation, notamment avec le long métrage relativement classique indo-japonais *Ramayana: The Legend of Prince Rama* réalisé en 1992 par Yugo Sako et Ram Mohan, et plus « récemment » avec la production états-unienne d'une magnifique originalité *Sita chante le blues* réalisée en 2009 par Nina Paley, film usant de divers graphismes allant du théâtre d'ombres avec des silhouettes typiques du théâtre indien et dont les personnages soulignent avec humour certains aspects de l'histoire sujets à certaines variations, interprétations et questionnements, ce jusqu'aux représentations picturales classiques et populaires, en passant par un style de dessins humoristiques un peu à la *George de la jungle* pour Râma ou *Betty Boop* pour Sîtâ. Cette dernière serait plus exactement une évocation graphique de la chanteuse Annette Hanshaw (1901-1985), artiste ayant fortement inspirée la réalisatrice qui a utilisé quelques chansons de

celle-ci pour le film, cela tout en mettant en relief sa propre expérience relationnelle dans notre monde contemporain, le métrage mettant justement en avant la place et la dévotion de cette figure féminine auprès de Râma jusqu'à disparaître pour lui montrer combien elle lui fut fidèle. *Sita chante le blues* a quelque peu inspiré Sanjay Patel, animateur chez Pixar formé à la CalArts, qui a de suite adapté l'épopée du *Râmâyana* en un magnifique album dont les illustrations hautes en couleurs ont un graphisme qui rappelle celui d'un *Samurai Jack* et possède également une amplitude visuelle relativement proche de travaux tels ceux de Leo et Diane Dillon. Cet ouvrage est édité en France aux éditions Ankama sous le titre *Râmâyana : la divine ruse*.

A cela, on peut ajouter les films d'animation indiens en images de synthèse *Ramayana: The Epic* de Chetan Desai et *Mahayoddha Rama* produit par Abhimanyu Singh, ainsi qu'un autre long métrage en une animation classique *Lava Kusa: The Warrior Twins* réalisé par Dhavala Satyam.

En attendant d'avoir la possibilité de discourir sur les artistes ayant donné forme à ce métrage, faute de la moindre documentation existante à ce sujet et l'absence de crédits sur le film même et pour conclure cette première partie du document, on soulignera que, outre l'animation dite classique de « dessins animés », le Japon expérimenta ainsi d'autres formes en cet art avec l'animation en ombres chinoises ou animation de silhouettes (autre genre de marionnettes) avec parmi quelques artistes Shigeji Ogino / 荻野 茂二, Wagorô Arai / 荒井和五郎, ou encore la compagnie Kakashiza (concernant ceux-ci, voir les pages 18 et 19 de « L'Animation Japonaise en France avant le 3 juillet 1978 et le manga avant son implantation : ébauche, d'une évocation à une autre... » http://lib.yamato.free.fr/doc/AJ_et_Manga_en_FR_av1978.pdf / une seconde version de ce texte est essentiellement axée sur l'animation http://lib.yamato.free.fr/doc/AJ_en_FR_av1978.pdf, ainsi que cet article dédié à l'une des séries de la compagnie Kakashiza où j'y évoque un peu de l'histoire de cette troupe <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-2499-contes-du-folklore-japonais.html>), mais aussi le stop motion et l'animation de volumes avec Kazuhiko Watanabe / 渡辺和彦, Kihachirô Kawamoto (artiste quelque peu présenté dans l'avant-propos) ou encore Mochinaga Tadahito (dont cet article déjà cité <http://mobilismobile.free.fr/romero/MOCHINAGA%20Tadahito%20-%20Portrait%202005.pdf> demanderait à être réécrit), ainsi qu'en dehors de la technique d'animation celle de la manipulation en temps réel de marionnettes dont le court métrage *Râmâyana* de Kôhan Kawauchi est parmi les premières expériences de l'Archipel imprimées sur la pellicule. On peut de même citer comme en préambule en ce cadre de la marionnette animée et filmée en temps réel, et à la même époque, le court métrage *Musume Dôjôji* / 娘道場寺 (La fille du temple Dojo / Une fille au temple Dojo) réalisé en 1945 par Kon Ichikawa / 市川崑 (1915-2008), film longtemps considéré comme perdu, voire détruit par les autorités américaines d'occupation (il aurait déplu à la censure de l'occupant américain qui au travers du Japon féodal présenté y vit peut-être un nationalisme culturel et religieux par trop prononcé), mais ayant fort heureusement été retrouvé peu avant que son réalisateur s'en soit allé. Ce dernier – a-t-il eu le temps de le revoir ? – avait tout de même conservé son scénario et le storyboard original qu'il avait conçu (fin 2008, neuf mois après la mort de Kon Ichikawa, le court métrage *Musume Dôjôji* est proposé dans son intégralité dans le DVD *Style of Kon Ichikawa* édité par Kadokawa, et il est également conservé à la Cinémathèque française).

La marionnette manipulée en temps réel allait alors s'inscrire durablement sur le petit écran japonais à partir de 1953, sur la NHK, comme cela est évoqué dans ce texte « Les Marionnettes de la NHK » http://mobilismobile.free.fr/articles/fichiers/Les_Marionnettes_de_la_NHK.pdf. Ce long article datant de 2005-06 n'était qu'une ébauche et le tout premier texte en français sur ces oeuvres avec, et je m'en excuse, quelques fautes non corrigées dans le texte et pour lequel hélas je n'ai pas donné de suite : il y est évoqué notamment le court métrage de Kon Ichikawa et les dites séries de la NHK telles celles de science-fiction dans les années 60 *Uchûsen Silica* / 宇宙船シリカ (Silica le vaisseau de l'espace), *Ginga Shônentai* / 銀河少年隊 (Le Commando de la Voie lactée : à lire en p. 3 de ce texte http://lib.yamato.free.fr/doc/AJ_et_Manga_en_FR_av1978.pdf) et *Kûchû Toshi 008* / 空中都市008 (Aerial City 008 / La Ville aérienne 008) dont hélas très peu de métrage pour chacune d'elles a été conservé.

Musume Dôjôji
(娘道場寺)

Pays : Japon

Année : 1945

Production : Tôhô

Durée : 18 minutes

Auteur historique : conte traditionnel

Réalisateur : Kon Ichikawa

Scénario : Kon Ichikawa, Keiji Hasebe

Marionnettiste : Magosaburô Youki XII (compagnie Youkiza)

Marionnettes (confection) : Puppe Kawasaki

Photographie : Jirô Kishi

Musique : Tadashi Hattori

Chant : Ishiro Yoshimura

Shamisen : Kisaburo Okayasu

Projection du film © Toho Co. Ltd

<http://mobilismobile.free.fr/romero/musume%20dojoi.mp4>

Puisque annoncé dans l'avant-propos – *Musume Dôjôji* – et précédemment évoqué à la fin de l'article concernant le court métrage *Râmâyana*, avec lequel d'ailleurs il « partage » une scène de danse sacrée (ponctuant l'oeuvre, *Musume Dôjôji*, alors que l'autre l'ouvre, *Râmâyana*), partageant également l'un et l'autre l'absence de dialogue ainsi qu'une esthétique soignée avec des marionnettes aux visages et traits d'une grande finesse pour les personnages principaux, et de même se côtoyant légèrement dans les scènes d'introduction où tombe une feuille d'arbre pour *Râmâyana* et des pétales de fleurs de cerisiers pour *Musume Dôjôji*, il semble opportun d'étaler un peu plus de mots au sujet de cet autre court métrage qu'est *Musume Dôjôji* réalisé par Kon Ichikawa, divinité du cinéma japonais s'il nous est permis de l'écrire ainsi, au même titre que Kurosawa, Ozu, Mizoguchi, Naruse ou encore Shindô et Teshigahara parmi les plus célèbres...

Avant que de devenir l'illustre réalisateur de cinéma en prise de vue réelle que l'on connaît au travers de chefs-d'oeuvre tels *La Harpe de Birmanie* (1956), *L'Etrange obsession* (1960) ou *La Vengeance d'un acteur* (1963), Kon Ichikawa se destinait plutôt à une carrière dans le monde de l'animation où il débuta en celui-ci en 1933, à l'âge de 18 ans, en entrant en tant qu'assistant animateur dans le département d'animation du studio Jenkins-Osawa (J.O. Talkie Manga / JO sutajio tôkî mangabu / J・O スタヂオ, studio fondé à Kyôto en 1933 par Yoshio Osawa utilisant le système d'enregistrement sonore états-unien Jenkins pour y produire une animation parlante, structure qui accueille notamment Kenzô Masaoka, Yoshitsugu Tanaka, mais aussi Eiji Tsuburaya pour les productions en prise de vue réelle, la Tôhô l'absorbant en 1937 en son département d'animation, ce dernier s'associant en août 1952 avec la Nihon Dôga-sha pour former la Nichidô Eiga-sha, compagnie qui sera quatre ans plus tard, toujours en août, achetée par la Tôei...). Il y signe alors sa toute première oeuvre dix ans avant *Musume Dôjôji* avec l'écriture du scénario, l'animation et la direction du film *Shinsetsu Kachi-kachi-yama* / 新説カチカチ山 (premier court métrage de la série *Hana Yori Dangonosuke* / 花より団子の助 mettant en vedette le jeune samouraï Dangonosuke que Kon Ichikawa considérait comme un mélange entre Mickey Mouse et Momotarô), ouvrage que l'on peut voir telle une nouvelle version comme son titre l'indique et plus enfantine du célèbre conte japonais de la « Montagne qui craque », et ce sous l'influence disneyenne, que cela soit dans l'inspiration des formes ou dans leurs mouvements ; Ichikawa était alors admiratif des travaux du studio états-unien et ce court rappelle en certaines de ces images *Steamboat Willie* et les premières « Silly Symphonies » (le conte traditionnel a été réécrit à sa manière par l'illustre Osamu Dazai en 1945 et

édité en France en 1997 chez Picquier dans le recueil lui donnant son titre *Le Mont Crépitant*).

Sur la même période, Kon Ichikawa réalisa *Yowamushi Chinshengumi* / 懦弱武士小分 (troisième court métrage de la série *Hana Yori Danganosuke*), film d'animation considéré comme perdu jusqu'en 2014 où il fut retrouvé aux Etats-Unis et archivé à l'Académie des arts et des sciences du cinéma / Academy of Motion Picture Arts and Sciences à Beverly Hills et restauré à l'Université de Californie, à Los Angeles, pour être projeté en 2015 lors de la commémoration du centenaire de la naissance du réalisateur au Festival International du Film de Tôkyô, 28ème édition.

« *Comment un moine du Dôjôji de la province de Kii secourut des serpents en copiant le Lotus de la Loi* » ou de l'histoire de la légende à son résumé...

Musume Dôjôji de Kon Ichikawa est une adaptation libre, mais néanmoins respectueusement traitée (quoique très différente en de nombreux points qui se font tout de même écho) de la pièce de théâtre nô *Dôjôji* / 道成寺 écrite vers 1500 par Kojirô Nobumitsu Kanze / 観世小次郎信光 (1435-1516, petit-fils de Zeami) ayant plusieurs variantes maintes fois jouées par le théâtre kabuki, le mibu kyôgen, mais aussi le théâtre bunraku. Le récit de cette pièce est issu originellement du *Dainihonkoku Hokekyô genki* / 大日本国法華経験記 ou *Dai-nihon hokke genki* / 大日本国法華験記 (Mémoire sur l'efficace du Sûtra du Lotus au Grand Pays du Japon) rédigé en 1041 ou plus largement entre 1040 et 1044 (autre orthographe de son titre : *Honchô Hokke Reigenki*). Cette histoire prend toutefois sa forme première dans le recueil de textes aux effluves bouddhiques *Histoires qui sont maintenant du passé* / *Konjaku monogatari shû* / 今昔物語 (ou *Histoires du Grand Conseiller d'Uji* / *Uji dainagon monogatari* / 宇治大納言物語) de l'époque Heian (794-1185, le recueil ayant été achevé au début du 12ème siècle) dont certains segments ont été traduits en français en quelques ouvrages comme : *Konjaku* aux éditions Delpire en 1959, *Histoires qui sont maintenant du passé* traduit en 1968 par Bernard Frank pour Gallimard/Unesco et où l'on peut lire l'histoire « Comment un moine du Dôjôji de la province de Kii secourut des serpents en copiant le Lotus de la Loi » (récit repris quatre siècle plus tard autour de 1500 pour donner forme à la dite pièce de théâtre nô *Dôjôji*), *Histoires Fantastiques du temps jadis* et *Histoires d'amour du temps jadis*, tous deux traduits en 2002 et 2005 par Dominique Lavigne-Kurihara pour les éditions Philippe Picquier, ainsi que *Gouverneurs de province et guerriers dans les histoires qui sont maintenant du passé* traduit en 2004 par Francine Héral pour les éditions du Collège de France.

On notera que le célèbre « conte du coupeur de bambous » / « Taketori Monogatari » avec Kaguyahime, la princesse de la Lune, est issu du *Konjaku monogatari shû*, le recueil comportant plus d'un millier de contes d'il y a maintenant mille ans... mais s'il ne figure pas en ces volumes précédemment cités, il a tout de même été traduit en 1953 par l'illustre professeur René Sieffert (1923-2004) dans le *Bulletin de la Maison franco-japonaise* et publié également aux éditions POF en 1992.

On peut de même lire l'histoire se déroulant au temple Dôjôji sous sa forme théâtrale dans le volumineux *Nô et Kyôgen, Théâtre du Moyen-Age* traduit en 1979 par René Sieffert aux Presses Orientalistes de France, plus précisément dans le 1er tome « Printemps, été », le second étant dédié aux pièces plus particulièrement jouées à l'origine à l'extérieur, en automne et en hiver. Concernant *Dôjôji*, elle fait partie des pièces de printemps qui, comme celles de l'automne, sont plus nombreuses car ces deux saisons étaient évidemment beaucoup plus agréables et supportables pour les spectateurs et artistes à l'époque où ce théâtre officiait à l'extérieur, évitant ainsi le plus possible les grands froids ou les grandes chaleurs.

L'une des versions ou variations la plus célèbre et populaire de ce conte a été portée à l'écran à plusieurs reprises, notamment en 1976 dans le court métrage en stop motion *Dôjôji* de Kihachirô Kawamoto, oeuvre d'une délicate magnificence. La fameuse série d'animation *Manga Nippon Mukashi Banashi* / まんが日本昔ばなし (1975, 12 épisodes, MBS / 1976-1995, 1453 épisodes, TBS) du Group TAC, véritable encyclopédie des contes japonais, a de même évidemment donné une

adaptation de cette histoire avec à l'écrit Isao Okishima / 沖島勲 (1940-2015), ce le 30 juillet 1977 dans le second segment du 94ème épisode « Anchin Kiyohime » / 安珍清姫, l'animation de Mihoko Magôri / 馬郡美保子 y étant toute de délicatesse sur des couleurs duveteuses.

Koji Shima reprend également librement cette histoire en un mélodrame dans le long métrage *Anchin to Kiyohime* / 安珍と清姫 (1960) avec dans les rôles titre deux grandes stars du cinéma de l'époque Ayako Wakao et Raizô Ichikawa VIII, artistes que Kon Ichikawa dirigera par ailleurs à plusieurs reprises. Le célèbre Yukio Mishima a de même « adapté » cette pièce en 1957 (publiée la même année dans le recueil de nouvelles *La Mort en été*) en une histoire totalement différente portant tout de même quelques points liant ses personnages à ceux du conte. Plus récemment, en 2004, le réalisateur Yukiko Takayama a mis en scène le long métrage *Musume Dôjôji - Jaen no Koi* / 娘道成寺～蛇炎の恋 où au travers du conte original il rend également hommage au théâtre kabuki, à sa particularité, et ce également en s'inspirant de la pièce *Kyôganoko Musume Dôjôji* composée en 1753 et évoquée plus bas.

Quant à la toute première adaptation d'une pièce liée à celle de *Dôjôji* sur un écran, ce fut au tout début de l'histoire du cinéma japonais avec le court métrage considéré comme perdu *Ninin Dôjôji* / 二人道成寺 de Tsunekichi Shibata / 柴田常吉 (1850-1929), film tourné en décembre 1899 au théâtre Kabuki-za / 歌舞伎座, un mois après que le réalisateur, pionnier du cinéma japonais avec Shirô Asano, ait filmé *Momijigari* (d'après la pièce éponyme de Kojirô Nobumitsu Kanze, auteur de *Dôjôji*), l'un des rares métrages de cette toute première période du cinéma japonais dont il existe encore une copie. Comme ce sera le cas pour de nombreux autres en ce début du grand écran sur l'Archipel, quand il ne s'agit pas tout simplement de documentaires, ce film de « fiction » adaptant un passage de la pièce éponyme *Ninin Dôjôji* (composée en 1835 et reprenant l'histoire et la danse de la pièce de kabuki *Kyôganoko Musume Dôjôji* en y ajoutant en plus du personnage Hanako une seconde danseuse prénommée Sakurako) avait pour interprètes des acteurs du théâtre kabuki, à savoir Ichimura Kakitsu VI (Ichimura Uzaemon XV / Ichimura Rokutarô) et Onoe Eizaburô V (Onoe Baikô VI / Terashima Einosuke), et il était à cet égard composé tel du théâtre filmé comme précédemment *Momijigari*.

En 2007, le « cinéma » réadaptait cette danse pour deux avec *Cinema Kabuki: Kyôka no Komusume Ninin Dôjôji* / 《シネマ歌舞伎》京鹿子娘二人道成寺, ce long métrage étant en fait l'enregistrement filmé de la représentation de la dite pièce jouée en février 2006 au théâtre Kabuki-za avec Bandô Tamasaburô V (Nirehara Shin'ichi / Morita Shinichi) et Onoe Kikunosuke V (Terashima Kazuyasu), ce dans le cadre du programme « Cinema Kabuki » lancé par la Shôchiku proposant depuis 2003 la projection en salles de pièces de kabuki enregistrées avec la technologie numérique inscrite dans le vaste programme du cinéma numérique 4K, celui-ci tentant de restituer au mieux sur un grand écran toutes les particularités et subtilités artistiques, esthétiques et l'atmosphère d'une telle forme théâtrale.

On soulignera à propos des deux acteurs précités que Tamasaburô Bandô, ayant été honoré en 2012 du titre de Trésor National Vivant, a été invité à Paris le 5-7 février 2013 au Théâtre du Châtelet pour y exécuter au travers du jiuta trois solos de danse kabuki parmi lesquels *Le Promontoire de la cloche* / *Kane no Misaki* / 鐘の岬 (ou *Kane ga Misaki* / 鐘ヶ岬) qui est une variation de la pièce *Kyôganoko Musume Dôjôji*, du moins de la danse qui y est développée puisqu'elle met en scène la danseuse Hanako, incarnation de Kiyohime, interprétée donc ici par Tamasaburô Bandô (la musique originale fut composée par Koto Ishikawa pour le koto et Kengyo Kikuoka pour le shamisen). Quant à Kikunosuke Onoe, il a joué en cette même année 2006 sous la direction de Kon Ichikawa dans *Inugami-ke no Ichizoku*, dernier film du réalisateur et remake du film éponyme qu'il avait mis en scène en 1976 réutilisant, pour cette nouvelle adaptation du roman *La Hache, le koto et le chrysanthème* de Seishi Yokomizo (rare écrit de cet auteur traduit en France chez Gallimard), le thème musical composé en 1976 par Yûji Ôno, musicien de jazz notamment célèbre pour les nombreuses partitions qu'il signe depuis 1978 pour un certain Lupin (Kon Ichikawa mettait ici en scène le personnage de Kôsuke Kindaichi qui inspirera l'auteur de manga Yôzaburô Kanari qui lui donnera un petit-fils dans *Les Enquêtes de Kindaichi*).

Le résumé de l'histoire (et ses variantes) : la pièce d'origine du théâtre nô créée au début du 16ème siècle et parfois attribuée en amont à Kiyotsugu Kan'ami / 観阿弥清次 (1333-1384, Kiyotsugu Kanze ou Kiyotsugu Yûsaki) et réécrite par son fils Zeami / 世阿弥 (1363-1443, Motokiyo Zeami ou Motokiyo Kanze), dont l'histoire se déroule au 10ème siècle – en 928 – est relativement proche de celle contée et illustrée un peu plus tard en le célèbre rouleau peint en deux volumes *Dôjôji emaki* / 道成寺縁起絵巻 (Histoire de la fondation du monastère du Dôjôji, emaki datant de la fin du 16ème siècle et probablement première forme picturale complète du conte). La pièce présente ainsi une veuve qui s'éprend d'un jeune moine, celui-ci se déroband et quittant les lieux de leur rencontre avec les moines l'accompagnant (dans l'emaki c'est une fille d'auberge qui poursuit de ses assiduités le jeune moine qui, pour s'en défaire et s'en éloigner, lui promet de se marier avec elle à son retour de pèlerinage). *La femme s'enferme alors chez elle et meurt pour renaître sur-le-champ sous la forme d'un serpent monstrueux qui poursuit les moines* (dans l'emaki, ayant appris le retour du jeune moine se gardant bien de lui rendre visite, de désespoir la femme tente de le rejoindre et dans sa rage se transforme en un serpent cracheur de feu dont elle prend pleinement la forme en traversant la rivière). *Ceux-ci – les moines – se réfugient au monastère de Dôjôji, où l'on cache le jeune homme sous la grande cloche* (dans l'emaki, le jeune moine rejoint le temple et expliquant sa situation, on le cache sous la grande cloche de bronze). *Le serpent qui les a poursuivis s'enroule autour de la cloche et le feu de sa passion réduit en cendres le fugitif* (ce qu'illustre admirablement l'emaki). Le corps du jeune moine est pour ainsi dire carbonisé et pour avoir menti, il est condamné à errer lui aussi sous la forme d'un serpent avec celle qui l'aime encore, cette dernière ayant mis fin à ses jours en se noyant dans la rivière juste après avoir accompli sa terrifiante. Pour son salut, un vieux moine copie le *Sûtra du Lotus* et, dans un rêve, lui apparaissent alors *l'homme et la femme devenus des êtres célestes* qui, comme tous êtres disparus dans un état d'une passion jalouse ou perturbée, reviennent hanter les vivants. Par la lecture du *Sûtra du Lotus*, un des textes les plus importants de l'école Tendai et considéré comme une formule efficace pour combattre quelque mal s'imiscant en l'humain, le moine libère en quelque sorte le couple de cet amour plus ou moins interdit entre une femme et un moine (les *extraits* du résumé de la pièce sont de René Sieffert).

Comme cela se fera un an plus tard dans la série *Manga Nippon Mukashi Banashi*, Kihachirô Kawamoto s'est fortement inspiré du *Dôjôji emaki* pour son court métrage adaptant ce récit. On retrouve ainsi en son film qui emprunte le même sens de déplacement certaines nuances de l'oeuvre étalée sur deux rouleaux, avec une flamboyance fantastique dans la manière de retranscrire sur la pellicule des dessins datés de près de quatre siècles, tout en puisant dans quelque autre source qu'offre cette histoire comme la version théâtrale où le visage de la femme prend sous l'effet de sa colère les traits de la démonsse Hannya, représentation de la jalousie dans le nô ; une variation usant du même visage débutait alors que la femme n'était qu'une petite fille vivant avec son père, celui-ci recevant régulièrement en son auberge le moine qui s'amusait avec la jeune enfant qui, devenue adulte, se prit d'un amour passionnel pour cet homme.

En une autre variation, Kiyohime (princesse Kiyô / princesse Pureté) est la fille ou la veuve d'un chef de village ou d'un seigneur (dans l'emaki où son nom est cité, son père est nommé Masago Shôji, Masago étant le nom du village). Anchin, un moine itinérant la rencontre et tombe amoureux d'elle jusqu'au jour où n'ayant plus de sentiment à son égard, il l'a quitte et reprend la route. Kiyohime, pleine de rancœur, tente de le retrouver et part à sa poursuite. De son côté Anchin arrive au bord de la rivière Hidaka et pour rejoindre l'autre rive emprunte l'embarcation du passeur à qui il demande, ayant aperçu Kiyohime s'approchant des lieux, de ne point prendre cette femme comme passagère. Cela n'arrête pas Kiyohime qui décide de suite de traverser la rivière à la nage et se transforme en serpent sous la pression de sa rage. Anchin, témoin de la scène, se réfugie au temple Dôjôji où il demande de l'aide aux moines qui le cachent de suite sous la cloche du temple... Le nom des personnages principaux – Anchin et Kiyohime – fut donné pour la première fois à ces derniers lorsque l'histoire « Comment un moine du Dôjôji de la province de Kii secourut des

serpents en copiant le Lotus de la Loi » fut reprise deux siècles plus tard en 1322, avec quelques différences, dans le *Genkô shakusho* / 元亨釈書 (Histoire générale du bouddhisme composée à l'ère Genkô), une monumentale première étude japonaise sur le bouddhisme chinois et japonais compilée en 30 volumes par le moine Shiren Kôkan / 虎関師錬 (1278-1346) de l'école Zen Rinzaï, pendant l'ère Genkô (1321-1324).

Parmi d'autres variantes encore qui suivront, il en est une attribuée à l'auteur même de la pièce de théâtre nô *Dôjôji*, Kojirô Nobumitsu Kanze, celle-ci étant intitulée *Kanemaki* / 鐘巻 (La cloche encerclée), également écrite pour le nô, où le personnage de Kiyohime est une danseuse.

On notera également au 18ème siècle les pièces de ningyô-jôruri (théâtre de marionnettes nommé également bunraku) : *Dôjôji Genzai Uroko* / 道成寺現在蛇鱗 (Écailles actuelles du serpent au monastère du Dôjôji) écrite en 1742 par Itchô Asada / 浅田一鳥 et Sôsuke Namiki / 並木宗輔 (1695-1751) où est mis en relief la jalousie entre deux femmes, ainsi que *Koi Nyôbô Somewake Tazuna* / 恋女房染分手綱 (La noble dame amoureuse aux rênes colorées) de Bunzaburô Yoshida / 吉田文三郎 et Shôroku Miyoshi / 三好松洛. S'ajoute à celles-ci la pièce *Hidakagawa Iriaizakura* / 日高川入相花王 ou *Dôjôji iriai zakura* / 道成寺入相花王 (Le ferry sur la rivière Hidaka ou Cerisiers en fleurs le long de la rivière Hidaka) créée en 1759 par Hanji Chikamatsu / 近松半二, Koizumo Takeda / 竹田小出雲 (Takeda Koizumo II), Goichi Kitamado / 北窓後一, Saburobei Takemoto / 竹本三郎兵衛 (Takemoto Sarutobei II) et Nihodô / 二歩堂, adaptée peu après en la même année pour le kabuki, l'histoire se différenciant avec le personnage d'Anchin qui est en fait le prince Sakuragi déguisé en moine pour échapper au danger qui le menace (l'empereur Suzaku étant malade, son jeune frère Sakuragi devait prendre sa suite, mais le général Tadabumi Fujiwara en a décidé autrement en s'opposant à cette succession). Sous sa nouvelle identité le prince Sakuragi est accueilli pour une nuit dans la maison de Shôji, le chef du village de Manago (province de Kii). Kiyohime, la fille de ce dernier, tombe amoureuse de suite du visiteur, mais son amour naissant est fort éprouvé quand en cette même nuit (ou après quelques jours) Odamaki, la fiancé du prince, rejoint celui-ci dans la demeure de Shôji. Le prince Sakuragi et Odamaki quittent peu après la maison pour rejoindre le temple Dôjôji, mais ils sont aussitôt poursuivis par Kiyohime que la jalousie rend folle de colère. C'est alors la traversée de la rivière Hidaka pour le couple puis la transformation de Kiyohime en serpent quand à celle-ci on refuse le droit de traverser les eaux sous la demande du prince...

Enfin, parmi encore de nombreuses autres adaptations créées pour le kabuki mêlant le drame dansé au chant et au shamisen, on citera la célèbre pièce *Kyôganoko Musume Dôjôji* / 京鹿子娘道成寺 (La fille du Dôjôji et son vêtement à pois) composée en 1753 avec la musique de Yasaburô Kineya / 杵屋弥三郎 et toujours autant interprétée en ce « présent » 21ème siècle. Cette dernière dont l'action se situe dans le temps en 1359 fait suite à l'histoire originale dont les événements se déroulaient au 10ème siècle. Ainsi bien des années après la disparition de Anchin et Kiyohime, il a été refusé à toutes femmes de pénétrer dans l'enceinte du temple, les moines de ce dernier ne s'étant plus servi d'une cloche sacrée depuis cet événement. Mais en cette année de 1359, les moines ont enfin décidé d'installer une nouvelle cloche dans le temple pour que ces lieux sacrés retrouvent un peu plus, si l'on peut dire, de leur identité originelle (selon la version, l'ancienne cloche ayant souffert du feu de Kiyohime a été conservée même si elle n'était plus utilisable en l'état et qu'elle était considérée comme maudite, puis après de nombreuses années elle a été restaurée pour reprendre sa place). C'est alors qu'une jeune femme nommée shirabyôshi Hanako / 白拍子花子 (danseuse-prêtresse Hanako) ayant entendu parler de la nouvelle cloche du temple, se présente aux moines en leur demandant l'autorisation de la voir. Ceux-ci refusent dans un premier temps pour ne point revenir sur ce qui fut décidé il y a fort longtemps – ne pas faire entrer une femme en ces lieux –, puis cèdent sous l'insistance désespérée de Hanako qui désire danser en l'honneur de cette toute nouvelle cloche pour offrir ainsi un peu de son art à son inauguration. Les moines l'invitent alors à entrer dans l'enceinte du temple et la danse commence... Tout en effectuant sa chorégraphie, étape par étape, elle s'approche de la cloche et plus sa gestuelle et ses mouvements envoient son assistance qui se remémore avec étrangeté l'histoire de Anchin et Kiyohime... jusqu'à ce que les moines se reprenant

décident d'interrompre la danse pour demander à Hanako, avec insistance, de quitter les lieux. La danseuse leur offre alors un sourire moqueur tout en se jetant sur la cloche et, montant à son sommet, dévoile sa véritable « identité » en tant qu'esprit de Kiyohime. Ainsi, elle se venge à nouveau, le temps passé n'ayant pas effacé sa rancoeur.

Cette pièce reprenait une part de l'histoire contée pour la première fois dans le *Dainihonkoku Hokekyô genki* en 1040-44 où le récit débute avec l'inauguration d'une nouvelle cloche pour le temple et la venue d'une danseuse qui – malgré l'interdiction de la présence féminine en ces lieux, elle réussit en une danse à ce qu'on lui autorise l'accès – de par sa chorégraphie envoutera les moines pour mieux s'approcher de la cloche qu'elle frappera et fera chuter sur elle, s'enfermant par là même à l'intérieur. Le choc de la chute de l'instrument réveillera les moines de leur envoûtement, ces derniers s'apercevant alors du méfait de la danseuse. Alertant leur supérieur, celui-ci leur conte ce qui est arrivé à la précédente cloche, du moine qui allait chaque année en pèlerinage au sanctuaire de Kumano rendait visite à un intendant, offrant des cadeaux à la jeune fille de ce dernier, la jeune enfant ayant quelques sentiments pour le prêtre. Les années passant, et suite à une plaisanterie lui laissant entendre qu'elle pourrait devenue adulte se marier avec le moine, ayant atteint sa majorité, elle fait sa demande à ce dernier. En guise de réponse, le moine quitte peu après les lieux sans rien en dire à ses hôtes, traverse la rivière et part se réfugier au temple Dôjôji où on le cache sous la cloche sachant que la jeune femme, pleine de colère, le poursuit. Mais ne pouvant traversé la rivière, elle se transforme en un grand serpent pour nager jusqu'au temple où elle découvre la cloche et, sentant la présence du moine sous celle-ci, s'enroule sur l'objet en le brûlant lui et son occupant. Le récit du supérieur terminé, les moines exorcisent la cloche ainsi que la danseuse s'étant entre temps transformée en serpent et qui, la cloche soulevée, et sous les invocations et les prières s'enfuit et disparaît dans la rivière.

En plus de toutes ces pièces au travers des diverses formes théâtrales, nombreuses ont également été les représentations graphiques et picturales de cette histoire, au travers du récit même ou des célèbres artistes scéniques ayant été représentés par les peintres tel, pour ne prendre qu'un exemple, Nakamura Tomijûrô I (1719-1786) ayant interprété à l'origine Hanako dans *Kyôganoko Musume Dôjôji*.

Nombreuses aussi, près d'une centaine, furent les danses kabuki qui se créèrent alors autour de ce thème dont parmi celles-ci au 18ème siècle : *Momochidori Musume Dôjôji* / 百千鳥娘道成寺 (Cent pluviers) en 1752 ; *Edo Miyage Chigusa Musubi* / 江戸みやげちぐさ結び en 1759 ; *Miyako Kanoko Musumedôjôji* / 都鹿子娘道成寺 en 1763 ; *Kane Kakete Hana no Furisode* / 鐘掛花振袖 en 1777 ; ou bien encore parmi d'autres *Edo Murasaki Musume Dôjôji* / 江戸紫娘道成寺 (えどむらさきむすめどうじょうじ / Le violet d'Edo : la fille du temple Dôjôji) en 1793, où l'esprit d'Otane, fille d'Ôta Yahyôe apparaît sous l'apparence de la danseuse Nowaki en costume de shirabyôshi telle Hanako.

Si ce n'est les événements du conte et ses variantes, le temple bouddhiste Dôjôji, de l'école Hossô à l'origine puis Tendai depuis l'époque Edo, existe véritablement (de même que quelques lieux nommés comme la rivière Hidaka / Hidaka-gawa). Il a été bâti en 701 dans l'actuel ville de Hidakagawa-cho (la ville de la rivière Hidaka), dans la préfecture de Wakayama (alors province de Kii), dans le sud de la région du Kansai (sur l'île de Honshû, la plus grande et principale île du Japon). Le temple Dôjô / Dôjô-ji / 道成寺 « temple de l'Accomplissement de la Voie » peut également se lire Michinari Tera « le temple de Michinari » du nom de son fondateur Ki no Michinari (lire : Frank Bernard. L'onomastique des temples bouddhiques japonais. In: Arts asiatiques, tome 42, 1987. pp. 109-112). La création du temple est aussi attribuée à l'impératrice Fujiwara no Miyako de la légende aux multiples sources et variations (telle celle proche du conte sur Urashima Tarô) de la princesse Miyako ou princesse aux longs cheveux / Kami-naga-hime (comme pour Tristan et Yseult, c'est grâce à l'un des cheveux de la jeune femme emporté par un oiseau pour consolider son nid que Fujiwara no Fuhito décida à la vue de l'incomparable beauté de ce long poil qu'il trouva par hasard de faire rechercher celle à qui il appartenait, faisant de la jeune

femme, enfant de pêcheurs, sa fille adoptive avant que d'en faire l'épouse de l'empereur Monmu). Le temple fut dédié à la déesse Kannon Bosatsu (Bodhisattva Avalokiteśvara) à qui les parents de Miyako envoyèrent leurs prières pour que leur bébé resté longtemps sans cheveux soit pourvu à l'avenir d'une belle chevelure. Dans la légende également, il est dit que Miyako découvrit une statuette de Kannon au fond de la mer et qu'elle lui érigea un petit sanctuaire en son village pour l'honorer de ses prières (une autre variante en un emaki évoque que c'est la mère de Miyako qui a découvert la statuette au fond de la mer). C'est ainsi qu'en devenant impératrice, Miyako désira également donner à la statuette un nouveau lieu où elle serait mise plus en valeur et c'est pourquoi elle demanda à son époux l'empereur Monmu qu'un temple soit construit pour y abriter la statuette. Le souverain acceptant sa requête fit alors appel à l'administrateur du pays de Kii lui donnant l'ordre de bâtir un tel temple, l'administrateur n'étant autre que Michinari (celui-ci serait mort noyé pendant les travaux alors qu'il acheminait les grumes par radeaux).

La fiction rejoint si l'on peut dire la réalité car depuis les événements décrits dans la légende, il n'y a plus eu une telle cloche aussi « imposante » dans le temple, celui-ci possédant tout de même actuellement tel un musée, de précieuses statues et autres bâtiments, et conserve également le *Dôjôji engi emaki* évoqué plus haut. Le lieu est de la sorte célèbre au travers de ces deux légendes et l'on peut le visiter et de même en avoir un léger aperçu grâce au site Internet qui lui est dédié à cette adresse <http://www.dojoji.com/index.html>

On peut encore ajouter qu'un fait donne une suite quant à la seconde grande cloche du temple, celle inaugurée en 1359 et que la danseuse Hanako fit tomber (la dite cloche mesurait 1,20 mètre pour 250 kg). Il est ainsi dit que l'instrument considéré à nouveau comme maudit fut abandonné dans la forêt puis retrouvé 200 ans plus tard en 1585 par le général Hidehisa Sengoku (1552-1614) qui l'utilisa lors de batailles avant de la confier au temple Myomanji à Kyoto où grâce au Sutra du Lotus les moines effacèrent à jamais la malédiction qu'elle portait en elle. Une autre version des faits indique que Hidehisa Sengoku sous les ordres de Hideyoshi Toyotomi a confisqué la cloche du temple Dôjô pour la transférer au temple de Myomanji, sanctuaire où elle réside encore...

En cette légende encore, parmi d'autres détails de lieux et de descriptions, Anchin qui s'est enfui est rattrapé par Kiyohime à laquelle il dit ne pas être celui qu'elle recherche et il invente, sous couvert de mensonges, divers subterfuges pour lui échapper, jusqu'à user d'incantations sacrées, invoquant même la divinité locale Kumano Gongen / 熊野権現, celle-ci stoppant pendant une certaine durée l'écoulement du temps autour de la jeune femme ou l'aveuglant pour permettre au moine de distancer sa poursuivante. Le nom de la divinité fait référence aux trois célèbres temples ou les trois montagnes de Kumano (Kumano Sanzan).

De l'histoire originale et de ses variantes, plusieurs aspects sociaux et moraux sont mis en relief, de la passion de la femme jusqu'à l'obsessionnel et ardent désir né de l'amour que celle-ci porte sur celui-ci et qui finira par consumer chacun d'eux, passion de la femme considérée comme un péché au regard de l'ordre moral et selon les enseignements bouddhiques, cet ordre et la religion étant tout de même plus le fait d'un état masculin que féminin. C'est aussi une certaine lâcheté de l'homme qui y est souligné, et qui selon les versions utilise le mensonge pour s'éloigner de cet être qui pourrait l'éloigner du chemin qu'il emprunte pour tenter d'atteindre l'état spirituel qu'il recherche (atteindre l'Éveil est peu compatible pour un jeune moine qui se laisserait aller à l'amour, alors elle lui enlève cette vie espérant peut-être qu'en un autre état, leur deux âmes, si tant est que celles-ci soit chose admise dans le bouddhisme, puissent se réunir). Anchin mort, il revient sous une forme spectrale selon la Causalité interdépendante qui veut que la victime qu'il a été partage la souffrance de Kiyohime.

De par l'influence de cette histoire maintes fois encore adaptée en de nombreuses variations (on parle alors pour la multiplicité des danses dans le kabuki, et plus généralement dans les arts, de

Dôjôji-mono), la vengeance mêlée à la beauté surnaturelle de l'esprit féminin est ainsi devenue depuis l'époque Edo une image très présente dans l'univers du fantastique japonais. Parmi les plus populaires récits, contes ou représentations où d'autres personnages féminins se transforment en serpent (parmi les formes souvent empruntées par les revenants) après leur mort ou de leur vivant sous une forte émotion contrariée, la jalousie et ou l'esprit de vengeance étant le plus souvent la cause de cette mutation, on peut évoquer dans la célèbre série *Hyaku Monogatari* de Katsushika Hokusai que celui-ci représente sous une telle forme ophidienne, sortant d'un puit, la servante Okiku du conte « Banchô Sarayashiki », son corps reptilien semblant être composée par des assiettes, Okiku ayant été punie et torturée à mort par son maître pour avoir briser une assiette qui lui était précieuse. Dans le conte de Ihara Saikaku, il en est de même pour la femme jalouse transformée après sa mort en serpent (à tête humaine comme Okiku), ce après avoir été éconduite par Nobunaga, sa rancoeur spectrale se déversant sur les concubines du guerrier.

On trouve au Japon bien d'autres représentations de ces êtres liant la femme au serpent, notamment dans « L'impure passion d'un serpent » / « Jasei no in », nouvelle issue des *Contes de pluie et de lune / Ugetsu Monogatari / 雨月物語* (1776, recueil traduit en français en 1956 par René Sieffert et édité chez Gallimard) de Ueda Akinari que Kenji Mizoguchi portera à l'écran avec *Les Contes de la Lune vague après la pluie* (1953) et où quelques références renvoient à l'histoire de *Dôjôji*. Akira Kurosawa évoquera aussi la femme-serpent au travers du personnage de Dame Kaede dans *Ran* (1985) de par sa froideur, de même que de par ses déplacements et les motifs de son kimono. Kiyohime partage également sa nature de femme-serpent avec d'autres personnages en diverses mythologies comme la fée Mélusine en de nombreuses régions d'Europe, les nâgas en Inde, ou encore Echidna d'Hérodote. Quant à la légende chinoise du serpent blanc, il s'agit non pas d'une femme se transformant en serpent mais d'un serpent prenant l'aspect physique d'une femme.

Vue de France, on découvre peut-être pour la première fois cette légende dans l'Hexagone au travers de la danse de Kiyohime / Hanako lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1900 qui est une des étapes d'une tournée autour du monde de la danseuse japonaise Sadayakko (1871-1946) et de la troupe Kawakami. Cette danse est ainsi effectuée par Sadayakko à l'occasion d'une garden-party à l'Élysée sur l'invitation du président Emile Loubet. Le spectacle inspirera plusieurs spectateurs alors présents comme les danseuses Isadora Duncan et Ruth Saint Denis, de même que d'autres personnalités de la culture et des arts comme André Gide, Rodin, le jeune Picasso qui en quelques traits et couleurs donnera forme à la danseuse, ou encore Claude Debussy qui sera particulièrement touché entre autres par le son du koto que jouait Sadayakko et qui l'inspirera peu après quand il composa *La Mer* (il est à souligné tout de même que depuis quelques décennies déjà le japonisme était très présent dans l'univers des artistes occidentaux).

Quant à l'adaptation de Kon Ichikawa et quelques autres de ses travaux dans l'animation...

Dans un premier temps, Ichikawa désirait animer *Musume Dôjôji* en stop motion, mais il dut se raviser car cette technique était encore relativement peu familière pour les artistes japonais, et elle était évidemment plus complexe à concevoir et longue à mettre en mouvement par rapport à une plus grande liberté d'action que la marionnette issue du théâtre apportait. S'il avait pu user de cette technique, il aurait été peut-être le premier réalisateur japonais à s'y essayer, quasiment un an avant que celui qui allait devenir l'un des premiers maîtres de l'Archipel de l'animation de volumes, à savoir Tadahito Mochinaga, n'anime lors de son grand séjour en Mandchourie et en Chine (1945-53, hormis ceux de son enfance), le court métrage *Le Rêve de l'Empereur / Huangdi Meng / 皇帝梦* (1947) produit avec le Tong Pei Film Studio, premier film chinois, et japonais de par son réalisateur, en stop motion (en partie toutefois car certains passages étaient une suite de dessins animés ainsi que d'images d'archives, le sujet s'y prêtant car à caractère politique, s'amusant des relations entre Chiang Kai-shek et le général George Marshall, secrétaire d'état états-unien qui tentait alors de mettre fin à la guerre civile chinoise...). En cette même année de 1947, en Tchécoslovaquie, après avoir animé des dessins, Jiří Trnka donne vie à sa première grande oeuvre en volume...

On notera toutefois, bien que l'on ne peut l'affirmer (du moins le rédacteur en ce présent article), qu'en 1935 un long métrage adaptant le conte de la princesse Kaguya / かぐや姫 produit par le studio Jenkins-Osawa avait été mis en forme avec des marionnettes, du moins en partie, mais dans une totale méconnaissance de l'oeuvre pour n'en rien savoir de sa forme finale (le film pourrait être considéré comme perdu), on ne peut se prononcer quant à son animation, s'il s'agissait de volumes animés en stop motion ou de marionnettes manipulées en temps réel. L'oeuvre était réalisée par Yoshitsugu Tanaka / 田中喜次 (1907-1982, à qui l'on doit la réalisation ou l'animation de plusieurs courts métrages d'animation dont en 1934 fait de dessins animés *Omocha-Bako Series, Dai-3-Wa: Ehon 1936-nen* – 1936 en livre d'images – via le studio Jenkins-Osawa « reprenant » avec un « soupçon » de propagande quelques personnages issus de l'animation états-unienne fort appréciés alors sur l'Archipel avec dans l'affrontement présenté un ennemi très mickeyien attaquant les habitants d'une petite île secourus par des personnages de contes japonais ayant à leur côté un personnage ressemblant beaucoup à Félix le Chat...) assisté par Nobuo Aoyagi (1903-1976, il réalisa plusieurs comédies pour la Tôhō dont une série de dix longs métrages de 1956 à 1961 adaptant le yonkoma *Sazae-san* de Machiko Hasegawa avec Chiemi Eri dans le rôle titre), avec entre autres la participation de Eiji Tsuburaya à la direction de la photographie – celui-ci a également conçu une ville en miniature pour ce film –, et le peintre Eikyû Matsuoka / 松岡映丘 (1881-1938), célèbre pour ses ouvrages dans le style yamato-e. Il semble plausible que la présence de marionnettes était là pour mettre en images une scène ou seulement une partie du métrage qui fut tourné également avec des acteurs en prise de vue réelle. Kon Ichikawa adaptera lui aussi ce conte bien plus tard, en 1987, avec les célèbres Toshirô Mifune et Ayako Wakao.

Il est à noter encore à propos de Yoshitsugu Tanaka qu'il réalisa après guerre plusieurs films d'animation utilisant diverses techniques, telle en 1949 la première adaptation de *Goshu le violoncelliste* / *Sero-hiki no Gôshu* / セロ弾きのゴージュ d'après la nouvelle de Kenji Miyazawa qu'il conçoit en silhouettes, ainsi qu'en 1956 deux courts métrages en stop motion qu'il coréalisa avec Tadahito Mochinaga via Dentsû Eigasha / 電通映画社, à savoir *Uriko-hime to Amanojaku* / 瓜子姫とあまのじやく (La Princesse Melon et l'amanojaku) et *Go-hiki no Kozaru-tachi* / 五匹の子猿たち (Cinq petits singes), où encore en 1961 et toujours en stop motion *Kooni no Matsuri* / 子鬼の祭 (La Fête de l'enfant démon) qu'il coréalisa avec Katsuo Takahashi / 高橋克雄 (1932-2015), autre grande personnalité parmi les premiers artistes japonais ayant oeuvré dans le domaine du volume comme encore Matsue Jinbo / 神保まつえ (*Gakken Eiga Kyoku*) qui, en 1964, adapta lui aussi *Goshu le violoncelliste*, oeuvre qui fut également portée à l'écran en 1953 en un moyen métrage avec des marionnettes à tiges et gaines – et également sur scène – par la compagnie du Théâtre de marionnettes PUK / 人形劇団プーク qui fit de même la même année en présentant sur NTN une adaptation des contes des *Mille et Une Nuits* en silhouettes. Concernant le *Gôshu* de PUK, il fut réalisé par Kenjirô Morinaga sur une adaptation de Sumie Tanaka, avec Taiji Kawajiri / 川尻泰司 (1914-1994) à la direction artistique et la supervision de l'ensemble, le tout étant accompagné par la musique du célèbre Akira Ifukube. A propos de la compagnie PUK fondée en 1929 par Toji Kawajiri / 川尻東次 (1908-1932, le grand frère de Taiji, ce dernier devenant directeur artistique de la troupe après la guerre, comme évoqué en avant-propos), et qui au travers du studio Nova créé en 1969 allait être présente avec de nombreuses productions sur le petit écran (dès 1958 avec *Bikkurikun* / ひゅくりくん, une première série éducative avec des petites leçons de morales), et encore à ce jour (avec parmi les dernières productions pour la NHK celle en 2014 de *Sherlock Holmes* / シャーロック・ホームズ avec un seiyû de renom en la personne de Kôichi Yamadera prêtant sa voix au célèbre détective comme il le fit 30 ans plus tôt pour le film *Le Secret de la pyramide* de Barry Levinson), on évoquera également un ouvrage qui, malgré sa conception inachevée, participe comme les deux oeuvres présentées en ce texte aux toutes premières manifestations de marionnettes sur un écran – marionnettes à fil en l'occurrence –, puisqu'en 1944 la compagnie du théâtre PUK produit *Minami no kuni no kagebôshi* / 南の国の影法師 (Ombres / Silhouettes dans le pays du sud), film réalisé par Taiji Kawajiri.

Premières manifestations de marionnettes sur la pellicule au Japon (si l'on peut dire pour la géographie) qui passerait également en 1942 par le court métrage *Yoake Tamaden* / 夜明珠伝 réalisé par le dramaturge Motoo Hatta / 八田元夫 (1903-1976) avec à la direction artistique Junnosuke Yamazaki / 山崎醇之助 ou 山崎醇之輔 (?-1970, directeur artistique pour les studios P.C.L. puis Tôhō et créateur après la guerre de la compagnie du théâtre de marionnettes Dômu Ningyô Gekidan / 童夢人形劇団), et ce avec les marionnettes de la compagnie Youkiza / 結城座 (Edo Ito Ayatsuri Ningyô Youkiza / 江戸糸あやつり人形 結城座). L'une des particularités de cette oeuvre est qu'elle fut produite par la société Man'ei avec Akira Iwasaki / 岩崎昶 (critique, historien du cinéma et producteur) alors que ce dernier travaille au sein de cette Association cinématographique du Mandchoukouo / Manshu Eiga Kyokai / 満洲映画協会 (1937-1945, société de production de cinéma japonais installée en Mandchourie après l'invasion de ce territoire par l'empire du Soleil Levant en 1932, le Japon en ayant fait un Etat fantoche sous le nom de Mandchoukouo jusqu'en 1945). Il est difficile d'en dire plus sur ce court métrage qui pourrait être perdu.

Pour *Musume Dôjôji* Kon Ichikawa fit donc le choix des marionnettes à fils manipulées par un artiste issu d'une longue lignée du théâtre de marionnettes au sein de la compagnie Youkiza <http://www.youkiza.jp> / <http://www.youkiza.jp/english/>, troupe affectionnant particulièrement les paraboles bouddhistes et qui fut lors de la période d'Edo (1603-1868) la seule troupe de théâtre à utiliser sur scène des marionnettes plus petites et différemment manipulées que les poupées du bunraku (sans oublier toutefois à la même époque la compagnie Satsuma-za avec notamment Yoshida Bungo II qui oeuvrait avec des marionnettes à gaine). De fait, comme évoqué dans l'avant-propos, si le théâtre de marionnettes moderne japonais se développa dans le courant des années 1920, la compagnie Youkiza née en 1635, quoiqu'appartenant au théâtre traditionnel (usant du jôruri avec à ses débuts le sekkyô-bushi puis le gidayû-bushi), proposait déjà sur scène l'utilisation de marionnettes à fils manipulées par un marionnettiste qui ne se cachait point du public.

L'artiste ayant ainsi participé à la manipulation des personnages mis en scène par Kon Ichikawa était Youki Magosaburô X / 結城孫三郎 (Yuki Sessai, 1907-1997) qui, excellent dans son art puisant dans diverses formes de théâtre (ningyô jôruri...) dont on devine certaines effluves dans *Musume Dôjôji*, savait mettre en valeur les pantins devant une caméra. A cet égard, c'est la compagnie Youkiza qui donnera forme aux trois premières séries télévisées de marionnettes de la NHK entre 1953 et 1955, à savoir *Tamamo-no-Mae* / 玉藻前, *Shinshu Tenma Kyô* / 神州天馬俠, et *Kokusenya Gassen* / 国姓爺合戦, trois oeuvres adaptant des classiques japonais (deux sont issus du répertoire du théâtre et un de la littérature pour la jeunesse) avant que ne soit porté à l'écran et en ombres le récit de *Sans famille* d'Hector Malot par la compagnie Kakashiza (à noter une erreur sur le dossier des « Marionnettes de la NHK » car j'y avais indiqué Youki Magosaburô XII, né en 1943, pour la direction de la compagnie à cette époque alors qu'il s'agit de Youki Magosaburô X).

En France, la compagnie Youkiza grâce à six de ses marionnettistes officiant en son sein s'est fait quelque peu connaître à partir de 2002 en participant à l'adaptation de la pièce *Les Paravents* de Jean Genet mis en scène par Frédéric Fisbach (en coproduction avec le Quartz de Brest, le Théâtre nationale de la Colline à Paris et le Théâtre Public de Setagaya à Tôkyô où il fut en représentation comme aux festivals de Salzbourg et de Berlin), ce dernier ayant précédemment rencontré au Japon l'auteur et metteur en scène Oriza Hirata dont il adapta de suite une première oeuvre. Cette expérience avec *Les Paravents* s'est poursuivie jusqu'en 2007 au Festival d'Avignon où les marionnettistes de la compagnie Youkiza dont Youki Magosaburô XII ont également offert un extrait des pièces traditionnelles japonaises : *Honchô-Nijyûshiko* et *Tsuna-Yakata*.

On notera que parmi les comédiens jouant lors de la première adaptation des *Paravents* mise en scène par Roger Blin en 1966 figurait le célèbre Jean-Louis Barrault qui s'intéressait alors beaucoup au théâtre japonais : il organisa une première représentation de kabuki et de bunraku en France le 29 avril 1968 au Théâtre de l'Odéon (qu'il dirigeait alors, pour quelques jours encore avant que les événements du mois de mai ne se développent) avec respectivement les pièces *Kanjinchô* de Gohei

Namiki III et *Sonezaki Shinjû* de Monzaemon Chikamatsu (avec le récitant Sumitayu Takemoto VII). Une seconde soirée, le 6 mai suivant, présentera les pièces *Tsuri Onna* du théâtre nô puis *Kanadehon Chûshingura* et *Tsubosaka-kannon Reigen-ki* du théâtre bunraku. Jean-Louis Barrault a porté au théâtre plusieurs oeuvres de Paul Claudel qu'il rencontra en 1937 et qui fut l'un des premiers grands écrivains français à évoquer littérairement le Japon et les arts japonais, dont le bunraku, ce pour y avoir séjourné de 1921 à 1927 en tant qu'ambassadeur (depuis entre autres Pierre Loti le siècle précédant ou Judith Gautier avec des ouvrages à l'iconographie japonaise dont *De la libellule* en 1885 illustré par le peintre Hôsui Yamamoto).

Les marionnettes animées ainsi pour Kon Ichikawa ont été fabriquées par Puppe Kawasaki / 川崎フツペ (1905-1978). Entre autres activités autour du théâtre de marionnettes, ce dernier avait créé en 1959 la poupée de Pikki-chan / ひっきいちゃん (un petit singe avec un béret et un noeud papillon) pour un programme jeunesse diffusé sur TBS et dont aucun enregistrement, pour l'heure, ne semble avoir été conservé (Pikki-chan avait également son magazine chez Shogakukan et il fut à cette époque la mascotte de la banque Taiyo-Kobe Bank / Taiyo-Kobe Ginkô devenue depuis Sumitomo Mitsui Banking Corporation / Kabushiki kaisha mitsui sumitomo ginkô).

Puppe Kawasaki a de même participé à la conception des premières publicités télévisées pour la chaîne de pâtisseries et salons de thé Bunmeido 文明堂のCM (et sa fameuse spécialité, le Castella) dont les marionnettes des films publicitaires des années 60/70, où cinq petits ours ou chats dansent sur le célèbre « Galop infernal » d'*Orphée aux enfers* composé par Jacques Offenbach et repris par le French cancan qui est justement la petite chorégraphie que les marionnettes utilisent pour ces publicités, furent créées par le couple de marionnettistes australiens Norman et Nancy Berg. L'oeuvre de Puppe Kawasaki consacrée plus particulièrement aux poupées ainsi qu'à la sculpture et à une certaine recherche esthétique sur ces corps aura quelque peu marqué l'adolescence de Simon Yotsuya (1944-), sculpteur qui est devenu depuis un artiste majeur en cet art avec notamment comme autre référence et inspiration les visions anatomiques et quelque peu torturées de Hans Bellmer (1902-1975).

Enfin, pour en venir au résumé du court métrage *Musume Dôjôji* de Kon Ichikawa, comme souligné dans les propos de ce dernier lors de son entretien avec Yuki Mori publié en 2001 dans l'ouvrage *Kon Ichikawa* édité par la Cinematheque Ontario, désirant traiter cette histoire de manière *plus abstraite et créative* avec un personnage féminin qui n'est plus une figure vengeresse mais sacrificielle, le réalisateur adapte la légende de la sorte : l'histoire s'ouvre en premier lieu sur la longue chute de pétales de cerisiers allant jusqu'au pied du grand escalier du temple où, chantonnant religieusement et joyeusement, les sept moines du Dôjôji balayent la cour du sanctuaire. On découvre ensuite Anchin, un jeune maître saintier (kaneshi), et ses ouvriers terminant la construction d'une grande cloche bouddhique (bonshô) destinée au temple. Alors que les hommes travaillent sur la partie supérieur du tambour, une jeune femme prénommée Kiyohime s'approche du chantier tout en portant un regard au sentiment amoureux s'élevant vers Anchin. Ce dernier, apercevant de sa hauteur Kiyohime, détourne ses yeux de la jeune femme pour ne point trop être absorbé par sa délicate affection et continuer à oeuvrer sur sa création. A cet instant, Kiyohime aperçoit une fissure à la base de la cloche de bronze, de la panse à la faussure, cela provoquant aussitôt la « désintégration » de l'instrument : la scène donne l'impression que ce peut être le regard de Kiyohime qui, déçue par Anchin faisant en sorte de l'ignorer, pourrait être non pas la cause directe de la fissure mais tout au moins de la réaction qui a suivi sa formation, cela alors que son regard se destine plus justement à prévenir de l'imminente catastrophe (lors du processus de la fonte d'une cloche, il arrive souvent que celle-ci soit accompagnée de défauts ou fissures).

Quelque temps plus tard, Kiyohime désireuse de le rassurer tente à nouveau d'approcher Anchin qui, seul, près de la grande cheminée, se désole et désespère de sa situation, de son ouvrage qui s'en est allé, et peut-être aussi peut-on lui prêter quelque appréhension à l'approche des sentiments que la jeune femme lui porte et qu'il peut lui aussi porter envers elle. Sentant alors la présence de

Kiyohime lui tendant une branche de cerisier en fleurs, Anchin s'extrait de son apathie et plonge son regard dans celui de la jeune femme – celle-ci faisant de même à son égard – avant que de se reprendre et de s'enfuir ; scène photographiquement d'une grande intensité où le visage si proche des marionnettes filmé en gros plan semble dans leur immobilité être aussi vivant que s'il s'agissait de visages de véritables acteurs.

Le soir venu, Kiyohime prie avec une infinie dévotion au pied d'une grande statue de pierre représentant un bodhisattva debout, la jeune femme demandant à l'être d'éveil de veiller tel un ange gardien à ce que le jeune homme parvienne à concevoir la cloche pour le temple. La Lune se lève alors accompagnant sa prière et, baissant de sa lumière la scène, du pied de la statue elle s'élève derrière elle jusqu'à atteindre sa hauteur et former à l'arrière de la tête de pierre une auréole / kôhai / 光背 telle l'aura de sainteté de l'être représenté ainsi dans l'iconographie classique de plusieurs religions dont le bouddhisme : celui-ci use également de la Lune en diverses symboliques et la pleine lune comme montrée dans cette scène peut rappeler également la célébration de la naissance, de l'éveil et de la mort de Gautama Bouddha (avec l'évidente présence de cette statue en ce lieu qui représente très certainement la divinité Kannon Bosatsu nommée également Bodhisattva Avalokiteśvara, Ichikawa fait aussi référence à la légende de la princesse aux longs cheveux qui fut à l'origine de la naissance du temple).

En cette même nuit, un peu plus au cœur de celle-ci, Anchin qui se désespère encore dans l'obscurité sort de sa torpeur quand un rayon de lumière se pose sur lui. Levant les yeux au ciel et observant la Lune, il aperçoit subrepticement de par la rapidité de l'objet observé comme une cloche qui aurait été éjectée de l'astre. Il court alors le plus vite possible en direction de la fonderie où les ouvriers s'activent au grand four et au petit matin, après un travail acharné, la cloche est là, dans toute sa splendeur avec son anse sculptée en forme de dragon comme de coutume (cet élément rappelle évidemment la transformation de Kiyohime en serpent dans la légende d'origine). Heureux du travail accompli, les ouvriers dansent de joie pour fêter l'achèvement de cette grande cloche qu'ils vont bientôt suspendre, Anchin les accompagne un instant et, tout en continuant à danser, laisse ses pas le porter jusqu'à la statue du bodhisattva où il trouve encore aux pieds de celle-ci Kiyohime toujours en position de prière. Anchin, désirant sortir de cet état la jeune femme, l'effleure de sa main. Mais Kiyohime a prié avec une telle intensité que les forces vitales de son corps s'en sont allées et le léger contact d'Anchin sur son épaule a suffi à la faire chuter au sol. De fait, son amour pour Anchin a été si grand que la force qu'elle a puisé en elle pour adresser ses vœux à la divinité l'a pour ainsi dire consumé de l'intérieur (comme Kiyohime consuma Anchin à l'intérieur de la cloche dans la légende d'origine). Puis, dans une dernière scène de transition menant à la dernière partie du métrage (couvrant la seconde moitié de celui-ci), après avoir porté l'œil de la caméra sur les visages liés de Kiyohime sans vie, d'Anchin bouleversé et de la divinité bienveillante, on voit comme en une illusion la cloche s'envoler et tournoyer dans les airs pour finir accrochée au portique du petit temple l'accueillant.

En cette ultime partie du métrage, quelques jours après son installation, un bonze d'un grand âge officie à la cérémonie d'inauguration de la cloche bouddhique. Accompagné des sept moines du Dôjôji, il entame un chant que doit ponctuer de sa résonnance l'objet ainsi consacré : mais après que les moines tenant la corde de la poutre suspendue lâchent celle-ci sur l'instrument, ce dernier ne produit aucune vibration. Sur ce, arrive Anchin qui, le regard quelque peu perdu en direction de la cloche, prenant la corde en ses mains fait retentir de l'instrument un son d'une grande pureté, sa résonnance semblant s'élever au plus haut des cieux d'où tombent quelques pétales de cerisiers jusqu'au pied de la statue du bodhisattva où apparaît alors, de par son image ainsi révélée, l'esprit de Kiyohime. Celle-ci entame de suite une danse d'une extrême beauté où se mêlent percussions, cordes du shamisen et chant, emportant dans sa chorégraphie et ses gestes envoutants le vieux bonze et les moines. Puis l'image de Kiyohime disparaît en se fondant dans une apparition éthérée de la cloche, laissant les religieux quelque peu surpris par cet événement.

Cette seconde moitié du métrage et la danse qu'elle met en lumière renvoie évidemment au *Dôjôji* du kabuki et particulièrement à la chorégraphie de shirabyôshi Hanako dans *Kyôganoko Musume Dôjôji* précédemment évoquée pages 16-17, Ichikawa mêlant ainsi en son histoire des références envers les autres pièces constituant nombre de variantes de la légende. Aussi, comme Hanako venue lors de l'inauguration de la nouvelle cloche, l'esprit de la Kiyohime d'Ichikawa revient également mais, contrairement à la shirabyôshi, son être n'est point là pour se venger mais pour offrir ses vœux à l'instrument conçu par celui qu'elle aime encore au travers de la mort, de cet amour d'une grande pureté qu'elle emmène avec elle et qu'Anchin, triste de ne point lui avoir consacré quelques sentiments de son vivant, suit dans ses pensées comme le souligne son dernier regard levé vers la cloche et au-delà.

Concernant l'aspect visuel de l'oeuvre, et toutes proportions gardées, Ichikawa s'essaie à filmer ses pantins comme il filmait par la suite les futurs acteurs et actrices qui lui prêteront leur talent. Les marionnettes représentant Kiyohime et Anchin ont d'ailleurs un visage assez proche de l'humain, ou plus particulièrement des comédiens de théâtre, les traits de leur visage faisant montre d'une grande pureté d'expression. C'est également avec une grande délicatesse que la caméra s'approche ou prend ses distances avec les marionnettes. D'une histoire traditionnelle dont le théâtre nô a donné une première forme visuelle, le réalisateur offre une oeuvre cinématographique où la légende est revisitée avec une finesse d'esprit ne conservant en partie de la tradition que le chant, le shamisen et l'expression vocale, tout en étant au plus près du sens de la transmission.

Quant au gigantisme de la statue par rapport aux marionnettes, il renvoie à certains effets du court métrage *Râmâyana* où les décors étaient également impressionnant, des marionnettes de plus petites tailles se mêlant à des éléments bien plus grands. En fait, que cela soit pour *Râmâyana* ou *Musume Dôjôji*, l'espace utilisé est de taille humaine comme ce sera le cas dans les futurs films de Godzilla et autres où le comédien jouant le monstre à l'intérieur du costume représentant l'animal se déplace en un grand décor (l'une des marques de fabrique de Eiji Tsuburaya).

On remarquera encore que les moines présents en cette adaptation, plutôt de petites tailles, sont au nombre de sept. Serait-ce un léger clin d'oeil aux sept nains du conte des frères Grimm *Blanche-Neige* et plus particulièrement au travers de son adaptation disneyenne dont Kon Ichikawa était comme précédemment souligné un grand admirateur des travaux du studio états-unien. Le visage des moines, de leurs expressions et l'humour traité autour de ces personnages renforcent ce sentiment, de même que la scène d'introduction où l'un des moines tente de balayer un pétale de cerisier récalcitrant renvoyant à quelque maladresse de Simplet (pétale qui s'envole vers le portique qui doit alors recevoir la cloche). De plus, comme les sept nains, les moines nous sont présentés en premier lieu avec une chanson, en l'occurrence un chant bouddhique. Toutefois dans le contexte du conte japonais, celui-ci se déroulant en un temple dédié au bouddhisme, le chiffre sept peut également avoir été choisi en fonction de multiples points que l'on trouve en cette religion comme en d'autres par ailleurs : les sept paraboles du Sûtra du Lotus ou les sept facteurs d'éveil décrits par Bouddha, ou encore pour les sept semaines que Siddharta Gautama passa sous un figuier avant d'atteindre l'éveil et de devenir Gautama Bouddha. De plus, en certaines versions de la légende, il est dit que Kiyohime, sous sa forme de serpent, s'enroula sept fois autour de la cloche.

Suite à cet ouvrage, Kon Ichikawa entame vers le printemps 1945 le tournage d'un second court métrage avec des marionnettes intitulé *Neko niwa natte mitakeredo* (Je suis devenu un chat) où une souris se transforme en chat (le réalisateur évoque également ce métrage dans son entretien avec Yuki Mori). Il semble également avoir travaillé dans le même temps sur une autre oeuvre avec des marionnettes intitulée *Odoru Ningyô / 踊る人形*. Il est hélas impossible de préciser s'il s'agissait malgré son titre ainsi traduit d'une adaptation de la nouvelle *Les Hommes dansants* (1903) issue du recueil *Le Retour de Sherlock Holmes* (1905) d'Arthur Conan Doyle. La fin de la guerre et la

défaite du Japon met un arrêt définitif à ces deux projets qui resteront inachevés. Ichikawa entamera alors peu après la carrière de cinéaste qu'on lui connaît revenant parfois, mais très rarement tout de même, sur des ouvrages liés à l'animation, voire aux marionnettes comme en 1967 avec le long métrage italo-japonais *Toppo Jijo no botan sensô* (Topo Gigio, la Guerre del Missile) avec la célèbre marionnette italienne de Maria Perego, ou en 1972 avec deux locomotives en mousse du théâtre PUK pour le court métrage *Shinkansen CM / 新幹線CM* (Kokutetsu shinkansen Okayama kaigyô kisha kaiken-hen / 新幹線岡山開業 汽車会見篇) où l'on assiste à une conférence de presse pour l'ouverture le 15 mars 1972 de la ligne Sanyô Shinkansen passant par Okayama, presque huit ans après le lancement du « Bullet Train » le 1er octobre 1964 ayant précédé de quelques jours les Jeux Olympiques d'été de Tôkyô dont Kon Ichikawa réalisa le film documentaire sur le sujet *Tôkyô Olympiades* (le court métrage de marionnettes *Shinkansen CM* est présent avec *Musume Dôjôji* dans le DVD consacré à Kon Ichikawa édité en 2008 au Japon par Kadokawa Pictures). *Shinkansen CM* était soutenu par la voix de Kinya Aikawa (1934-2015) qui participait alors à quelques programmes de marionnettes : artiste et personnalité de la télévision fort populaire, notamment au travers de son rôle du commissaire Maigret en une série en 1978 ou dans les adaptations télévisées à partir de 1981 des romans policiers de Kyôtarô Nishimura ayant pour lieu de prédilection le monde ferroviaire.

On notera encore de ses travaux dans l'animation, outre sa « participation » sur le célèbre long métrage *Galaxy Express 999* (1978) de Rintarô, la conception tout en papier du long métrage *Shinsengumi / 新選組* (2000) réalisé pour Fuji TV, adaptation du manga éponyme de Hiroshi Kurogane / 黒鉄ヒロシ dont la silhouette pour chacun des personnages dessinés a été découpée puis collée sur une tige permettant la manipulation de la marionnette de papier ainsi conçue. Si le mouvement est certes très simple puisqu'il se résume au déplacement du personnage à la plastique figée dans le décor, c'est tout un panel de techniques cinématographiques et le savoir faire du réalisateur qui donne vie à l'ensemble et fait revivre ici des personnages historiques maintes fois traités sur le petit et le grand écran, et de même dans le manga ou l'animation, avec ici un souci d'être dans une certaine mesure au plus près de la réalité. A cet égard, le scénario de ce film fut l'un des derniers travaux de Mamoru Sasaki (coécrit avec Ichikawa) qui avait écrit 30 ans plus tôt pour un ouvrage cinématographique tout aussi rare dans sa forme *Carnets secrets des ninjas* (1967) de Nagisa Oshima, ce dernier mettant en scène et directement à l'image les dessins du manga éponyme *Ninja Bugei-chô* (1959-62) de Sanpei Shirato, ce comme il le fit deux ans plus tôt avec des photographies pour le court métrage de forme documentaire *Le Journal de Yunbogi / Yunbogi no nikki* et comme Chris Marker le fit également et précédemment en 1962 avec son photo-roman de science-fiction *La Jetée* (l'un de ses chefs-d'oeuvre proche de la pensée k. dickienne où la relation entre l'homme et la femme a quelque chose de celle que Stanislas Lem évoque dans son roman *Solaris*) ou encore comme la série de documentaires *La Lanterne Magique* (1960-62) de Jean-Claude Bergeret pour la RTF reprenant des albums jeunesse de la collection « Enfants du monde » de la photographe Dominique Darbois (si la comparaison est légère, on peut tout de même souligner que le yonkoma *Sazae-san* de Machiko Hasegawa fut adapté de la sorte sur le petit écran en 1955 en une série diffusée sur KRT, actuelle TBS). A noter encore que la chanson du générique de *Shinsengumi* est signée par Yasuharu Konishi du célèbre groupe Pizzicato Five, ainsi que par Satoshi Ikeda, celle-ci rappelant quelque peu les sonorités du groupe Denki Groove / 電気グルーヴ à qui l'on doit en 2008 le titre *Mononoke Dance* dont le clip vidéo offrant un défilé de *yôkai* digne des oeuvres de Shigeru Mizuki utilise justement la technique des personnages découpés et collés sur un batonnet, ce que montre avec humour la fin du clip. La chanson *Mononoke Dance / モノノケダンス* fut par ailleurs utilisée pour le générique d'ouverture de la série *Hakaba Kitarô* (2008), adaptation de *Gegege no Kitarô* (Kitarô le reposant) de Shigeru Mizuki, les images du générique étant une suite de dessins exposés tel en un manga.

Cette technique théâtrale employée par Ichikawa qui rappelle celle du kamishibai / 紙芝居 et plus particulièrement le style tachi-e (né au tout début du 20ème siècle avec Hagiwara Shinzaburô alias Shin-san) et le pëpusâto / ペープサート (théâtre de marionnettes de papier) avait été utilisée en 1957 sur

le petit écran japonais avec un célèbre personnage, à savoir Tetsuwan Atom alias Astro le petit robot d'Osamu Tezuka avec la série *Bôken Manga Ningyôgeki Tetsuwan Atom* / 冒険漫画人形劇 鉄腕アトム puis renommée *Kami Ningyôgeki Tetsuwan Atom* / 紙人形劇 鉄腕アトム, alors que les séries d'animation japonaises n'existaient pas encore. Années 50 qui voyaient petit à petit ce théâtre disparaître des rues remplacé quelque peu par une autre sorte de kamishibai en la présence du téléviseur (c'est d'ailleurs comme cela que fut surnommé au Japon l'écran de lumière à ses débuts). Fort heureusement ce théâtre à tout de même perduré en d'autres lieux et dans la littérature pour la jeunesse...

Shinsengumi est probablement le dernier ouvrage touchant à une certaine animation ou plutôt manipulation sur lequel Kon Ichikawa travailla.

Avant que de refermer cette petite histoire de la marionnette...

Pour conclure, si tant est que l'on peut en finir avec quoi que ce soit, parmi encore quelques métrages avec des marionnettes manipulées en temps réel en cette même période, on notera de par une certaine particularité – on eut en Occident un petit écho de celui-ci – que fut produit en 1956 via Tôei le court *Wakagaeri no Izumi* / 若返りの泉 (La Fontaine de Jouvence) d'après le célèbre conte que l'on retrouve notamment dans les écrits de Lafcadio Hearn où un vieil homme et son épouse aussi âgée que lui vont quelque peu rajeunir en s'abreuvant à la dite fontaine... Ce film fut le fruit de Yoshifumi Yamane / 山根能文 (1918-2002) qui, dans les toutes premières années de la NHK, en 1953-1954, adapta des contes sous la forme de courts métrages de marionnettes ou d'ombres pour des programmes destinés aux écoliers ; il avait précédemment oeuvré sur les marionnettes du long métrage *L'Odysée de Tobisuke Enoken* / *Enoken no Tobisuke bôken ryokô* / エノケンのとび助冒険旅行 réalisé en 1949 par Nobuo Nakagawa pour la Shintoïa (1947-1961), film issu de la fameuse série de métrages consacrée aux divers personnages historiques ou de contes interprétés, sous son pseudonyme d'Enoken, par le roi de la comédie d'alors Kenichi Enomoto. Yoshifumi Yamane, avant que de « participer » à la création du long métrage d'animation *Le Serpent Blanc* (1958) en adaptant à l'écrit la légende sous le nom de Akihiro Yamane, a aussi conçu dans le même temps que *Wakagaeri no Izumi* un court métrage de silhouettes intitulé *Shakuntarâ Hime* / シヤクンタラ姫 celui-ci mettant en forme la légende indienne de la princesse Shakuntala issue du *Mahâbhârata*.

Si le court métrage *Wakagaeri no Izumi* est totalement oublié en ce 21^{ème} siècle, hélas comme les autres travaux précités de Yamane, il a la particularité d'avoir été remarqué si l'on peut dire, du moins son existence, par quelques spécialistes occidentaux de l'époque, étant mentionné dans l'ouvrage italien *Storia del cartone animato* (Omnia Editore, 1960) du caricaturiste Enrico Gianeri alias Gec (1900-1984, dessinateur, journaliste, traducteur mais aussi historien...) avec, pour illustrer la couverture du livre, un Fantoche d'Emile Cohl. Ce volume est l'un des tout premiers ouvrages littéraires en Occident à aborder l'animation japonaise en un chapitre (le 12^{ème} et dernier pages 270-279) où il y est évoqué en un premier temps l'artiste des ombres et silhouettes ainsi que du chiyogami Noburô Ôfuji, l'un des premiers grands noms de l'animation japonaise qui fut remarqué en Europe dès la fin des années 20 avec son court métrage *La Baleine* / *Kujira*, notamment de par le rapprochement de son art qui fut fait à son égard avec l'oeuvre de Lotte Reininger (voir : *L'Animation japonaise en France avant le 3 juillet 1978*). Puis Gianeri concentre son texte sur des oeuvres et personnalités majeures de l'après-guerre et des studios qui participèrent au développement de cette animation (avec quelques curiosités comme le court métrage de marionnette précité) jusqu'à commenté les récents et premiers longs métrages de la Tôei *Le Serpent Blanc* (1958) et *Shônen Sarutobi Sasuke* (1959), ainsi que *Saiyûki* alors en production ; ces trois métrages ont été distribués en Belgique au début des années 60 respectivement sous les titres : *La Légende de madame Pai-Niang* (c'est sous ce titre qu'il sort en France en 1962 avec quelques échos dans la presse...), *La Forêt aux sortilèges* et *Alakazam, le petit Hercule*.

L'ouvrage dans son ensemble est accompagné par une analyse soulignant la vision de l'animation états-unienne et européenne, et faisant déjà des rapprochements culturels entre cette dernière et l'animation japonaise. Concernant encore Noburô Ôfuji, Enrico Gianeri évoque son adaptation depuis perdue de *Pinocchio* de Carlo Collodi (ce fut probablement la première adaptation de cette oeuvre littéraire dans le domaine de l'animation réalisée en trois parties entre 1929 et 1932, et ainsi donc étant comme l'un des premiers longs métrages d'animation après celui de Lotte Reiniger et ceux de Quirino Cristiani). Le livre d'Enrico Gianeri est d'ailleurs encore l'un des rares documents en Occident à évoquer cette oeuvre, pour ne pas dire le seul. Sept ans plus tard, Piero Zanotto (1929-2016) dira aussi quelques mots de ce *Pinocchio* en reprenant en grande partie ceux de Gianeri dont il évoque l'ouvrage dans l'article « Petite histoire du cinéma d'animation - X : le Japon » publié dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 51, 1967, p. 43-50, article où il utilise correctement le terme « manga » pour désigner l'animation japonaise comme celle-ci se désignait ainsi quelque temps plus tôt (il y souligne également qu'il n'existe aucune autre source faisant mention du *Pinocchio* d'Ôfuji).

Pour son *Pinocchio* réalisé en une animation classique de dessins animés, Noburô Ôfuji aurait également utilisé le volume avec la technique du stop motion, peut-être même pour le personnage de Pinocchio dans sa nature de marionnette, ce qui en ferait l'un des premiers, si ce n'est le premier, films japonais à utiliser cette technique (rappelons tout de même que les films qu'Ôfuji réalise en silhouettes ou avec le chiyogami participent également à cette technique), à moins qu'il ait utilisé une marionnette manipulée en temps réel, mais tout cela reste de l'ordre de l'hypothèse en l'absence même de la moindre source informative écrite par un rédacteur ayant été un témoin direct de cette oeuvre (Gianeri évoque également avec quelques images qu'entre 1932 et 1935, l'italien Umberto Spano réalisa *Le Avventure di Pinocchio*, long métrage d'animation inachevé qui lui aussi est considéré comme perdu). Aussi, s'il ne semble pas exister d'autres mentions occidentales du *Pinocchio* de Noburô Ôfuji (sauf celles faisant référence au texte de Gianeri), il est un peu plus surprenant qu'il en soit de même en langue japonaise car si l'oeuvre est perdue, elle a tout de même et très certainement fait l'objet de quelques échos dans la presse nipponne de l'époque (*Kinema Junpô* et autres) surtout qu'Enrico Gianeri souligne en quelques points des informations précises à son égard comme le nombre de personnes (52) ayant participé à son élaboration et l'aspect des personnages, de même que l'expérimentation de la couleur fait sur celui-ci (ce qu'Ôfuji avait précédemment testé en 1929 sur le court métrage musical *Kogane no Hana*). De fait, Gianeri devait avoir une source écrite pour ainsi commenter ce film qu'il n'a pas vu et de même pour évoquer *Wakagaeri no Izumi*, du moins si cette oeuvre a vraiment été produite jusqu'à être projetée.

Noburô Ôfuji eut-il l'idée d'adapter *Les Aventures de Pinocchio* lors de la création de sa *Baleine* (1927) qui avale également les personnages principaux de son histoire, même si dans le roman de Collodi il s'agit d'un requin ; quoique la représentation graphique varie déjà par rapport au texte en certaines éditions du roman comme en 1911 – année de sa première adaptation au cinéma – avec le monstre illustré par Attilio Mussino dont la forme est équivoque. C'est toutefois plus particulièrement Disney qui, en 1940, va imposer dans l'inconscient collectif et les adaptations suivantes cette image de la baleine, un cachalot plus précisément, quoique le dessin disneyen s'il désigne le cachalot de par les dents de l'animal offre à observer également pour sa partie ventrale un aspect plus proche de la baleine (c'est un peu comme le grand poisson ainsi nommé en hébreu qui avalant Jonas dans la *Bible* est devenu, au fil des siècles, des traductions du grec au latin, interprétations ainsi que des connaissances animalières, une baleine dans de nombreux textes et oeuvres picturales).

Cette expérience du volume, si cette technique a été utilisée pour le personnage de Pinocchio, fut-elle satisfaisante pour Ôfuji ? On peut en douter puisqu'il ne semble pas avoir renouvelé une telle animation au sein de ses oeuvres (du moins de celles étant connues).

Le sociologue Marco Pellitteri, spécialiste de l'animation japonaise, a évoqué le livre de Gianeri – dont les quelques erreurs sont dues à une Histoire de l'animation encore peu étudiée en 1960 – dans ses travaux et son importance dans la compréhension de l'animation japonaise et de son histoire et de sa réception en Occident. De même, Alessandro Montosi, grand connaisseur du sujet, présente avec moult détails et analyses l'ouvrage de Gianeri sur son blog <https://alemontosi.blogspot.fr/> Il y souligne pour le *Pinocchio* d'Ôfuji : que l'on retrouve dans le court métrage *Tengu Taiji* que l'artiste réalise en 1934 un tengu au long nez s'allongeant comme Pinocchio, ceci étant peut-être un effet de son précédent ouvrage ; on se doit d'ajouter tout de même que chez le tengu et parmi ses représentations, le long nez est de mise, même si en ce cas le nez du tengu s'allonge comme celui de la marionnette. Il commente aussi le livre *I premi eroi* (Ed. Garzanti, 1962) dirigé par François Caradec et préfacé par l'illustre cinéaste René Clair, où il est évoqué en ce volumineux volume parmi les grands personnages de la bande dessinée quelques références japonaises comme la célèbre Sazae-san de Machiko Hasegawa ou des artistes quelque peu oubliés depuis comme Hifumi Yamane / 山根一二三 pour entre autres son *Manga Songokû* / まんがそんごくう publié en 1948. Pour aller aux origines, il est présenté Rakuten Kitazawa pour les réels débuts du manga ainsi que le célèbre emaki Chôjû-giga (en 2016, Katsuya Kondô, avec le studio Ghibli, a animé quelques personnages de ce rouleau pour une publicité de la société Marubeni).

A propos encore d'Ôfuji, il participa en 1935 à l'un des longs métrages d'Enoken (artiste évoqué un peu plus haut) en réalisant une séquence d'animation pour *Enoken no Kondô Isami* / エノケンの近藤勇. Un autre film avec Enoken réalisé en 1940, à savoir *Enoken no Son Gokû*, bénéficiera lui du talent de Eiji Tsuburaya en matière d'effets spéciaux et de maquettes. En effet, dans cette oeuvre où l'acteur incarnait le célèbre personnage du roi des singes en une aventure pleine de fantaisie parodiant, surtout en sa seconde partie (la première étant plus axées vers les mythes japonais), des contes occidentaux à la sauce hollywoodienne et disneyenne avec entre autres une armée de robots, on pouvait y voir Enoken piloter un petit avion (ce dernier apparaît à la fois en une maquette à taille humaine quand Enoken s'y installe et dans une plus petite dimension pour les scènes de vol). Grand passionné d'aviation, c'est peut-être la première fois que Tsuburaya conçoit un tel vaisseau de l'air pour le cinéma avec toutefois un aspect très cartoonesque (enfant, il fut pris de passion pour la construction de maquettes d'avion au point qu'il passera deux années dans une école d'aviation entre ses 15 ans et ses 18 ans...). Il travaille la même année sur les films de guerre (second conflit sino-japonais) *Kaigun Bakugeki-tai* de Sotoji Kimura et *Moyuru Ozora* de Yutaka Abe où toutes les scènes d'aviation sont alors filmées avec force démonstration avec de véritables aéronefs hormis les scènes montrant en gros plan les pilotes dans leur cockpit (sur les films de guerre suivants, avec entre temps l'entrée du Japon dans le conflit mondial, il concevra moult maquettes de navires, de ports et autres lieux subissant des bombardements). Tsuburaya créera des maquettes d'avions de guerre plus particulièrement au début des années 50 (et pour cause il n'y a plus de Marine impériale japonaise), notamment pour le premier film du genre depuis la défaite du Japon *Taiheiyô no washi* réalisé en 1953 par Inoshiro Honda revenant au travers de l'amiral Isoroku Yamamoto sur l'attaque de Pearl Harbor ; maquettes qui seront utilisées de nombreuses années pour ce genre de films de guerre comme encore pour *Rikugun Hayakuza Sentotai* en 1969 avec Noriaki Yuasa aux effets spéciaux. Ainsi si l'on veut relier quelque peu la photographie et certains effets du court métrage *Râmâyana* avec quelques uns de ses travaux d'alors si l'on considère qu'il fut l'un des artisans de ce court métrage de marionnettes, certains aspects de décors de *Enoken no Son Gokû* se prêtent quelque peu à cette vue ; on peut encore y ajouter, entre autres, l'introduction du long métrage germano-japonais *La Fille du samourai* / *Die Tochter des Samurai* / *Atarashiki tsuchi* réalisé en 1937 par Arnold Fanck et Mansaku Itami avec le célèbre alors Sessue Hayakawa et Setsuko Hara à ses débuts, cette première scène montrant le territoire japonais en son ensemble vu du ciel et baignant à la surface de l'océan, ce sous la forme d'une maquette, un peu comme, apparaissant pour la première dans *Râmâyana* et également vu du ciel, le palais du démon Râvana sur l'île de Lanka, cette dernière étant posée semblablement à la surface de l'eau. On notera encore à propos de

Enoken no Son Gokû, l'utilisation d'une marionnette pour l'homme qui se transforme en crabe, l'animal conservant l'aspect du visage humain sur sa carapace comme la véritable espèce de crabe japonais connue sous le nom de Heikegani et dont la surface de sa carapace évoque le visage d'un samurai, du clan Heike selon la légende. Il est à souligner que l'illustre astronome et vulgarisateur Carl Sagan (1934-1996) a, dans le cadre de la sélection naturelle, souligné l'aspect particulier de cette espèce de crabe comme un mécanisme de l'évolution, ce dans la série de documentaires qu'il conçut en 1980, à savoir *Cosmos* (2ème émission) où il contait au préalable la fin du clan Heike.

Parmi la multitude d'adaptations ayant donnée forme aux *Aventures de Pinocchio*, et pour en quelque sorte boucler la boucle de ce présent texte, du moins dans sa forme si ce n'est dans son sujet, on évoquera particulièrement l'adaptation qu'en fit en un album jeunesse Tadasu Izawa et Shigemi Hijikata, artistes qui ont été évoqués en introduction de ce document pour les travaux qu'ils ont réalisé avec Kihachirô Kawamoto. En cet album composé de photographies où les personnages sont des figurines (concept artistique de la collection « Toppan no Sutôri Bukku »), Izawa et Hijikata représentent l'animal marin en une jolie baleine souriant à pleins fanons ; précisons que les artistes ont produit pour ce même titre (et d'autres) deux à trois versions de figurines différentes, l'une avec un Gepetto avec une courte barbe blanche et un Pinocchio avec une tête bien ronde, de grands yeux et une chevelure plate et angulaire et une autre avec un Gepetto sans barbe lui donnant un visage un peu plus jeune et un Pinocchio avec des petits yeux et une coiffure plus étoffée (il y eut donc pour un titre, moult rééditions et nouvelles créations). Ces albums exposant pour personnages des figurines photographiées dans de jolis décors en trois dimensions mériteraient bien une étude quant à leur conception et l'histoire de leur création...

Dans la même période *Les Aventures de Pinocchio* ou plutôt de nouvelles aventures du personnage seront portées sur le petit écran avec un matériau similaire animé en stop motion par Tadahito Mochinaga en la série *The New Adventures of Pinocchio / Pinokio no Boken* destinée en premier lieu au marché américain (130 x 5 min, 1960-61). La série est diffusée au Japon en 1963-64 (26 x 25 min) couplée en un programme avec *Ciscorn Ôji*, une autre série en stop motion avec un petit indien (voir le texte « Mushi, Tôei, la guerre du feu ») produite également par Mochinaga avec la Dentsû Eiga-sha / 電通映画社. A noter dans le texte « Tadahito Mochinaga, maître des marionnettes », une grossière erreur page 5 à propos de cette compagnie, celle-ci n'étant pas le fait de l'artiste mais s'étant associée à son studio Ningyô Eiga Seisakusho / 人形映画製作所 (Compagnie de films d'animation de marionnettes) pour produire ses courts métrages durant les années 50. *The New Adventures of Pinocchio* fut la première coproduction entre les artistes japonais du studio MOM fraîchement créé... et le studio états-unien d'Arthur Rankin Jr et Jules Bass (association qui allait perdurer durant trois décennies avec moult créations).

On s'amusera par ailleurs à constater que parmi les premiers courts métrages mis en forme par Tadahito Mochinaga avec Yoshitsugu Tanaka à la réalisation, il y eut en 1957 *Le Tambour Mystérieux / Fushigina Taiko / ふしぎな太鼓* adaptation d'un album de Momoko Ishii / 石井桃子 (1907-2008) illustré par Kon Shimizu / 清水崑 (1912-1974) en 1953 chez Iwanami Shoten / 岩波書店 s'inspirant du conte « Gengorô et le tambour magique » où le personnage suite à un souhait voit son nez grandir démesurément après s'être servi d'un tambour à manche qu'il a trouvé près d'un cours d'eau... (voir « Tadahito Mochinaga, maître des marionnettes »). Toutefois il n'y a pas de rapport direct avec le nez de Pinocchio s'allongeant lorsqu'il ment, le conte japonais appartenant aux histoires où une action est produite et son contraire également, Gengorô faisant ensuite rapetisser son nez comme dans le conte coréen « Eventails curieux » où un éventail rouge agrandit les nez et un éventail bleu leur redonne leur taille d'origine ; voir à cet égard les ouvrages de l'illustre linguiste Maurice Coyaud (1934-2015) : *Poésies et contes du Japon* (Paris, P.A.F., 1993, p. 85) et *Contes populaires de Corée* (Paris, P.A.F., 1978, n°1, p. 17-19). Il y a aussi la variante « Gengorô monté au ciel » / « Ama ni Nobotta Gengorô » où le nez de Gengorô s'allongeant jusqu'au ciel lui permet de devenir l'assistant du dieu du tonnerre avant que de tomber dans un lac où il se transforme en une carpe.

Depuis ces premiers temps de la marionnette sur écran, l'animation en stop motion s'est particulièrement développée sur le grand laissant plus aisément sa place aux marionnettes manipulées en temps réel sur le petit, cela sans discontinuité, la NHK et les productions du studio Nova ayant encore à ce jour de jolis succès. Hélas, cela ne se voit plus guère à la télévision française celle-ci préférant l'image de synthèse par trop souvent manquant de ce caractère poétique et spirituel intrinsèque qu'offre la manipulation d'une marionnette à laquelle on donne la vie.

En guise de conclusion sans fin...

Il est difficile de clore un tel texte qui, s'il repose sur les deux oeuvres présentées, a évoqué bien des aspects des premiers temps de la marionnette japonaise (manipulée en temps réel ou animée en stop motion) sur un écran (petit ou grand), tout en étant peu prolix en la matière tellement celle-ci demanderait bien d'autres vues plus lumineuses pour éclairer un tel sujet d'une aussi grande richesse et dont très peu de chose nous est parvenu au travers des frontières de l'Hexagone.

Aussi, tout discours, même de la part des plus grands spécialistes d'un sujet traité, aussi proche de ce que l'on peut conceptualiser comme être au plus proche de la vérité et de la réalité (si ces mots sont vraiment représentatifs de ce qu'ils définissent), tend à dénaturer l'image qu'il commente, la compréhension de celui-ci par tout à chacun tendant encore à traduire approximativement quelque représentation que ce soit, le langage, malgré sa richesse et son intention, ne pouvant être qu'un à peu près de ce qu'il décrit d'autant que l'espace-temps dans lequel toute chose se noie fait perdre quelques degrés de compréhension à celui qui cherche à renflouer avec la plus grande exactitude ce qu'il décrit du passé (c'est en partie pourquoi l'Histoire ne peut être l'exacte représentation de la réalité historique, tel un puzzle sans son image auquel on ne saurait à jamais quelle pièce il manque). Cela concerne particulièrement l'auteur de ce présent texte ayant tenté de restituer un peu de cette histoire des marionnettes ou figurines japonaises sur petit et grand écran : en espérant ne pas trop avoir écorché la réalité...

Jacques Romero Vey, printemps 2016