

La culture du kabuki à Edo

Yutsuki KANDA

Au cours de l'époque pré-moderne, la ville d'Edo était l'un des grands centres culturels du Japon. Elle a été le point de départ de nombreux mouvements culturels, dont l'un des plus célèbres est certainement le théâtre kabuki. Quand je parle du kabuki d'Edo, il vous vient sans doute à l'esprit l'image de quartiers animés comme ceux que l'on voit sur l'illustration 1. Pourtant, ces quartiers de théâtres réputés n'étaient pas les seuls lieux où l'on pouvait assister à des spectacles de kabuki. Des spectacles étaient représentés dans de nombreux autres lieux. Dans cet exposé, je souhaite décrire ces lieux de spectacles dans leur diversité, et évoquer les acteurs qui s'y produisaient.

1. Les quartiers de théâtres

On ne sait peu de choses sur l'époque, le lieu exact et les conditions dans lesquelles des spectacles ont été organisés pour la première fois à Edo. Mais on sait que lors du grand incendie de l'ère Meireki, qui a ravagé une grande partie d'Edo en 1657, de nombreuses salles de spectacles ont été détruites.

A cette date, il existait quatre scènes de kabuki officiellement reconnues par le pouvoir central — que l'on désigne sous l'appellation de « grands théâtres » — : Nakamura-za, Ishimura-za, Morita-za et Yamamura-za. Le quartier de Sakai-chô (voir document 2) où se trouvait Nakamura-za, et le quartier de Fukiya-chô où se trouvait Ishimura-za (ces deux quartiers se situaient à l'emplacement de l'actuel quartier de Ningyô-chô) étaient les plus célèbres quartiers de divertissements à Edo autour des ères Kanbun et Enpô (1661-1680). Le quartier de Kobiki-chô (dans l'actuel quartier de Ginza), où se trouvaient Morita-za et Yamamura-za était également depuis longtemps un quartier de divertissements.

Ces quatre théâtres furent réduits au nombre de trois après le déménagement du théâtre Yamamura-za en 1714. Dès lors, ceux que l'on nommait « les trois grands théâtres » résumèrent à eux seuls la culture du kabuki. Aux abords de ces grands théâtres se sont développés des quartiers de théâtres, dont on a un aperçu sur le document 1. Les toits des petits théâtres sont surmontés de *yagura*, des tourelles en bois entourées de tissu, signalant que le théâtre avait obtenu l'autorisation officielle d'organiser des spectacles. On voit également les nombreux pancartes annonçant les noms des acteurs et les programmes des représentations. Ces quartiers de théâtres sont caractérisés par la diversité des spectacles qui y sont proposés. On y trouve à la fois des salles pour le théâtre de kabuki, des salles pour le théâtre de marionnettes et des forains montreurs de curiosités. En outre, en plus des salles de spectacles, on trouvait également des salons de thé où

allaient se détendre les amateurs de théâtre, ainsi que les logements des acteurs et des accessoiristes.

Par la suite, en 1842, les trois grands théâtres furent frappés par une série de lois restreignant les représentations de spectacles, dans le cadre de la réforme autoritaire de l'Etat connue sous le nom de « réforme de l'ère Tenpô ». Nakamura-za, Ishimura-za et Kawarazaki-za (ce troisième théâtre s'étant temporairement substitué à Morita-za qui avait rencontré des difficultés financières) furent par conséquent contraints de déménager et se concentrèrent dans le quartier de Saruwaka-machi. Nakamura-za s'installa dans le premier bloc de Saruwaka-machi, Ishimura-za dans le bloc du même quartier, de même que Kawarazaki-za. A leur suite, les théâtres de marionnettes, Satsuma-za et Yûki-za, se déplacèrent également vers ce quartier. Sur trois blocs d'habitations s'alignaient les salles de théâtres, offrant un panorama emblématique du rayonnement artistique de la capitale.

2. Grands théâtres et théâtres de sanctuaires

Outre les salles de spectacles des quartiers de théâtres, des spectacles étaient également représentés dans les enceintes des temples bouddhiques et des sanctuaires *shintô*. Ce phénomène était observé dans toute la ville d'Edo, et désigné sous le nom de « miyachi shibai » ou théâtres de sanctuaires. Les plus célèbres de ces théâtres étaient ceux du sanctuaire Hachiman-gû à Ichigaya (document 3), du sanctuaire Shinmei-sha à Shiba et du sanctuaire Tenjin-sha à Yushima (document 4). On peut voir sur les documents 3 et 4 des bâtiments pour le théâtre, ainsi que des bâtiments pour le tir-à-l'arc, situés à l'intérieur de l'enceinte du sanctuaire. On voit que les bâtisses consacrées à ces divertissements sont d'assez grande dimension.

Toutefois, les théâtres qui s'installaient dans les sanctuaires étaient en principe temporaires, et avaient une réputation inférieure à celle des grands théâtres. Les bâtiments eux-mêmes étaient censés être des constructions provisoires. Je vais ici présenter quelques anecdotes qui illustrent la discrimination observée entre les grands théâtres et les théâtres de sanctuaires.

En 1809, deux des trois grands théâtres, Nakamura-za et Ishimura-za, furent détruits par les flammes. Suite à cela, plus de dix acteurs parmi lesquels Ichikawa Aragorô et Segawa Michisaburô allèrent se produire au sein de la troupe d'acteur du sanctuaire Hachiman-gû à Ichigaya. Or, il était interdit aux prestigieux acteurs des grands théâtres de se produire dans les théâtres de sanctuaires, si bien que les régisseurs des trois grands théâtres firent une réclamation à l'encontre d'un régisseur en charge du théâtre de ce sanctuaire, Saitô Yaohachi. Ce différent fut porté devant le préfet, la sentence fut au détriment de Saitô Yaohachi et le théâtre du sanctuaire Hachiman-gû fut temporairement interdit. Les acteurs concernés, Aragorô et

Michisaburô furent également interdits de représentation dans les trois grands théâtres. Quelques temps après, il purent retourner sur les grandes scènes, mais seulement après avoir produit des excuses écrites (source : *Kabuki nenpyô — Annales du théâtre kabuki*, tome V).

Un autre incident s'est produit en l'an 1815 et concerne le célèbre acteur Onoe Kikugorô III, qui se produisait alors sous le nom de Baikô. Il y avait à cette époque un acteur du nom de Otozô qui se produisait au sanctuaire Tenjin-sha à Yushima, et remportait un grand succès pour son rôle de Matsuômaru — l'un des personnages principaux d'une pièce racontant la vie de Sugawara no Michizane, la divinité tutélaire du sanctuaire. Attiré par la renommée d'Otozô, Baikô alla au sanctuaire Tenjin-sha pour le voir jouer, en compagnie de trois autres acteurs célèbres : Sawamura Gennosuke, Ichikawa Danjûrô et Sawamura Tanosuke. Après la représentation, Baikô fit appeler Otozô pour le féliciter pour son talent, et lui offrit une coupe de saké et de l'argent. Ce geste fut mal accepté par l'ensemble de son théâtre, mais Baikô ne se laissa pas impressionner par ces critiques, qu'il rejeta avec désinvolture, en déclarant : « Ces acteurs rustres ne font pas un métier différent du nôtre. Pourquoi devrait-on s'interdire de trouver aimables ceux qui sont doués. » (*Annales du théâtre kabuki*, tome V).

Au cours de l'année 1829, une autre plainte a été déposée auprès du préfet par les directeurs des trois grands théâtres : Nakamura-za, Ishimura-za et Kawarasaki-za. Voici en substance le contenu de leur plainte.

Dans l'enceinte du sanctuaire Hanazono Inari-sha à Naitô-Shinjuku a été installée une salle avec une scène tournante, un rideau tirant, et un hanamichi [chemin de parade qui traverse la salle], en tous points comparable aux salles de nos grands théâtres. Cela représente pour nous une concurrence dommageable. A l'origine, les scènes installées dans les enceintes de sanctuaires ont pour fonction d'attirer le chaland pour favoriser la vente des encens et des remèdes. Dans ce cas, les structures installées pour ces spectacles ne devraient être que des cabanes entourées de stores en bambou.

De surcroît, le sanctuaire Hanazono-sha recrute de nombreux acteurs attachés à nos théâtres par contrats écrits réguliers, sans même que nous soyons tenus au courant. Qui plus est, un commis du théâtre Kawarasaki-za du nom de Tôshichi aide à l'organisation des spectacles. Cette situation est vraiment intolérable.

A l'heure où les théâtres Ishimura-za et Kawarasaki-za sont enfin rebâties après avoir été détruits par les flammes, nos mécènes qui financent les reconstructions risquent de cesser leurs versements en voyant que les acteurs vont se produire de leur propre initiative en dehors du théâtre. Cette affaire est réellement embarrassante. Si cette situation devait persister, cela contreviendrait au décret émis au dixième mois de

l'année dernière par votre autorité, et nous placerait également dans une position difficile. Voilà pourquoi nous déposons cette plainte. Nous vous prions de bien vouloir convoquer les acteurs, et faire respecter votre décret.

Le décret de l'année précédente ici mentionné désigne des mesures prises par le préfet en réponse à une demande des régisseurs de théâtre de réguler les rémunérations excessives des acteurs. Pour protester contre cette attitude des régisseurs à leur encontre, les acteurs commencèrent à aller travailler dans d'autres provinces, ou à se produire en dehors de leur théâtre. Derrière l'anecdote révélée par cette plainte auprès des autorités se révèle le mécontentement des acteurs des trois grands théâtres à l'égard de la gestion de leurs régisseurs, mécontentement qu'ils avaient affiché en s'empressant d'aller jouer dans les théâtres de sanctuaires. D'autre part, l'allusion dans cette déclaration au fait que « les spectacles organisés dans les sanctuaires ont pour fonction d'attirer le chaland pour favoriser la vente des encens et des remèdes » prouve s'il en était besoin que les théâtres de sanctuaires étaient la chasse gardée de ces personnages que l'on appelait « yashi ». Le sens littéral des caractères de ce mot est « parfumeur », et cette étymologie trahit le fait que ceux qui organisaient les spectacles dans les enceintes des temples et sanctuaires étaient à l'origine des marchands qui vendaient des produits d'hygiène.

En résumé, cette anecdote nous renseigne sur les éléments suivants :

1. Les acteurs qui se produisaient dans les grands théâtres et ceux qui se produisaient dans les théâtres de sanctuaires appartenaient à deux mondes différents.
2. Entre ces deux catégories d'acteurs, on observait — au moins en théorie — une différence de prestige.
3. Cependant, en pratique, des acteurs des grands théâtres allaient se produire sur les scènes des sanctuaires, et un commis d'un grand théâtre aidait à l'organisation du spectacle.
4. Par conséquent, les spectacles montrés dans les sanctuaires étaient en partie comparables à ceux des grands théâtres.

3. Les acteurs des théâtres de sanctuaires.

Les grands théâtres et théâtres de sanctuaires étaient donc dans certains cas similaires par leurs infrastructures et la qualité des acteurs. Mais cela n'est vrai qu'en ce qui concerne l'élite des deux catégories de théâtres. Que ce soit dans les grands théâtres ou dans les théâtres de sanctuaires, il y avait aussi le petit peuple des acteurs moins réputés, placés à la marge. Je veux ici présenter ce qu'étaient concrètement ces acteurs.

Il va être ici question d'un acteur de théâtre de sanctuaire

nommé Bunzô, attaché au sanctuaire Hachiman-gû à Ichigaya. Il était le disciple d'un autre acteur du même sanctuaire, Sawamura Hanzaburô, et faisait des tournées dans diverses provinces. On connaît l'existence de ce Bunzô par un document conservé dans une ancienne demeure de la province de Kazusa (dans actuel département de Chiba, à l'est de Tôkyô). Voici le contenu de ce document, que Bunzô emportait en voyage pour attester de sa qualité et de son identité auprès des autorités des localités où il se rendait.

A qui de droit

Le porteur de ce document, nommé Bunzô, est mon disciple que j'ai envoyé se représenter dans les théâtres de la province. Il a effectué des tournées en province, mais depuis quelques temps sa santé s'est dégradée, et je suis très reconnaissant de l'attention que vous lui porterez. Bunzô est aujourd'hui sans lien familial. S'il venait à décéder, je vous prie de bien vouloir avoir la compassion d'enterrer son corps dans votre localité. Le cas échéant, il n'est pas nécessaire de nous le faire savoir. Par ailleurs, si Bunzô devait commettre un acte délictueux, nous vous laissons juges des mesures à prendre à son égard, après avoir reçu les témoignages nécessaires. Nous ne garderons pas de ressentiment contre votre décision. Le cas échéant, il n'est pas non plus nécessaire de nous en tenir informés. Personne ne fera de réclamation au sujet de Bunzô. Ce billet est à produire en cas de nécessité.

An 5 de l'ère Meiwa (1768), 1er mois, 18e jour.

garant : Saitô Yaohachi [sceau]

résidant à Edo, Ichigaya, Sanctuaire Hachiman-gû

patron: Sawamura Hanzaburô [sceau]

résidant à Ichigaya, Sanai-zaka, propriétaire : Chûbê

Le signataire de cette lettre est le régisseur du théâtre du sanctuaire Hachiman à Ichigaya, dénommé Yaohachi. Comme l'indique le nom de « Sawamura », qui est un nom héréditaire porté par les acteurs, Sawamura Hanzaburô était un acteur de théâtre de ce sanctuaire. Les termes employés dans ce document prouvent qu'il y avait dans les troupes des acteurs du rang de « patron », comme Sawamura Hanzaburô, et d'autres du rang de « disciple », comme Bunzô, soit au moins deux catégories d'acteurs de rangs différents. On peut entendre cette terminologie comme signifiant une relation de « maître » à « disciple » ou d'« employé » à « employeur ». Quoiqu'il en soit, ces deux catégories d'acteurs différaient sur plusieurs points.

Le premier point est le lieu de résidence du « maître » (patron), Sawamura Hanzaburô, qui loue un logement à proximité du sanctuaire Hachiman-gû. On peut voir sur le plan du document 5 que la ruelle de Sanai-zaka où réside Hanzaburô est à portée d'un jet de pierre du sanctuaire

Hachiman-gû d'Ichigaya. Sans doute se produisait-il très fréquemment sur la scène du théâtre de ce sanctuaire. Cette proximité entre le lieu de résidence et le lieu de représentation est similaire à la condition des acteurs des grands théâtres. Comme dans le cas des grands théâtres, il s'était constitué autour des théâtres de sanctuaires des quartiers de théâtres, mais à une échelle moindre.

Quant au disciple, rien dans le document n'indique où il habitait. On apprend simplement qu'il faisait des tournées dans les différentes provinces, pour ce que l'on appelait le « théâtre de province ». Les acteurs qui portaient en tournées devaient toujours porter sur eux ce genre de documents, à présenter dans l'éventualité où ils tomberaient malades ou commettraient un quelconque méfait.

Quel que soit l'incident qui pourrait survenir, maladie ou action illégale, le document stipule que les autorités locales du lieu où se trouvera Bunzô devront prendre les dispositions nécessaires sans prendre la peine d'avertir qui que ce soit. A cet égard, les acteurs qui portaient en tournée se retrouvaient sans attaches avec leur théâtre d'origine. Bunzô est présenté comme le disciple d'un acteur de théâtre de ce sanctuaire, mais lui arrivait-il de jouer sur la scène du sanctuaire ? On peut en douter. Il est en effet plus vraisemblable qu'il ait été en permanence sur les routes de provinces. Parmi les acteurs présentés comme des disciples attachés à tel ou tel théâtre de sanctuaire, certains étaient ainsi en fait des acteurs itinérants envoyés jouer en province.

Pour résumer, dans les théâtres de sanctuaires se produisaient aussi bien des acteurs qui pouvaient rivaliser avec les acteurs des grands théâtres, comme Otozô, que des acteurs qui restèrent durant toute leur carrière des acteurs provinciaux, comme Bunzô. Les différences de talent entre les acteurs étaient certainement plus sensibles à l'intérieur d'une même troupe de théâtre de sanctuaire qu'entre les acteurs des grandes scènes (considérés comme l'élite) et les acteurs des sanctuaires (la basse classe).

4. Les abords du pont de Ryôgoku

En dehors des quartiers de théâtre et des sanctuaires, d'autres espaces urbains étaient utilisés pour les spectacles. Le plus célèbre de ces lieux était le quartier animé des abords du pont de Ryôgoku. Le pont de Ryôgoku traverse la rivière Sumida qui coule à l'est d'Edo (Tôkyô). Des deux côtés du pont, à l'est et à l'ouest, des dégagements avaient été aménagés. Ces dégagements avaient été conçus pour rester à l'état de terrains inoccupés, afin d'arrêter la propagation des flammes en cas d'incendie. En réalité, les dégagements sont devenus des lieux de distractions où s'alignaient les baraques sommaires de théâtres, de débits de boisson, ou de barbiers.

On y voyait des représentations de théâtre gérées par les « parfumeurs » (*yashi*), de façon similaire à ce qui avait lieu

dans les sanctuaires. Le *Morisada mankô* (Carnets fantasques de Morisada), ouvrage du XIXe siècle qui décrit les lieux de distraction des trois grandes métropoles (Edo, Kyôto, Ôsaka), décrit de la façon suivante les théâtres situés dans le sanctuaire tenjin-sha de Yushima et ceux du pont de Ryôgoku.

Ces théâtres n'arboient pas de tourelles comme les grands théâtres. Certains des acteurs qui s'y produisent ont du talent, mais ils sont sans doute d'un autre monde que les acteurs des trois grands théâtres. Néanmoins, parmi eux se trouvent des acteurs portant des noms de familles d'acteurs réputées comme « Ichikawa » ou « Iwai ».

Ce texte explique que les acteurs de ces théâtres portaient les mêmes noms que les acteurs des grands théâtres. Le genre de représentations que l'ont pouvait voir dans ces théâtres différait certainement peu, mais les acteurs qui s'y produisaient formaient un groupe distinct de celui des acteurs des grands théâtres.

Les acteurs itinérants se produisaient aussi dans les théâtres de Ryôgoku. Suite aux réformes autoritaires de l'ère Tenpô, les acteurs itinérants n'eurent qu'une alternative : rejoindre les grands théâtres de Saruwaka-chô et s'y fixer comme disciple d'un acteur, ou changer d'occupation. Un recensement des lieux de résidence des acteurs itinérants à cette époque nous apprend que nombre d'entre eux habitaient à Asakusa, à Yushima ou Shitaya. Yushima est bien évidemment le quartier où se situe le sanctuaire Tenjin-sha et son théâtre. Ceci semble indiquer que des acteurs qui étaient passés par le théâtre de ce sanctuaire allaient également se produire dans les théâtres du quartier de Ryôgoku.

Je vais ici ouvrir une parenthèse pour évoquer les autres spectacles que l'on pouvait voir à Ryôgoku. Pour les habitants d'Edo, Ryôgoku évoquait avant tout les spectacles d'acrobates. Ainsi, un ouvrage publiant des critiques d'une pièce jouée en 1822 cite Ryôgoku comme lieu par excellence de scènes d'acrobates (source : Compte-rendu critique de la pièce « Yoshitune et les mille cerisiers » jouée au théâtre Nakamura-za le cinquième mois de l'an 1822). Cette année-là, le célèbre Nakamura Utaemon III venu d'Ôsaka avait fait sensation dans « Yoshitune et les mille cerisiers » en interprétant les trois rôles principaux de la pièce : Taira no Tomomori, Igami no Gonta et Kitsune Tadanobu. Le personnage de Kitsune Tadanobu est un renard qui a pris forme humaine. L'un des effets scéniques liés à ce rôle est d'incarner un personnage dont les mouvements sont plus proches de ceux d'un renard que d'un humain. Dans le compte-rendu de la pièce, les commentaires sont formulés par des personnages fictifs sous une forme de dialogue.

La danseuse : « Comment se fait-il que Utaemon soit si doué pour la danse »

Le vieux : « Mon petit-fils m'a cassé les pieds pour que

j'aie vu la pièce. Ça faisait bien cinq ans que je n'étais pas allé au théâtre »

Ryôgoku : « Utaemon, quelle agilité incroyable ! Il pourrait être acrobate ».

Le personnage nommé « Ryôgoku », que le lecteur imagine sans aucun doute être un acrobate professionnel, vante la souplesse de Utaemon en disant qu'il est digne d'être comparé à un acrobate. Cela montre à rebours que le quartier de Ryôgoku est la référence en matières d'acrobates. Nul doute que, pour les gens d'Edo, associer « Ryôgoku » et « acrobates » relevait du lieu commun.

5. Les acteurs itinérants et le quartier de Yoshi-chô

Quels étaient donc ces « acteurs itinérants ». Si certains d'entre eux parcouraient réellement les routes de province en province, d'autres n'avaient d'itinérant que le nom. Ceux-là ne quittaient pas Edo et se produisaient à Yujima ou Ryôgoku. Je vais ici présenter l'un de ces acteurs itinérants d'Edo.

En 1810, un certain Magohachi, dont la profession était d'engager des acteurs itinérants, déposa une plainte auprès du responsable du temple Sensô-ji (le temple d'Asakusa). Le motif de ses doléances était qu'il affirmait avoir prêté de l'argent au temple Honryû-in (un temple dépendant du temple Sensô-ji) et que cet argent ne lui avait pas été rendu. Il demandait par conséquent qu'on lui rende son argent. En apparence, il s'agit donc d'un litige pour des raisons pécuniaires, mais derrière cette affaire se dessine en filigrane l'univers du théâtre. Observons dans un premier temps la version des faits présentée par Magohachi (source : Sensô-ji nikki Annales du temple Sensô-ji, vol XII).

En 1805, le temple Honryû-ji avait confié sa trésorerie au temple Chôju-in. Le temple Chôju-in avait alors fait parvenir la requête suivante à Magohachi :

Un novice du Honryû-in va entrer en service au temple Kongô-in. Cette affaire nécessite de l'argent. Veuillez nous avancer la somme de cent ryô d'or. Le temple Honryû-in vous rendra cette somme dès que vous en aurez besoin.

Le supérieur du temple Honryû-in dont il est ici question était un homme en compagnie de qui Magohachi allait souvent dans une auberge nommée Tamaya Yôsuke, et de qui Magohachi avait à maintes reprises reçu de l'argent. Avec la caution de ce supérieur du Honryû-in, Magohachi pensait pouvoir s'engager en toute confiance dans cette affaire. Il se trouve qu'il avait précisément cette somme de côté en prévision du recrutement d'un apprenti. Il alla porter la somme au Honryû-in, mais le supérieur était absent. Il rédigea donc une quittance provisoire, en obtenant la promesse que le supérieur du Honryû-in lui fournirait une attestation en bonne et due forme, et s'en fut trouver les supérieurs des temples Kongô-in et Chôju-in

pour leur porter la somme requise. Or, l'attestation définitive demandée ne lui parvint jamais.

Quelque temps plus tard, Magohachi trouva un « apprenti acteur » qui lui semblait avoir de bonnes prédispositions pour le « métier » et qu'il souhaitait engager. Il demanda qu'on lui rende son argent, mais ni le Kongô-in, ni le Chôju-in ne voulurent entendre sa demande. Il finit par aller réclamer son dû au Honryû-in, mais on lui répondit que le Honryû-in ne lui avait jamais emprunté cet argent. Il en conclut que les supérieurs des trois temples (Honryû-in, le Kongô-in et Chôju-in) avaient manigancé ensemble cette affaire, et s'adressait au Sensô-ji pour que le manège des trois temples impliqués soit tiré au clair et qu'on lui rende enfin son argent.

Voyons quelles sont les indications que ce document nous offre concernant les acteurs itinérants :

1. Magohachi est selon toute vraisemblance un professionnel faisant commerce du recrutement d'acteurs itinérants. 2. Magohachi possède une maison dans une ruelle du quartier de Yoshi-chô. 3. Le responsable du temple Honryû-in est un habitué des maisons de thé du quartier de Yoshi-chô, et donne régulièrement des sommes d'argent à Magohachi. Magohachi et lui sont des connaissances de longue date.

Dans cette affaire, c'est surtout les activités d'un quartier, Yoshi-chô, qui retient notre attention. Yoshi-chô jouxte les deux quartiers de théâtres que sont Sakai-chô et Fukiya-chô (voir document numéro 2). C'était en outre un lieu célèbre pour les amours homosexuelles. Tout porte à croire que l'auberge où le responsable du Honryû-in allait régulièrement manger et boire était l'un de ces établissements spécialisés dans la prostitution masculine, et que c'est dans ce lieu qu'il rencontrait Magohachi, lequel habitait le quartier.

6. Culture du théâtre et prostitution masculine

Il nous faut ici évoquer les relations qui existaient entre le monde du théâtre et la prostitution masculine à l'époque d'Edo. Précisons d'emblée que ces deux mondes étaient extrêmement liés. Dans le différend financier que nous venons d'évoquer, impliquant Magohachi et le supérieur du temple Honryû-in, théâtre et prostitution masculine sont tous deux en jeu.

La première donnée qui lie théâtre et prostitution masculine est géographique. La plupart des lieux réputés pour la prostitution masculine étaient également des quartiers de théâtres : à Edo, il s'agissait de Sakai-chô, Fukiya-chô et Kobiki-chô ; à Kyôto, c'était Miyagawa-chô ; à Ôsaka, Dôtonburi. En outre, à Edo, on trouvait également des « maisons de thé » (qui servaient souvent de maisons de passe) spécialisées dans la prostitution masculine aux abords des sanctuaires où se trouvaient les théâtres de sanctuaires les plus célèbres. A proximité de ces sanctuaires

se trouvaient souvent des temples bouddhistes — par exemple le temple Zôjô-ji à côté du sanctuaire Shinmei-sha ou le temple Kan.ei-ji à côté du sanctuaire Tenjin-sha — et l'on estime que la clientèle de ces établissements était en grande partie constituée de moines de ces temples.

La deuxième raison qui permet d'établir un lien entre théâtre et prostitution masculine est le fait que les mignons de 14 ou 15 années, que l'on appelait des « enfants », étaient des acteurs adolescents. Il existait en fait de nombreuses appellations pour désigner ces mignons. *Kodomo* (enfants) était le terme générique, mais l'on parlait également de *butaiko* (enfants de scène), de *kageko* (enfants de l'ombre), de *kagama* (chambres obscures), de *tobiko* (enfants au loin, enfants itinérants). On se rend compte en lisant les publications de l'époque d'Edo que les définitions de chacun de ces termes n'ont jamais été rigoureusement fixées. Toutefois, il existait un critère important dans la classification des différentes catégories de mignons : vont-ils ou non sur scène. Voici ce que l'on peut lire dans un ouvrage intitulé *Jinrin kinmô zui* (Encyclopédie illustrée des occupations humaines), qui est une sorte de dictionnaire de l'époque d'Edo.

Les maisons de jeunes garçons font travailler de jeunes acteurs exactement comme les maisons closes entretiennent des prostituées. Les patrons de ces maisons leur enseignent les arts de la scène. Quand ils atteignent leur quatorzième ou leur quinzième année, on les pare avec élégance et on les porte sur scène. Si l'un de ces garçons obtient du succès sur scène, la maison où il est employé utilise le nom de ce garçon comme publicité et écrit en grands caractères près de l'entrée « Auberge d'untel ». Le soir, on écrit le nom de ces garçons renommés sur les lanternes suspendues à l'extérieur.

Le talent remarqué sur scène est donc le critère retenu pour estimer sa qualité en tant qu'éphèbe. Et le rang attribué à chaque mignon, ainsi que son prix, sont proportionnels à l'estime que l'on a pour son art scénique. Un guide pratique de la pédérastie paru en 1768 et intitulé *Nanshoku saiken mitsu no asa* (Le connaisseur de l'amour mâle ; trois matins), établit trois catégories de mignons : les « enfants » des quartiers de théâtres qui se produisent sur les scènes des grands théâtres, les « enfants » qui se produisent sur les scènes des sanctuaires et enfin les « enfants » qui ne montent jamais sur scène et sont spécialisés dans la prostitution. Les tarifs respectifs de ces trois catégories de mignons sont évalués selon un rapport de 6 :5 :4. Les jeunes garçons qui allaient de province en province, surnommés *tobiko* (enfants au loin), étaient considérés comme d'une valeur inférieure aux mignons d'Edo.

La troisième donnée qui lie pédérastie et théâtre est le rôle joué par les professionnels du théâtre dans le commerce des jeunes garçons. Les tenanciers des établissements spécialisés, les « maisons d'enfants », étaient des acteurs de kabuki, des chanteurs de *jôruri* (le théâtre de marionnettes),

ou des auteurs de pièces de kabuki. Les « enfants » recrutés dans les « maisons d’enfants » y entraient en principe comme apprentis d’un acteur de kabuki. D’après ce qu’on peut lire dans le guide pratique cité plus haut, ces mignons portaient tous des noms évoquant ceux des acteurs de kabuki : Arashi Kotarô, Ichikawa Tsuru no Suke, Nakamura Kikuzô. Le guide pratique décompte treize « maisons d’enfants » et vingt-sept « maisons de thé ». Les « maisons de thé », également nommées *kagama* « maisons obscures », étaient des établissements où l’on invitait les jeunes garçons pour les retrouver dans l’intimité. Parmi les « maisons de thé » du quartier de Yoshi-chô, une se dénommait « Tamaya Bunjirô », soit le même nom (avec un autre propriétaire) que l’établissement fréquenté régulièrement par notre supérieur du temple Honryû-in ! Voici qui confirme qu’il s’agissait bien d’une maison de passe.

Relisons donc la requête déposée par Magohachi à la lumière de ce qui vient d’être décrit. Les acteurs itinérants employés par Magohachi étaient très certainement des garçons qui en dehors de leurs prestations scéniques vendaient leurs charmes dans les « chambres obscures » du quartier de Yoshi-chô. L’argent dont il est tant question dans cette affaire — l’argent que le responsable du Honryû-in versait à Magohachi, les cent ryô d’or que Magohachi a prêté au responsable du Kongô-in — était destiné à acheter des « acteurs itinérants », c’est-à-dire de jeunes éphèbes. Ces éphèbes jouaient le jour sur les scènes des théâtres de Ryôgoku, et la nuit se vendaient dans les « maisons de thé » du quartier de Yoshi-chô. Lorsque Magohachi raconte qu’il était sur le point d’engager « un apprenti acteur » qu’il estimait avoir toutes les qualités requises pour « le métier », c’est à n’en pas douter de cette sorte de commerce qu’il s’agit. Le guide pratique Le connaisseur de l’amour mâle indique que les jeunes garçons du quartier de Yoshi-chô se cantonnaient dans le commerce de leur corps et ne montaient pas sur scène, mais il est cependant fort probable que ces « enfants » de Yoshi-chô étaient également les « acteurs itinérants » de la scène d’Edo.

Le présent exposé a permis de montrer que les spectacles de kabuki étaient représentés en divers lieux de la ville d’Edo. Ces différents lieux jouissaient de niveaux de prestige tout aussi divers. A ces différents lieux correspondait toute une échelle de valeur, et des groupes d’acteurs distincts les uns des autres s’étaient attachés à chacune des catégories de théâtres. A notre époque, le mot « kabuki » évoque inmanquablement les grands théâtres, et les noms d’acteurs aussi prestigieux que Ichikawa Danjûrô et Nakamura Utaemon. Mais tel n’était certainement pas le cas durant l’époque d’Edo. Il y avait alors de très nombreux acteurs qui n’auraient jamais l’occasion au cours de leur carrière de monter sur la scène d’un grand théâtre. Ainsi en

allait-il pour les « acteurs itinérants » qui alternaient tournées en province et représentations dans les théâtres du quartier de Ryôgoku. D’autre part, le temps imparti pour cet exposé ne m’a pas permis d’en parler, mais parmi les acteurs qui vivaient à la marge du monde du théâtre, il y avait des apprentis acteurs en résidence chez leur maître, et qui étaient envoyés de temps à autre en tournée. Si la culture du kabuki a pu s’infiltrer dans toutes les couches de la société de la ville d’Edo, et dans toutes les régions même les plus reculées, c’est certes grâce à la brillante renommée de quelques vedettes, mais c’est aussi en grande partie grâce au mérite de tous ces acteurs anonymes.

Par ailleurs, le kabuki avait une influence directe sur les autres arts, y compris en ce qui concerne le contenu des pièces. Citons par exemple les spectacles d’acrobaties équestres, que l’on pouvait observer du côté de Ryôgoku — lieu célèbre pour les spectacles d’acrobates comme nous l’avons vu. Les spectacles d’acrobaties équestres n’étaient pas de simples démonstrations de tours d’adresse exécutés avec des chevaux. On faisait jouer aux chevaux des scènes inspirées par les intrigues de pièces célèbres du kabuki. Le kabuki, tant par son rôle social que culturel, a ainsi acquis une place majeure dans le Japon de l’époque pré-moderne.

(Traduit par Evelynne LESIGNE-AUDOLY)