

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

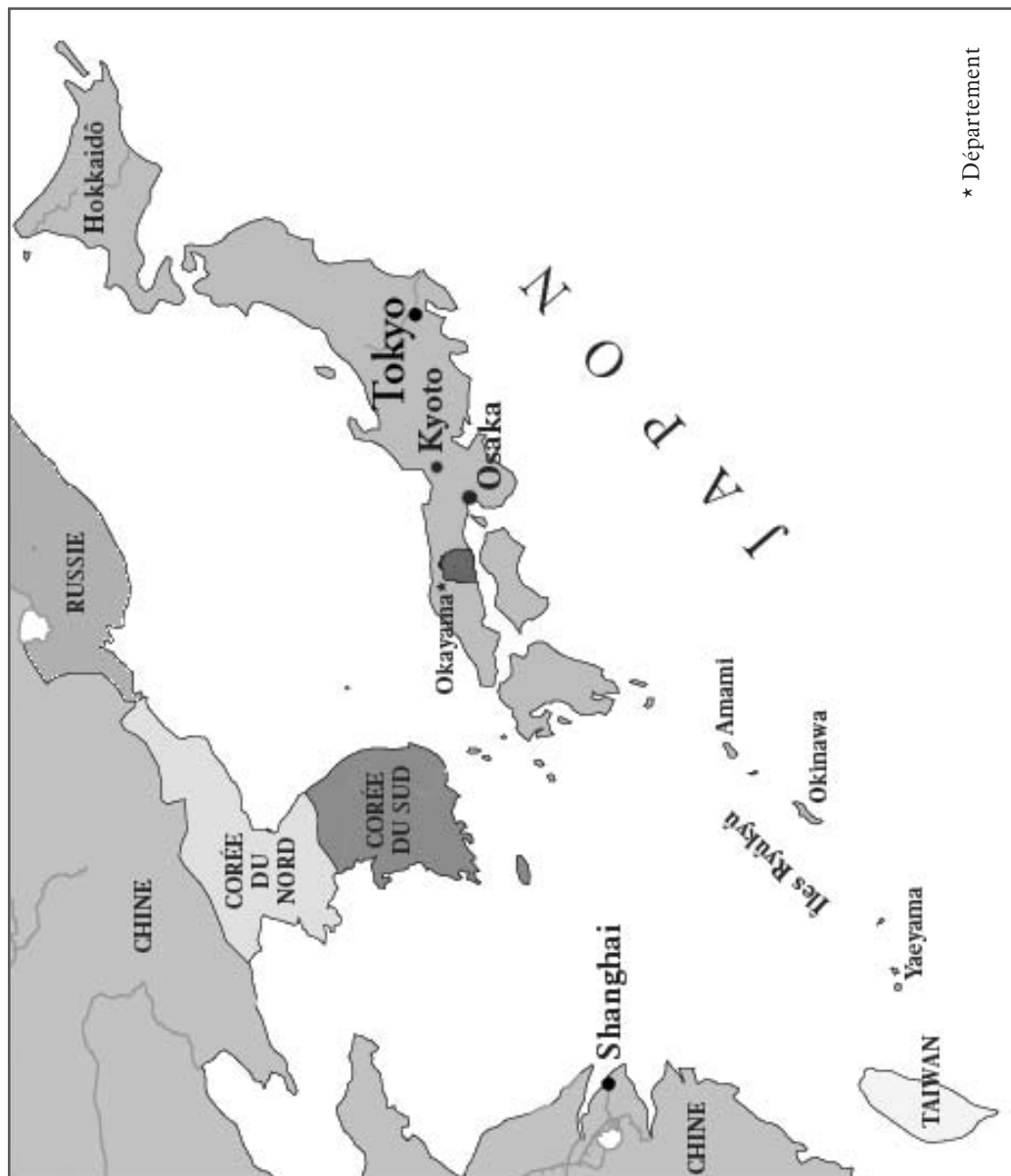
Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LE JAPON RACINES ET RUPTURES

DU SAMEDI **10** AU SAMEDI **24** JUIN 2006

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr



SAMEDI 10 JUIN - 15H ET 20H, DIMANCHE 11 JUIN - 16H30

Samedi 10 juin - 15h et 20h

Dimanche 11 juin - 16h30

Salle des concerts

Bunraku, l'art des marionnettes

Théâtre National du Bunraku avec Minosuke Yoshida III, Trésor National Vivant

Première partie

Date musume koi no higanoko (La Belle à la robe enflammée d'amour) : Scène de la tour d'alerte au feu

Minojiro Yoshida, Ohichi

20'

Présentation de l'art du bunraku par les interprètes

30'

entracte

Deuxième partie

Tsubosaka-kannon Reigen-ki (Miracle au temple de Tsubosaka)

Minosuke Yoshida III, Osato, **Kanjiro Kiritake**, Sawaichi, **Yoshida Tamaya**, Kannon

50'

Théâtre National du Bunraku

Maître Minosuke Yoshida III, Trésor National Vivant, manipulateur de marionnette

Rosetayu Toyotake, narrateur

Enza Tsuruzawa, musicien *shamisen*

Kanjiro Kiritake, manipulateur de marionnette

Minojiro Yoshida, **Minoshiro Yoshida**, **Minotsugu Yoshida**, manipulateurs de marionnettes

Tamekichi Mochizuki, musicien d'effets

Kyoko Hirao, *manager*

Yoshihiro Nakatani, **Akihiro Nishiguchi**, **Yasuhiro Nakatsuka**,

Toshito Yamazoe, décor

Miyuki Tahara, conseillère artistique

Vinci Sato, conseiller technique

Ayako Miyamoto, coordination

Junko Watanabe, surtitrage

Durée du concert (entracte compris) : 2h10

Avec le soutien de la Fondation du Japon via le programme Performing Arts Japan.
Production FDAAC Trans-lucidité.

Bunraku, l'art des marionnettes

Le théâtre de marionnettes bunraku constitue, avec le nô et le kabuki, l'un des trois grands genres de théâtre traditionnel japonais. Si le terme lui-même est récent, puisqu'il dérive du nom du théâtre Bunraku-za d'Osaka, édifié en 1872 d'après le nom du marionnettiste Uemura Bunrakuken qui réhabilita le genre à l'aube du XIX^e siècle, l'art du récit accompagné d'un instrument, tout comme la manipulation des marionnettes, remonte à des temps bien plus anciens. Dès le XII^e siècle, des troupes popularisent une forme d'abord rudimentaire de spectacle, qui connaîtra sa pleine expansion à partir du XVII^e siècle quand il s'associera à l'art des conteurs ambulants, issus des épopées transmises par les « moines au luth ». Ces diseurs ambulants, aveugles pour la plupart, qui s'accompagnaient au *biwa* à quatre cordes, ne relataient déjà plus seulement les terribles combats entre clans de la fin du XII^e siècle. Au XVII^e siècle, ils avaient étendu leur répertoire en s'associant à des formes de propagande religieuse, illustrant par exemple des épisodes de la vie du Bouddha ou des récits de miracles.

Tsubosaka-kannon Reigen-ki (Miracle au Temple de Tsubosaka), quoique daté de 1887, témoigne d'une telle inspiration. Les histoires commençaient aussi à se romancer. La plus célèbre de toutes, celle de la princesse Jôri, donna bientôt son nom au genre tout entier (on parlait ainsi jusqu'au début du XX^e siècle plus souvent de « jôri avec marionnettes » que de bunraku). Ce fut le premier récit à être accompagné, non plus du lourd *biwa* des épopées, mais du *shamisen*, un luth à trois cordes beaucoup plus maniable, arrivé dans les années 1560 au Japon depuis la Chine par les îles Ryûkyû, qui connaît un succès immédiat. *Date musume koi no higanoko (La Belle à la robe enflammée d'amour)*, écrit en 1882 à partir d'un fait divers, relève de cette veine plus sentimentale. De la rencontre entre un narrateur de génie, Takemoto Gidayû, et un écrivain que l'on a parfois comparé à Shakespeare, Chikamatsu Monzaemon, naquit vers 1680 le théâtre de marionnettes, auquel ses qualités littéraires et musicales allaient conférer un ascendant durable sur le théâtre d'acteurs, le kabuki. L'une des innovations majeures de cet art, l'animation

à trois manipulateurs, date de 1730. Seul à se présenter le visage découvert, le maître marionnettiste tient le corps de la poupée, dont il manœuvre aussi le bras droit et la tête. C'est le Trésor National Vivant Minosuke Yoshida, troisième du nom, qui assume ici ce rôle. Ses deux assistants, entièrement vêtus de noir, le visage voilé d'une gaze également noire, ont charge, l'un du bras gauche et de divers accessoires, l'autre des jambes de la marionnette ou du bas de son kimono. Il appartient aussi à ce troisième acolyte d'accentuer les déplacements des poupées en faisant résonner ses propres socques de bois sur la scène. Ces techniques exigent une coordination remarquable entre les trois marionnettistes, dont témoigne la délicate scène de genre montrant la fidèle Osato poussant l'aiguille sur son ouvrage dans *Miracle au Temple de Tsubosaka*. Au triangle des gestes sur scène, dont la parfaite coordination résulte de longues années d'apprentissage, se superpose un plus ample triangle formé par les manipulateurs, le récitant et le musicien. Ces deux derniers prennent place sur une estrade, côté cour. Le récitant a charge de restituer aussi bien la « voix » de la poupée que ses pensées intérieures, de nous informer des situations et de décrire le paysage. Il recourt à trois registres vocaux : la parole stylisée, avec laquelle il caractérise chaque personnage (homme ou femme, jeune ou âgé, samurai ou courtisane, etc.), le chant, ainsi qu'un régime intermédiaire, entre lesquels il oscille sans cesse. Par la voix de ce « vociférateur », comme le nomme Roland Barthes, passe ainsi toute l'étendue des affects, de la parole au rire, du chant aux sanglots, quelques siècles avant les œuvres vocales d'un Luciano Berio ou le célèbre parlé-chanté du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg... De nos jours, plusieurs récitants se relaient au cours d'une même pièce. Exceptionnellement, et comme aux origines, Rosetayu Toyotake assurera seul l'intégralité de la narration, montrant par là l'excellence de son talent. Le joueur de *shamisen* soutient ce récit par des motifs d'accompagnement qui suivent la ligne vocale en n'y adhérant que passagèrement – cet évitement, tant du point de vue mélodique que temporel, constitue l'une des qualités du « couple » formé par le récitant et le musicien. Une forme de figuralisme n'est pas exclue de ce jeu : ainsi

les notes répétées soulignent-elles les larmes ou encore le pincement des cordes, comme la qualité de la voix, doivent-ils restituer les tâtonnements du personnage aveugle sur son chemin. Le joueur de *shamisen* qui interprète ce programme vient d'accéder au nom Enza Tsuruzawa VI, qui lui vient de son maître Enjiro Tsuruzawa.

En coulisse, côté jardin, invisible aux yeux des spectateurs, des « musiciens de l'ombre » fournissent un ensemble d'effets sonores, tout aussi stylisés, qui ajoutent leur propre narration. Ainsi l'apparition du boddhisatva, dans *Miracle au Temple de Tsubosaka*, est-elle soulignée par un motif alliant la scansion d'un tambour à une mélodie de flûte, et la neige qui tombe dans la scène de la tour d'alerte au feu est-elle figurée par le battement régulier d'un tambour *ôdaiko*, auquel un halo de cloche donne une résonance bouddhique. Tamekichi Mochizuki, le plus remarquable musicien dans ce domaine, en sera l'interprète. Enfin, éléments indispensables à toute représentation, deux percussions de bois en forme de claves quadrangulaires, au son sec, frappées entre elles ou contre une planche posée sur la scène, ponctuent l'ouverture et la fermeture du rideau ainsi que les moments les plus intenses du drame.

Synopsis

Date *musume koi no higanoko* (Scène du beffroi du feu) *Ohichi, fille de Kyubei, un marchand de quatre-saisons*

Lors du grand incendie d'Edo (l'ancienne Tokyo) le 29 mars 1682, la maison d'un marchand fut détruite et sa famille trouva temporairement refuge dans un temple. La fille du marchand s'éprit alors d'un jeune desservant du temple. Par la suite, désespérée d'être séparée de son bien-aimé, elle mit le feu au quartier dans l'espoir insensé de vivre à nouveau près de lui. L'incendie fut arrêté à temps mais la jeune fille fut condamnée à mort. Ce fait divers a donné lieu à de nombreuses adaptations théâtrales, et le romancier Saikaku s'en est lui-même inspiré pour ses *Cinq Amoureuses* en 1686. La scène proposée ici est extraite d'une pièce écrite pour le théâtre de marionnettes en 1773,

soit près d'un siècle après le drame, et jouée pour la première fois à Osaka.

Kichisaburô, aujourd'hui desservant dans un temple, doit accomplir un suicide rituel par loyauté envers son précédent maître, accusé d'avoir perdu un sabre précieux dont il avait la garde et qui a été volé. Or, l'auteur du vol n'est autre que le père de la jeune Ohichi, la jeune fille dont il est épris. Les deux jeunes gens s'étaient rencontrés alors que la famille de la jeune fille avait trouvé refuge dans le temple à la suite d'un incendie. Pour sauver le jeune homme, il faut restituer le sabre avant l'aube, mais les portes du quartier sont closes durant la nuit, selon l'usage de l'époque. Seule la cloche de l'incendie peut les faire ouvrir. Dans cette scène célèbre, la marionnette, vêtue d'un kimono écarlate, semble gravir d'elle-même et sans l'aide d'aucun manipulateur, par une nuit de neige, l'échelle de la tour d'alerte au feu pour sonner l'alarme et sauver son amant de la mort et du déshonneur, tout en affrontant pour elle-même une issue fatale : donner l'alarme en vain est en effet puni de mort.

Tsubosaka-kannon *Kannon, boddhisatva de la compassion*
Reigen-ki *Sawaichi, un masseur aveugle*
(Miracle au Temple de Tsubosaka) *Osato, femme de Sawaichi*

Sawaichi est un masseur aveugle marié à Osato. Après trois années de mariage, Sawaichi constate que son épouse s'absente mystérieusement chaque jour, et il la soupçonne d'infidélité. En réalité, elle se rend au temple du mont Tsubosaka prier pour la guérison de Sawaichi. Honteux de sa méprise, celui-ci décide de faire pénitence dans le temple. Osato l'accompagne. Comme convenu, elle reviendra le chercher quelques jours plus tard. Demeuré seul, il se jette délibérément dans le ravin pour délivrer Osato du fardeau de sa présence. De retour au temple, Osato découvre le cadavre de Sawaichi et, désespérée, plonge à son tour dans la mort. C'est alors qu'au milieu du ciel, entre les nuages du petit matin, un éclat lumineux fait apparaître le Bouddha sous la forme la plus gracieuse. Touché par la foi des époux, le boddhisattva les ramène

à la vie et rend la vue à Sawaichi. De joie et de gratitude, les deux époux se mettent alors à danser.

Écrite en 1887, la pièce fut d'abord représentée au théâtre Hirozuka d'Osaka.

Véronique Brindeau

Minosuke Yoshida III

Né le 8 août 1933, Hiraō Katsuyoshi commence son apprentissage en juin 1940 auprès du Maître Bungorū Yoshida III. Dès l'âge de 7 ans, on l'appelle Kotatsu Kiritake, du nom de son père, Tatsunosuke. En mars 1942, il reçoit le nom d'artiste Monjirō Kiritake. En juin 1943, il tient son premier rôle et, en août 1949, il devient l'un des disciples du Maître Monjūrō Kiritake. En juin 1966, il succède au nom prestigieux Minosuke Yoshida et se produit sous le nom de Minosuke Yoshida III au Théâtre Mitsukoshi dans les rôles d'Ofude dans le *Hiragana Seisui*, Konami dans le *Chūshingura* et *Asagao*.

En juin 1994, il est nommé Trésor National Vivant. Il a entre autres obtenu le Prix de la Ville d'Osaka, le Grand Prix du journal *Mainichi* pour l'Art (30^e), le Prix du préfet d'Osaka, le Prix culturel NHK, le Prix d'art d'Osaka, la Médaille Shuju-Hoshō (Arts et lettres) de la famille Impériale et du Pays, le Prix des Artistes du Japon (*Nihon Geijutsu In shō*) et a reçu le Prix spécial du Bunraku du Théâtre National.

Minosuke Yoshida III a été invité plusieurs fois en France, notamment en 1968 au Théâtre du Rond-Point, en 1983 au Théâtre National de l'Odéon et en 1997 au Théâtre de la Ville, à l'occasion de l'Année du Japon en France.

Jeudi 22 juin - 20h

Amphithéâtre

Okinawa – Chants et danses populaires traditionnels

Ouverture

Matsugani yunta, par **Kanako Hatoma**

Tambours *taiko*, par **Keiko Higa**

Kunjan sabakui, par **Yasuko Yoshida**

Danse des îles Ryūkyū

Chants populaires de Yaeyama

Koina yunta, *Asadoya*, etc., par **Kanako Hatoma**

Chants populaires d'Okinawa

Hantabaru, etc., par **Sadao China**

Kuinuhana, *Ashibi Shonganê*, par **Yasuko Yoshida**

Unnanabi, par **Sadao China** et **Yasuko Yoshida**

Danse des îles Ryūkyū

Chants populaires d'Amami

Asabana, *Mankoi bushi*, etc., par **Yutaka Tsuboyama**

Finale (tous)

Kachāshinadore

Waido bushi (Amami) – *Rokuchō bushi* (Yaeyama) –

Kachāshi (Okinawa)

Twabarāma

Sadao China, direction musicale, chant et *sanshin*

Yutaka Tsuboyama, chant, composition

Yasuko Yoshida, chant

Keiko Higa, chant, tambour *taiko* et *sanshin*

Kanako Hatoma, chant

Yuko Afuso, Yoshiko Fujita, danse

Miyuki Tahara, conseillère artistique

Vinci Sato, responsable technique

Ayako Miyamoto, coordination

Durée du concert : 1h25 sans entracte

Production FDAAC Trans-lucidité.

Okinawa – Chants et danses populaires traditionnels

L'archipel des Ryûkyû, dont Okinawa constitue l'île principale, est situé au sud du Japon et s'étend sur une chaîne d'environ 700 km dans la zone subtropicale. Ce fut d'abord un royaume indépendant avant de passer sous influence chinoise au XIV^e siècle, puis japonaise au XVII^e siècle. Quasi colonisé par le Japon depuis lors, il devint département japonais en 1879. Durant la guerre du Pacifique, Okinawa fut en 1945 le théâtre de terribles batailles. Occupé ensuite par les États-Unis, Okinawa fut rattaché au Japon en 1972. L'histoire a ainsi forgé dans cette région un fort sentiment d'identité qui s'exprime dans la défense de son patrimoine artistique et de sa langue, distincte du japonais quoique appartenant au même groupe linguistique.

L'instrument de la musique et des danses d'Okinawa est le *sanshin*, originaire de Chine, qui évoluera au Japon sous la forme du *shamisen* du théâtre kabuki et du théâtre de marionnettes bunraku. Sorte de luth ou de banjo, pourvu de trois cordes (c'est le sens du mot *sanshin*), sa caisse de résonance carrée est recouverte de peau de serpent – durant la guerre, on fabriqua des instruments de fortune avec des boîtes de conserve et du fil de parachute pour les cordes. On en joue avec les doigts ou un ongle en corne de buffle qui prolonge l'index. Il peut être accompagné de tambours *taiko* et parfois de sortes de castagnettes appelées *sanba*.

Danses et chants sont empreints d'influences régionales diverses, de la Chine à l'Indonésie, et marqués par l'ancienne culture de cour qui imprime un caractère de raffinement particulièrement sensible dans la délicatesse du mouvement des bras et des mains. La gestualité de la danse rappelle en outre celle du nô, dans les pas glissés notamment, mais aussi d'arts martiaux comme le karaté dont Okinawa est le berceau.

Ce programme reflète les différences stylistiques perceptibles entre les groupes d'îles de l'archipel des Ryûkyû. Le groupe d'îles de Yaeyama (deuxième partie du programme), tout au sud, est réputé pour ses chants de travail dénommés *yunta* (première pièce du programme, *Matsungani yunta*, et celle qui ouvre la deuxième partie,

Koina yunta. Les chants d'Okinawa (troisième partie) sont peut-être les plus doux et les plus raffinés, les plus complexes aussi. C'est en effet dans l'île principale et dans la capitale de Naha que s'est développée la culture de cour, et c'est aussi de là que s'établirent les échanges avec les autres régions – d'où un caractère à la fois classique et populaire de cette musique. *Hantabaru*, première pièce de la troisième partie, dont les interludes instrumentaux sont librement improvisés par l'interprète, exige une grande virtuosité. Quant aux chants de l'île d'Amami (quatrième partie), située à mi-distance entre Okinawa et le Japon, leur style les rapproche des chants folkloriques (*minyô*) japonais. Une des caractéristiques des chants populaires consiste en interjections aiguës et sifflets lancés à contretemps, appelés *hayashi*. Sur une gamme pentatonique, les chants suivent généralement une prosodie dominée par l'alternance de vers de six et huit syllabes (alors que le rythme 7-5 caractérise la poésie japonaise classique). Paroles et musiques sont relativement indépendants et il existe de multiples versions d'une même mélodie, à laquelle de nouvelles paroles peuvent être adaptées selon l'interprète. La musique d'Okinawa a connu un spectaculaire regain d'intérêt dans les années quatre-vingt-dix, avec l'émergence de groupes associant le *sanshin* aux instruments du monde du rock, mode qui a contribué, en un apparent paradoxe, à une plus large diffusion de voies plus fidèles aux traditions.

Véronique Brindeau

Sadao China Né à Osaka en 1945, Sadao China a commencé à étudier le *sanshin* à l'âge de douze ans auprès de Seijin Noborikawa. Il s'est produit sur l'album *Chura Biki* de ce dernier, enregistré en 1975. En 1978, son titre *Bye Bye Okinawa* lui apporte le succès. En 1990, il forme et produit le quatuor de femmes folk pop d'Okinawa Nenes, pour lequel il compose et avec lequel il joue. En 1994, Nenes enregistre l'exceptionnel *Koza Dabasa* à Los Angeles, avec des invités comme David Lindley, David Hidalgo et Ry Cooder. En 1995, Sadao China organise le Festival de Ryûkyû, désormais bien établi. Il a été l'un des premiers à mêler la musique traditionnelle d'Okinawa à d'autres styles musicaux.

Jeudi 22, vendredi 23 et samedi 24 juin - 22h

Rue musicale

Cérémonie de Bitchû kagura

Sakakibarai (Aspersion à l'aide de rameaux de sasaki)

Mitsuo Akagi, officiant

3'

Byakkaishinji (Le Dais de papier blanc)

Kenji Senoo, taiko

Mitsuo Akagi, dais de papier

15'

Ame no uzume no mikoto no mai (Danse de la déesse Ame no Uzume)

Shigeyuki Yamamuro, danse, **Kenji Senoo**, taiko

5'

Kuniyuzuri no onitaiji (Cession du pays)

Senoo Kenji, Takemikazuchi, **Mitsuo Akagi**, Futsunushi, **Kanya**

Miyake, l'ogre Takeminakata, **Teruaki Fujiwara**, taiko, **Toshiaki**

Sakagawa, taiko

45'

Susanoo no mikoto no mai (Danse de Susanoo)

Toshiaki Sakagawa, danse, **Teruaki Fujiwara**, taiko

7'

Orochi taiji (Victoire sur le serpent)

Toshiaki Sakagawa, le serpent Orochi, **Teruaki Fujiwara**, taiko

13'

Noritake Kanzaki, prêtre *Shintô*

Kenji Senoo, **Shigeyuki Yamamuro**, **Teruaki Fujiwara**, **Mitsuo**

Akagi, **Takuya Miyake**, **Toshiaki Sakagawa**, **Iwao Kawakami**,

danseurs, conteurs, officiants

Miyuki Tahara, conseillère artistique

Vinci Sato, responsable technique

Ayako Miyamoto, coordination

Durée du spectacle : 1h30 sans entracte

Production FDAAC Trans-lucidité.

Bitchû kagura

Les *kagura* sont des rituels dansés, dont on distingue fondamentalement deux types. Les *mi-kagura*, dansés au palais impérial par des dignitaires, accompagnés de chants et de musique de cour, à l'occasion des grandes cérémonies qui jalonnent le calendrier impérial (rites saisonniers, équinoxes, rites d'intronisation, anniversaires de l'Empereur, etc.). Leur déroulement fut codifié au XI^e siècle. Quant aux « *kagura* de village » (*sato kagura*), ils se rencontrent un peu partout dans l'archipel et sont donnés à l'occasion des fêtes dans l'enceinte des sanctuaires. Ils sont constitués d'un ensemble disparate de danses rituelles et de formes archaïques de théâtre masqué, dont les thèmes proviennent de la mythologie *shintô* et de légendes liées aux divinités locales. C'est à cette dernière catégorie qu'appartient le *kagura* présenté ici, tradition de l'ancienne province de Bitchû, située dans le département d'Okayama. On trouve aujourd'hui dans tout le Japon de multiples variantes de ces représentations, issues d'une structure fondamentale commune. Le *kagura* de Bitchû a été désigné « bien culturel intangible » par le gouvernement japonais en 1974. Il associe des rituels remontant au Moyen Âge, comme l'aspersion à l'aide de branches de *sakaki* (première pièce du programme) à des danses influencées par le théâtre nô, inspirées par les grands mythes du Japon et composées il y a environ deux siècles : la danse devant la Porte rocheuse (troisième pièce), la Cession du territoire (quatrième pièce) et la Victoire sur le serpent Orochi (sixième pièce). Le mot *kagura* peut être traduit par : « spectacle donné pour le divertissement des dieux ». Il s'écrit en effet avec deux idéogrammes signifiant respectivement « divinité » et « plaisir, divertissement ». Cependant, son étymologie première semble être le mot *kamukura*, c'est-à-dire, littéralement, le lieu où séjourne le dieu. Le *kagura* est donc le lieu où l'on invite le dieu à venir, à proximité de la communauté villageoise, afin de le divertir et de se concilier sa bienveillance avant de le reconduire dans sa demeure habituelle. Par extension, le mot désigne le festin et les spectacles ainsi organisés. Très souvent, les *kagura* reproduisent certains événements

importants des mythes fondateurs du Japon, relatés dans le *Kojiki* (« Chronique des choses anciennes », compilée en 712), qui font notamment mention d'une danse de possession (la référence à cette danse mythique est au cœur de la troisième séquence de ce programme). Au cours de leur histoire, les *kagura* sont progressivement passés du statut de rituel sacré exécuté par des clercs à celui d'art du spectacle interprété par des villageois et des artistes professionnels.

Sakakibarai (Aspersion à l'aide de rameaux de sakaki)

La scène est purifiée à l'aide de rameaux de *sakaki*, arbuste sacré, toujours vert, auquel on attribue une force spirituelle. Des paroles magiques sont prononcées, considérés comme sacrés dans le culte *shintô*.

Byakkaishinji (Le Dais de papier blanc)

Suit un rituel d'invitation des dieux. Le dais de papier suspendu au-dessus de la scène représente la descente des dieux. Après les paroles votives ponctuées par le tambour *taiko*, ce dais de papier est balancé à l'aide d'une corde au-dessus de la scène. Lorsqu'il s'immobilise, les lieux sont purifiés et les divinités accueillies.

Ame no uzume no mikoto no mai (Danse de la déesse Ame no Uzume)

Cette danse se réfère à l'un des mythes fondateurs du Japon. Courroucée, ou peut-être apeurée par la furie meurtrière de son frère Susanoo, la déesse qui illumine le ciel, Amaterasu, s'est retirée dans une grotte, privant le monde de lumière. Pour attirer sa curiosité et la faire sortir, la déesse Ame no Uzume exécute devant la grotte une danse lascive qui provoque un immense éclat de rire parmi les dieux assemblés. Intriguée, la déesse entrouvrira la porte de sa grotte, rendant ainsi le jour à l'univers.

Kuniyuzuri no onitaiji (Cession du pays)

Selon la légende, le Japon était autrefois divisé en deux parties, le pays de l'Est et celui de l'Ouest. Afin de l'unifier, deux messagers divins demandèrent à Okuninushi, qui gouvernait le pays de l'Ouest, de restituer son royaume (Danse en duo entre les divinités Takemikazuchi et

Futsunushi). Or, son fils cadet, Takeminakata, qui porte ici un masque effrayant, refuse cette cession. Le point culminant de la pièce est le combat violent de Takeminakata, qui perd la bataille et se rend.

Susanoo no mikoto no mai (Danse de Susanoo)

Susanoo, frère d'Amaterasu, chassé des cieux, revient en pays d'Izumo pour combattre le serpent à huit têtes Orochi et sauver la princesse Kunisada.

Orochi taiji (Victoire sur le serpent)

Ayant réussi à enivrer le serpent avec du saké, Susanoo coupe les huit têtes du monstre.

Véronique Brindeau

Vendredi 23 juin - 20h

Amphithéâtre

Chants traditionnels et contemporains ainu :

Ok! Ainu Dub & Maré-uré-u

Répertoire traditionnel pour tonkori

Sma Ka Peka Irekte

Kent Hakka Tushe

Uchaore (Communication)

Kekke Hetaani Piye An

Etofka Ma Irekte

Ikeresotte

Compositions d'Ok!

Susuriuka (Le Pont des saules)

Utowaskarap (Confiance mutuelle)

Toppattumi (L'Attaque)

Kai Kai As To

Upopo

Ukouk (Pot-pourri)

Kapiw Upopo

Yai Kate Kara

Iomante Upopo

Mukkuri

Ok! Kano, *tonkori*, voix, guitare

Futoshi Ikabe, *tonkori*, voix, danse

Hirohisa Nakamura, basse

Norihiko Yamakita, percussions

Rumiko Kano, chœur

Emi Toko, chœur

Mina Sakai, chœur

Miyuki Tahara, conseillère artistique

Vinci Sato, responsable technique

Ayako Miyamoto, coordination

Durée du concert : 1h25 sans entracte

Production FDAAC Trans-lucidité.

Chants traditionnels et contemporains ainu

Situé entre les côtes sibériennes au sud du Kamtchatka et le Japon, Hokkaidô est la plus septentrionale des quatre îles principales de l'archipel japonais. Les Ainu (le terme signifie « homme »), d'origine paléo-sibérienne, qui vivent également à Sakhaline et dans les Kouriles, en étaient les seuls habitants avant que les Japonais ne s'y installent progressivement, entre le XV^e et le XIX^e siècle, jusqu'à prendre le contrôle des terres et faire de Hokkaidô une unité administrative japonaise en 1889. Aujourd'hui largement métissés, les Ainu ne représentent plus qu'une dizaine de milliers d'individus, qui tentent de maintenir un héritage culturel tout à fait original.

La langue *ainu*, très différente du japonais, longtemps une énigme pour les linguistes, semble apparentée aux langues sibériennes ou ouraliennes. Les vêtements sont ornés de motifs géométriques caractéristiques, inconnus dans la culture japonaise, que l'on retrouve gravés sur les couteaux ou les bijoux. Le peuple *ainu* possède également une tradition musicale autonome, qui comporte en particulier une forme de poésie épique, le *yukar*, et des chants *upopo* caractérisés par une forme de canon aux motifs courts et tuilés, interprétés *a cappella* par de petits groupes de femmes.

Véronique Brindeau

Répertoire traditionnel pour *tonkori*

Oki Kano exprimera à travers ses interprétations solo et les arrangements qu'il a écrits pour son groupe tout le charme des morceaux pour *tonkori*, un instrument à cordes traditionnel dont le répertoire s'est transmis chez les Ainu de l'île de Sakhaline.

Sma Ka Peka Irekte

Morceau traditionnel pour *tonkori* évoquant les mouvements souples et vifs d'un homme qui, à marée basse, saute de pierre en pierre sur un banc de rochers laissés à découvert.

Kent Hakka Tushe

Ce morceau traditionnel évoque, dit-on, les mouvements d'un homme aveugle, du nom de Kent, qui tâtonne pour essayer de rattraper son chapeau emporté par le vent.

Uchaore (Communication)

Ce morceau traditionnel est censé évoquer une controverse entre deux hommes. Les phrases mélodiques jouées dans les aigus symbolisent le premier personnage, qui manque de logique, tandis que le second, dont le discours est logique et cohérent, est incarné par les sonorités graves. Selon une autre interprétation, ce morceau serait la transposition musicale du récit d'un voyageur qui, une fois revenu dans son village, relate les expériences qu'il a faites en cours de route.

Kekke Hetaani Piye An

« *Viens, viens, allons au-delà de la falaise !* » : tel est le sens de cette mélodie pour *tonkori*, dont les femmes se servaient autrefois, dit-on, pour attirer à elles les hommes qui leur plaisaient.

Etofka Ma Irekte

Ce morceau évoquerait les mouvements d'un corbeau qui plonge dans l'eau.

Ikeresotte

Du fait de son rythme, il semble que ce morceau ait servi

autrefois soit à endormir les enfants, soit à chasser les démons.

Compositions d'Oki Kano

Cette partie du répertoire réunit des compositions d'Oki Kano dans lesquelles sont mises en valeur les sonorités du *tonkori*, ainsi que le rythme particulier à la langue *ainu*.

Susuriuka (Le Pont des saules)

Musique instrumentale pour *tonkori*. On sera sensible au velouté des sons enrichis par les harmoniques et à la beauté des arpèges. Dans ce morceau, Oki Kano a développé des images tirées d'un poème écrit par feu Kuzuno Tatsujirô *Ekashi* (en langue *ainu*, ce dernier terme signifie « l'Ancien »), philosophe et guide spirituel des Ainu.

Utowaskarap (Confiance mutuelle)

Morceau composé par Oki Kano sur un poème en langue *ainu* de Kuzuno *Ekashi*. Il s'agit d'une chanson engagée qui déplore les guerres et la destruction de la nature.

Toppattumi (L'Attaque)

« *Comment admettre qu'autrefois, les gens de Cipango se soient approprié par la force le territoire des Ainus ?* » Ce morceau a été composé par Oki Kano sur un poème de Kuzuno *Ekashi*, dont les paroles sont les suivantes :

« *Voleurs, que vous attaquiez sans la moindre pitié
terres et monts d'Hokkaidô, possession des Ainus
pour en faire votre bien, voilà qui dépasse mon entendement
Telle est l'histoire que contaient nos Anciens dans les temps reculés...* »

Kai Kai As To

Composition d'Oki Kano sur un poème de Kuzuno *Ekashi* évoquant la surface d'un lac que viennent rider des vagueslettes.

Upopo

À l'origine, ce mot *ainu* désignait une chanson que l'on chante assis, mais à présent c'est le terme générique utilisé pour parler de n'importe quel type de chanson traditionnelle. Au cours de ce concert seront principalement présentées des *upopo* des régions d'Asahikawa et d'Akan, interprétées *a cappella* par le groupe de femmes Mareureu.

Ukouk (Pot-pourri)

Les *upopo* de la région d'Asahikawa se chantent très souvent en canon, selon un style nommé *ukouk*. Cette forme du canon fait que les phrases mélodiques se superposent comme des vagues qui enflent, créant une polyrythmie ainsi qu'une sensation de griserie proche de la transe, très caractéristiques de l'*ukouk*.

Kapiw Upopo

Les paroles de cette chanson – qui se présentent comme une conversation entre des mouettes adultes (*kapiw* en langue *ainu*) – évoquent le sentiment d'affection des parents pour leurs enfants. Il s'agit d'une *upopo* de la région d'Akan.

Yai Kate Kara

Mélodie de l'île de Sakhaline. Elle chanterait la joie éprouvée par une femme enfin unie à l'homme dont elle est follement amoureuse. Elle était accompagnée à l'origine d'une danse qui s'est perdue : seule la chanson s'est conservée, avec le rythme du *tonkori* qui la ponctue.

Iomante Upopo

Upopo de la région d'Asahikawa, chantée au cours de la cérémonie dite « des adieux aux ours » (*Iomante*). Le chef de chœur, après avoir entonné la mélodie, passe d'une phrase à l'autre en fonction du déroulement de la cérémonie, et les autres chanteurs suivent. Leur chant se poursuit sans discontinuer jusqu'à l'achèvement du rituel.

Mukkuri

Le *mukkuri* est une guimbarde en bambou qui s'est transmise chez le peuple *ainu*, et dont la particularité est d'être « à tirette » : c'est en tirant sur une cordelette qu'on fait vibrer la lamelle, et qu'on produit ainsi des sons. Selon la position de la langue, l'ouverture de la cavité buccale, la respiration et l'attaque des doigts sur la cordelette, on peut obtenir des sonorités très variées. Cet instrument est surtout joué par les femmes. Le répertoire n'est pas fixé : l'usage veut que l'on improvise pour exprimer ses émotions et ses humeurs.

Traduit du japonais par Dominique Palmé

Oki Kano Oki Kano a grandi en écoutant du reggae et du blues avant que le *tonkori*, un instrument traditionnel *ainu* à cinq cordes, n'entre dans sa vie. Il en est aujourd'hui l'un des ambassadeurs les plus importants au monde. Né d'une mère japonaise et d'un père *ainu*, élevé à Tokyo, Oki Kano n'apprend ses origines *ainu* qu'à l'âge de vingt-quatre ans. Il se rend alors à New York, où il travaille pour les effets spéciaux au cinéma. À son retour au Japon en 1992, il part pour Hokkaidô, où il fait connaissance avec la culture *ainu*. Aujourd'hui, Oki Kano mélange le son du *tonkori* et le chant traditionnel *ainu*, le *mukkuri* et les influences jazz et reggae. Il s'est produit dans le monde entier et a enregistré trois albums.

Samedi 24 juin - 20h

Salle des concerts

Shômyô du temple Daigo

Chant des moines bouddhistes

Jun-na, prieur principal

**Kyoin, Kodai, Hokan, Zenjo, Seisho, Shuyu, Kanshu, Choko,
Mikkyo, Shoshin, Shotoku, Koshin, Sosho, Shuso, Dai jo, Sho-on,
Jun-ei, Giyu, Shunkai, Shunshu, Ikko**, prieurs

Miyuki Tahara, conseillère artistique

Vinci Sato, responsable technique

Ayako Miyamoto, coordination

Durée du concert : 1h25 sans entracte

Production FDAAC Trans-lucidité.

Shômyô du temple Daigo

Le *shômyô*, littéralement « voix claire », désigne le chant et la récitation bouddhique japonais interprétés lors des services religieux. Né en Inde, le bouddhisme s'est d'abord propagé en Chine, puis au Japon dès le VI^e siècle. Il s'y développe cependant surtout à partir des VIII^e et IX^e siècles, autour des deux principales écoles, *Tendai* et *Shingon*, qui pratiquent le *shômyô*.

Le terme désigne à l'origine l'une des cinq disciplines brahmaniques liées à l'étude et la pratique de la langue sacrée, le sanskrit. La théorie musicale du *shômyô* dérive de celle de la musique chinoise, mais s'en est considérablement éloignée, le *shômyô* ayant suivi une évolution propre au Japon à partir de la fin du IX^e siècle. Les textes sont prononcés dans les trois langues du bouddhisme japonais : le sanskrit pour la récitation des mantras ou incantations ; le sino-japonais pour les textes sacrés ou sutras ; le japonais pour les parties du rituel précisant l'objet de la cérémonie ou présentant sous forme dialoguée des points d'exégèse. Les instruments se limitent essentiellement à une paire de cymbales au roulement caractéristique, un gong et une petite clochette à manche, utilisés entre les séquences chantées. Assis devant l'autel, l'officiant célèbre la cérémonie tout en accomplissant des gestes rituels symbolisant les illuminations de Bouddha. Il utilise également un chapelet et des brûle-encens. Les chants sont interprétés en chœur ou en solo, parfois sous forme de répons. Ils sont homophones, rarement en canon, les légers décalages dans les ornements pouvant éventuellement créer une impression d'hétérophonie.

Chaque séquence résulte de la combinaison de cellules brèves et répétées. L'une des plus fréquentes, *yuri* (littéralement, « tremblé ») consiste en une oscillation autour d'une note fondamentale, à laquelle vient s'adjoindre une appoggiature nommée *enbai* (littéralement « prune salée »), qui la pimente en quelque sorte. On pourrait également citer *moro ori*, double descente, *sori*, son « courbe », ou encore *suteru*, « lâcher » la voix, la laisser tomber jusqu'à extinction. L'émission vocale, très intériorisée, favorise à la fois la concentration des moines et l'attention de l'auditoire. Ce mode de vocalisation, ainsi que la

prégnance des sons glissés et la souplesse de la ligne temporelle, influenceront grandement la vocalité du théâtre nô.

Fondé en 874, le temple Daigo (*Daigo-ji*), situé à Kyôto, devint rapidement l'une des branches les plus puissantes de l'École *Shingon*. Depuis sa fondation, chaque année en février, au plus fort de l'hiver, les moines célèbrent le *Ninno-e* et prient pour la protection du pays et la prospérité de la population. Il s'agit d'un rite dédié à la divinité Fudô myô et à ses quatre assistants, qui forment un groupe de divinités protectrices de la Loi Bouddhique.

Véronique Brindeau