Substituts, ruses et métamorphoses

Jizô vivant : ethnographie d'une marionnette japonaise

Substitutes, tricks and transformations. Living Jizo: Ethnography of a Japanese puppet

Sustitutos, astucias y metamorfosis. Jizô viviente : etnografía de una marioneta japonesa

Laurence Caillet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/24968>

DOI : 10.4000/assr.24968

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 293-308

ISBN : 13-978-2-7132-2394-5

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Laurence Caillet, « Substituts, ruses et métamorphoses », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 161 | Janvier-Mars 2013, mis en ligne le 30 mai 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/assr/24968> ; DOI : 10.4000/assr.24968

Laurence Caillet

Substituts, ruses et métamorphoses

Jizô vivant : ethnographie d'une marionnette japonaise

« Autrefois, quand le spectacle de marionnettes touchait à sa fin et que Jizô écartait les pans de sa robe de moine pour dévoiler son sexe, les femmes se bouscuaient jusqu'au pied du castelet pour se faire asperger. On disait que le liquide divin favorisait la naissance de beaux enfants, surtout des garçons. C'était très amusant. »

« Ainsi parlait ma mère. »

Yôko, marionnettiste amateur, 45 ans, Sado 1986

« Jizô vivant », *Iki Jizô*, naguère une farce saisonnière, est aujourd'hui joué à la demande par les habitants de l'île de Sado. Ce spectacle de marionnettes met en scène un homme qui, feignant les statues, devient finalement une entité supra-naturelle. Selon le dogme bouddhique, Jizô (sanskrit : Ksitigarbha) est un *bodhisattva*, un « éveillé » qui a renoncé à entrer dans le *nirvana* pour se vouer au salut des humains. Sous l'aspect d'un moine, il apporte son aide aux enfants morts. Semblable à un petit dieu indigène, il séduit les femmes et favorise les naissances de garçons. Proche aussi de nos saints, il appartient à la catégorie des médiateurs entre les humains, les bouddha et les grandes divinités¹. Figure frontière du bouddhisme et du shintô, lié à la naissance et à la mort, Jizô se trouve au centre d'opérations de substitutions et de métamorphoses qui concernent, on le verra, les corps des marionnettes et des manipulateurs humains tous également capables de changer d'espèce.

Les marionnettes, des objets animés, constituent un outil privilégié pour mettre en scène ces transformations qui brouillent les limites entre règnes des choses, des hommes, des dieux ou des entités bouddhiques. Cette forme théâtrale ouvre facilement à des renversements spectaculaires ou bien à des incertitudes irréductibles qui laissent le spectateur perplexe voire interdit. De fait, s'il est une chose improbable, c'est qu'un moine urine sur des fidèles, et que cela soit bon.

1. Pour plus de détails sur Jizô, le lecteur pourra se référer à l'ouvrage d'Oshima Takehiko consacré aux croyances qui entourent le *bodhisattva* (1992).

C'est pourtant cette affaire incroyable que donne à voir le spectacle, à la fois farce et rituel, occasion d'amusement et d'actes de dévotion. La ruse et la naïveté y œuvrent conjointement à la transformation d'un substitut en une forme originelle.

Si le sens commun considère les processus de substitution comme les opérateurs d'une certaine dégradation par rapport à un modèle, les pratiques religieuses multiplient les substituts pour restreindre, voire abolir, la distance entre les humains et les êtres surnaturels. Substituts des dieux, les officiants et les virtuoses de l'ascèse, les images ou les statues assurent des présences surnaturelles, conditions de l'efficace rituelle. Si les officiants et les images tirent leur légitimité de techniques de sacralisation, la nature énigmatique des saints, quant à elle, exige des preuves des miracles ou des apparitions.

Ceci est vrai en Asie comme dans nos monothéismes. On y trouve donc, pour jouer un rôle bifide, des *bodhisattva* qui tels Jizô appartiennent en même temps aux mondes d'ici-bas et d'au-delà. La croyance en la présence d'êtres surhumains se forge dans le rituel où substitué et substituant tendent à s'identifier via des mises en scène qui découvrent un monde où les possibilités de transformations sont autres qu'ici. Ce petit théâtre où s'enrôlent singes, reflets et miroirs, masques et songes, sculpteurs et marionnettes, des êtres dont les modalités de manifestation sont liées à la ressemblance et à l'imitation, accréditent la possibilité pour certains de changer de nature. Ces métamorphoses sont au centre de bien des intrigues, depuis le temps des mythes jusqu'à celui des marionnettes, en passant par le théâtre nô.

Les marionnettes de l'île de Sado

Formes humaines

Chacun sait que le théâtre de marionnettes a connu des développements admirables au Japon, précisément à Osaka. Mais on ignore parfois l'existence de traditions locales de spectacles de poupées (J. Pimpaneau, 1978). Ainsi, dans l'île de Sado, à l'ouest de Niigata, se donnent régulièrement, depuis deux siècles dit-on, des spectacles de marionnettes élégantes, épopées guerrières et drames sentimentaux, ainsi que des farces grossières dont l'intrigue, parfaitement profane, interroge la possibilité d'une présence réelle des dieux et l'éventualité d'une efficacité d'une représentation de dieux.

La question de la présence revêt en effet une importance singulière dans un univers où coexistent, rivaux et indissociables, deux grands courants religieux, l'un riche en représentations anthropomorphes, l'autre au contraire d'une extrême pauvreté iconographique. Tandis que les bouddhas, les *bodhisattva*, les rois de sagesse et les divinités bouddhiques, tous figures anthropomorphes, sont objets d'une interrogation sur la présence d'un être vénéré dans ses images et suscitent,

par delà, la question de l'existence de l'être vénéré lui-même (B. Frank, 1986 : 143), le shintô accueille ses dieux sur les supports les plus divers : montagnes, pierres et cailloux, branches de conifères, chevaux réels ou en concombre, aubergines transformées en bœuf, singes et cervidés, miroirs, balais et mortiers, enfants ou bien adultes. Les dieux s'incarnent dans les objets naturels comme dans les artefacts, dans les animaux comme dans les humains ou bien encore les formes d'hommes (H. Rotermund, 1986 : 28, L. Caillet, 1984 : 9). Ils n'ont pas de forme propre. Les dogmes en outre, qui affirment l'existence de correspondances entre figures bouddhiques et shintô, donnent à entendre que les mêmes choses peuvent posséder plusieurs aspects connus ou inconnus. La théologie bouddhique subordonne les divinités locales aux bouddhas dont ils seraient les *suijaku*, « traces descendues » sur terre, tandis que les bouddhas seraient l'« essence originelle », *honji*, des dieux. Pour les défenseurs du shintô au contraire, les dieux seraient les essences originelles des bouddhas, tenus quant à eux pour des émanations de dieux. Quoi qu'il en soit des modalités de la duplication des dieux et des bouddhas, l'habitude des mises en relation qui engendre le goût pour les opérations de dérivation et de multiplication des manifestations, comme le caractère labile des existants qui en découle, vont sans doute de pair avec la prédilection pour les métamorphoses qui marque le théâtre japonais. Tel est notamment le cas des marionnettes qui appartiennent selon les classifications des ethnographes japonais à la catégorie des *katashiro*, « ce qui remplace par la forme » (T. Uchiyama, 1976 : 237-238, 343), et à la sous-catégorie des *kugutsu* qui regroupe les fantômes, les prostituées et les poupées articulées, des êtres ambivalents dont les manifestations sont fragiles et mutables.

Il sera peu question ici des marionnettes élégantes, versions locales des célèbrissimes poupées d'Osaka qui inspirèrent Ariane Mnouchkine. Mais plutôt des sotties, naguère offertes en spectacle aux dieux et aux hommes : la scénographie et la trame narrative y confondent avec délectation les manipulateurs de marionnettes et les dieux, les marionnettes et les humains, et affirment que des hommes, idiots ou fabricants d'images divines, sont susceptibles d'acquérir des qualités surnaturelles.

Les marionnettes vulgaires présentent un aspect fruste. Joufflues, le visage bizarrement coloré de bleu noir, elles sont hautes d'une cinquantaine de centimètres. Ce sont de simples poupées à tiges, sans articulation, manipulées par une seule personne qui les enfle sur son bras. Elles sont toujours au nombre de quatre : Kinosuke, l'idiot, Ohana, la femme coquette, Shimo no Chôja, le paysan riche et le *bussshi*, le sculpteur anonyme de figures bouddhiques, un homme cupide et rusé. Les différentes versions de leurs aventures, peu nombreuses, constituent un ensemble de farces propres à l'île de Sado.

Ruses et métamorphoses

« Il était naguère un paysan riche et sa femme. La femme demanda à son mari de lui faire fabriquer une “statue au corps vivant” de Jizô, qu’elle pourrait prier tous les jours afin d’obtenir un enfant. Ne sachant où se procurer une statue vivante, le mari manda son valet Kinosuke, lui remit une belle somme d’argent et le dépêcha à la capitale, Kyôto, pour qu’il en rapporte un tel objet de piété. Arrivé à Kyôto, le valet trouva un sculpteur et lui exposa la demande de son maître. Mais, ce sculpteur ne savait comment fabriquer une statue au corps vivant. Alors tous deux se mirent à réfléchir en buvant, si bien qu’ils épuisèrent en alcool l’intégralité de la somme d’argent destinée à la pieuse entreprise. Kinosuke se trouva bien embêté au moment de repartir pour Sado. Alors, le sculpteur, qui était malin, lui dit de ne se soucier de rien, qu’il le raccompagnerait chez lui et le tirerait d’affaire. Arrivé aux abords du village, il commença de se tenir raide comme une statue et demanda à Kinosuke, le serviteur, de le porter. Kinosuke ramena donc au village le sculpteur jouant le dieu au corps vivant. La femme, trouvant cette statue étrange et merveilleuse, l’installa sur l’autel qu’elle avait préparé, puis entreprit, comme il se doit, de lui présenter des offrandes. La statue consommait les offrandes, ce qui attestait bien de son caractère vivant. Elle réclamait aussi de la pastèque, du poisson et même du poulet et avalait aussitôt ce qu’on lui présentait. La rumeur de la présence d’une statue miraculeuse se répandant, les femmes affluèrent pour demander des enfants à ce Jizô. Alors que nombre d’entre elles étaient assemblées devant l’autel, la statue de Jizô écarta les pans de sa robe de moine et, ne pouvant se retenir davantage, se mit à uriner sur les dévotes » (Yôko, 1986).

Jusque dans les années 1950, on l’a dit, lorsque la farce jouée par les marionnettes touchait à sa fin, les femmes qui assistaient à la représentation se précipitaient au pied du castelet de façon à être aspergées par l’eau qu’un marionnettiste faisait jaillir du sexe de la marionnette du sculpteur en soufflant dans un tuyau de bambou. Cette eau miraculeuse, devenue urine par la grâce du théâtre et sperme divin par la grâce du rituel, assurait leur fécondité. La morale de l’histoire était simple : un sculpteur de bouddhas, un humain sans scrupules et dévoreur d’offrandes sacrées, s’était bel et bien transformé en un être surnaturel.

Un *bodhisattva* ou un dieu, nul ne sait cependant, car si la marionnette incarne un nom de *bodhisattva*, sa diète n’est pas bouddhique. Or, un principe très simple veut que la nature de chacun soit constituée par les aliments qu’il absorbe. Aux humains et aux dieux du shintô, religion qui gère les événements de la vie, les aliments carnés, poisson et poulet. Aux moines et aux bouddhas, davantage tournés vers la mort et l’au-delà, la nourriture végétarienne dite « cuisine pour faire progresser l’esprit » qui permet d’avancer vers l’éveil. Un être bouddhique consommant de la viande paraît donc à la fois transgressif et ambivalent. Il va sans dire en tout cas que la transsubstantiation du sculpteur en Jizô ne s’accompagne d’aucun accomplissement moral. Cette transformation a donc très peu à voir avec le dogme bouddhique de la transmigration qui lie mérites acquis et voies de renaissance.

La notion de *shôshin*, « corps vivant », est difficile. Si, dans le langage quotidien, le « corps vivant » est simplement le corps humain, mortel, selon le dogme bouddhique, ce terme désigne la manifestation miraculeuse, sous forme humaine,

d'une entité surnaturelle. Il qualifie aussi, plus précisément, les êtres, bouddhas ou plus souvent *bodhisattva*, qui s'incarnent en tant qu'embryon dans le ventre d'une femme afin de renaître sous une forme humaine pour œuvrer au salut des humains (H. Nakamura, 1981 : 705). Dans nombre de grands rituels, bouddhiques ou shintô, les officiants convoquent de telles entités et miment leur accueil, attestant que l'efficacité rituelle exige une présence surnaturelle active. Ils accréditent aussi la valeur du simulacre dans la mesure où représenter la venue du dieu est réellement le faire exister ici et maintenant. C'est bien évidemment le sens du spectacle de Sado : le théâtre, par la mise en scène d'un simulacre de culte, fabrique une entité supra-humaine.

La plupart des récits commencent par le souhait de la femme du paysan : désireuse d'avoir un enfant mâle, elle demande à son mari de lui faire sculpter une statue de Jizô au corps vivant. Précisons ici que Jizô est habituellement figuré en costume de moine, et que son crâne chauve évoque la forme d'un phallus. Prier les statues de Jizô orientées vers le nord est, dit-on, particulièrement efficace pour la naissance d'un garçon. Notons encore que le bodhisattva Jizô a la réputation d'être bel homme et que cette beauté apparaît source d'appétence sexuelle. De nombreuses anecdotes décrivent les femmes qui, devant les statues de Jizô, soupirent du désir de rencontrer un homme aussi beau. Ainsi, l'impératrice Genmei, au VIII^e siècle, commanda-t-elle à l'une de ses servantes de lui trouver un amant aussi séduisant que Jizô (L. Berthier, 1981 : 210). La transcendance de ce *bodhisattva* parfaitement anthropomorphe semble marquée par son éminente beauté.

Selon d'autres versions du répertoire de Sado, la femme souhaite une statue de bodhisattva au corps vivant pour avoir un enfant au moment même où son époux, ayant décidé de partir en pèlerinage à Shikoku, lui recommande, car il la sait coquette, de ne pas laisser entrer dans la maison le pénis de ses voisins. Mais c'est l'époux qui, finalement, introduit le pénis d'un autre homme ou d'un dieu, venu de loin, dans la maison. Quant au pèlerinage de Shikoku, l'un des plus célèbres du Japon, il est consacré à Kannon (Avalokitesvara), un *bodhisattva* féminisé et également donneur d'enfants. Le parallèle est simple : la femme demande un enfant à un *bodhisattva* masculin, tandis que son époux s'adresse à une entité féminine. Voici donc le cœur de l'intrigue :

« Sur le chemin de Shikoku, le paysan passe donc par la capitale et demande à un sculpteur de lui fabriquer une statue vivante de Jizô. Le sculpteur commence par dire que c'est impossible, puis comprenant que le paysan est prêt à payer n'importe quel prix, il accepte et réclame trente lingots d'argent en guise d'arrhes. Le paysan verse l'argent et annonce qu'il repassera à son retour de pèlerinage pour prendre livraison de la statue et régler son dû. Le sculpteur va trouver un idiot, Kinoshuke, et lui demande d'incarner la statue de Jizô. Il lui explique qu'il ne devra ni manger, ni boire, ni uriner en face du paysan. Kinoshuke n'étant pas enthousiaste, le sculpteur lui propose un lingot pour sa peine. Mais Kinoshuke refuse. Le sculpteur lui offre alors soixante-dix pièces de monnaie (ce qui fait moins d'un lingot) et l'imbécile accepte. Le paysan revient, paye son dû et emporte Kinoshuke sur son dos. Une fois de retour à Sado, il

confie la statue à sa femme, qui la trouve un peu étrange. Tous deux cependant, désireux de présenter des offrandes qui conviennent à la statue, lui demandent ce qu'elle désire. Kinosuke réclame d'abord des pastèques, puis une jolie fille et finalement du poisson. Or Jizô, en bon moine bouddhiste, devrait respecter les défenses de sa religion bouddhique, c'est-à-dire ne consommer aucune chair animale et se montrer chaste. Le paysan comprend soudain qu'il a été trompé et arrache son manteau à la marionnette qui apparaît alors, sexe dressé, et se met à uriner sur le public féminin qui se presse vers la scène » (J. Pimpaneau, 1978 : 19-21).

Du doute quant à l'identité de la fausse statue s'ensuit finalement le constat de la présence de l'être surnaturel, attestée par la croyance au caractère fécondant de l'urine transformée en sperme. Nul ne sachant cependant si l'identité d'un être surnaturel se définit par son régime, par son attitude ou par son nom, la nature ultime de cet être demeure inconnaissable.

Une autre version de la farce, encore, rapporte que le paysan riche protège sa rizière contre un renard qui vient lui voler sa récolte. Le renard est un animal ambigu. Indompté, il rôde aux abords des habitations : errant dans un milieu intermédiaire entre village et monde sauvage, il est à la fois dieu du riz, messenger du dieu du riz, protecteur et voleur de riz (H. Yoshino, 1980). Les habitants de Sado racontent ainsi l'histoire :

« (...) Donc, toutes les nuits, le paysan passe quelques heures à veiller dans ses champs. Un soir où il doit se rendre à l'assemblée du village, il demande à Kinosuke de le remplacer et lui offre pour cela un lingot d'or. Kinosuke commence par refuser mais accepte finalement pour soixante-dix pièces d'argent. La nuit venue cependant, la femme va vérifier si Kinosuke accomplit bien son travail. Alors, lui, la prenant pour un renard, se met à lui taper dessus. Sur ces entrefaites, le paysan revient et, furieux de voir Kinosuke battre sa femme, s'élance au secours de celle-ci. Dans la bagarre, il arrache son manteau à Kinosuke qui se met alors à uriner sur les spectateurs » (Yôko, 1986).

Soulignons ici que les pratiques rituelles mettent souvent en scène l'analogie qui relie fertilité et fécondité : il y a moins de deux générations, au début de l'année notamment, les maris menaçaient les arbres fruitiers et les femmes, les sommant de se montrer productifs sous peine d'être « coupés » (L. Berthier, 1981 : 148, 151). Faute de moine, battre une femme peut la rendre féconde.

Rappelons aussi que les fantômes féminins les plus courants sont des renardes qui ont pris apparence humaine : ainsi métamorphosées, elles séduisent les hommes et les trompent, déchaînant des catastrophes mortelles (A. Bouchy, 1984 : 52). Ce pourquoi l'idiot a pu confondre sa patronne avec cet animal dont la ruse et la double nature sont bien connues. Renards et femmes sont unis dans leur ambivalence.

Cette histoire renoue aussi avec une légende, non portée au théâtre, qui se rapporte directement à l'origine des marionnettes de Sado :

« Un maître religieux avait envoyé son disciple à Kyôto chercher une statue vivante ; le sculpteur n'ayant pu réaliser la commande s'était fait passer pour la statue. Le

disciple berné par le sculpteur avait donc rapporté cette étrange statue vivante à son maître, qui, empli de colère, les avait tous deux chassés. Le sculpteur avait dès lors commencé de fabriquer des marionnettes. Il était devenu très riche » (J. Pimpaneau, 1978 : 21).

Si l'histoire ne dit pas ce qu'il advint du moine de bas rang qui tient ici le rôle de l'idiot, elle s'intéresse au destin du sculpteur : arrivé à Sado, il s'y serait installé et y aurait fabriqué les quatre fameuses marionnettes pour jouer des pièces inspirées de son histoire personnelle. Il se serait ainsi assuré une grande notoriété. En l'absence de tout rôle féminin, le récit met en place non la fécondité des femmes mais la capacité d'un homme à produire des « formes humaines », des « marionnettes ». Son aptitude à l'enrichissement aussi. Comme les autres récits, l'histoire du sculpteur qui, pour avoir joué la statue vivante, devint fabricant de marionnettes affirme à la fois la crédulité de ceux qui imaginent possible l'existence d'objets vivants et la capacité du sculpteur à créer, à défaut d'une statue au corps vivant qui ne peut être qu'un humain déguisé en statue, des êtres quasiment animés, auxquels un culte naïf pourrait peut-être, finalement, donner vie. La marionnette, objet vivant et substitut d'enfant sans mère, incarne ici l'ambivalence accordée par les autres versions au sculpteur, à l'idiot ou au renard.

Qu'elles mettent en scène des renards trompeurs ou des sculpteurs malins, des moines et des paysans naïfs ou méfiants, ces farces décrivent un monde risible où la bêtise le dispute à cet excès d'intelligence qu'est la ruse. L'histoire se veut critique distrayante de la crédulité des femmes, de la fatuité des hommes riches et de l'avidité des artistes. Mais l'ensemble des récits raconte aussi la difficulté qu'il y a à catégoriser *a priori* les choses et les êtres, hommes, animaux, *bodhisattva* ou dieux. Un homme a pu devenir un supra-humain en se substituant à un *bodhisattva* et en acceptant les offrandes dues à un dieu. Le culte, quel qu'il soit, nourrissement ou proposition de relations sexuelles, constitue un corps humain en corps supra-humain. De la même façon que les corps humains sont fabriqués par l'alimentation et la reproduction, les corps de dieux sont formés par les aliments et les relations sexuelles proposés dans un cadre rituel. C'est l'ingestion des offrandes qui transforme Kinosuke ou le sculpteur en être surnaturel et en même temps les trahit, les contraint, par les besoins humains qu'elle provoque, à révéler leur nature : on croyait celle-ci profane et voilà que, miraculeusement, elle se révèle surnaturelle. La surprise provoquée par l'apparition de Jizô nu et en érection est le signe stupéfiant de cette efficacité incroyable. Ce petit théâtre affirme que le simulacre entraîne une transformation du réel. La représentation de ce possible changement de nature est opportunément servie par ces objets animés que sont les marionnettes dont nul ne peut néanmoins dire si leur nature, ultime ou non, est celle d'un dieu ou d'un bouddha ou de quoi que ce soit d'autre. La marionnette échappe à l'entendement et devient simplement autre.

La chute, enfin, arrache l'historiette à la vulgarité. L'attitude des spectatrices qui se précipitent pour être arrosées fait de cette farce un prodige. Ce sont elles qui, en fait, révèlent le miracle et désignent les êtres auxquels il fait bon croire.

Il n'y a ici de rituel qu'en présence d'entités surnaturelles vraies ou fausses et de spectateurs participants sincères ou non qui, tous, ne peuvent que constater le caractère étrange de la situation et s'en amuser.

Ces farces manifestent un intérêt paradoxal pour la nature des choses et des êtres. Elles affirment l'inexistence ou du moins la non nécessité de l'authentique. Elles mettent en scène la fluidité de catégories ontologiques incertaines et donc faciles à transgresser, selon un processus dont les marionnettes en elles-mêmes fournissent le modèle. Tout en se gaussant de la crédulité, elles mettent en évidence l'efficace rituelle, ouvrant ainsi une brèche où se forge la croyance.

Le théâtre au principe du rituel

Les quatre marionnettes de Sado constituent, on l'a dit, la totalité du groupe des poupées de *noroma*. Cette appellation évoquerait leur créateur, un dénommé Noroma Kanpei qui serait aussi l'auteur de ces farces (J. Shimoda, 1964 : 73). L'interprétation patronymique de la dénomination de ce type de marionnettes vise sans doute à conférer à ces poupées grossières une histoire digne de celle des poupées élégantes, dites *bunya ningyô*. En effet, ces dernières appartiendraient à une tradition initiée à Osaka, siège du grand théâtre de marionnettes, par un dénommé Okamoto Bunya (1634-1694), inventeur d'un mode de récitation particulièrement mélodramatique, qui accompagne avec bonheur les pièces du grand répertoire classique. Mais en réalité, selon les archives locales, les *noroma* dateaient de la fin du XIX^e siècle, et les poupées élégantes ne seraient guère plus vieilles (K. Yamaguchi, 1972 : 185). En outre, pour tout un chacun, le terme de *noroma* évoque l'expression *noronoro* qui signifie l'idiot, celui qui est « tête en l'air », l'« innocent », l'« imbécile », qualification à l'évidence appropriée. Les célèbres ancêtres fondateurs venus d'Osaka ne sont que des fictions glorificatrices. L'organisation de ces spectacles est en réalité similaire à celle des journées de théâtre *nô*, où la farce alterne avec la tragédie. Les marionnettes de Sado se réclament en fait des deux formes majeures du théâtre japonais : le *bunraku* et le *nô*.

La tradition théâtrale de Sado

L'île de Sado possède une réputation tragique qui tient sans doute à ce qu'elle fût depuis le VIII^e siècle jusqu'à l'époque moderne, lieu de relégation. De grands hommes furent exilés ici, politiques, religieux et intellectuels. Parmi eux le très illustre Zeami (1364 ?-1443) fondateur du théâtre masqué qu'est le *nô*. Tombé en disgrâce, il fut relégué à Sado durant sept années. Sa présence est marquée dans le paysage : une « pierre où s'assit Zeami », enclose par une barrière, dans le monastère de Shôhōji du village d'Izumi où demeurerait l'acteur reste visible.

Le goût local pour le théâtre *nô* mais aussi pour toutes les formes de spectacles, danses, tambours ou marionnettes, est communément associé au long séjour de Zeami dans l'île. Les agences de tourisme vantent sagement la qualité des troupes de l'île et les relations particulières que Sado entretiendrait avec le théâtre depuis l'époque de Zeami voire, à travers lui, depuis les temps mythiques (Sado Tourism Association, 2009).

S'il y a là quelque exagération, les spectacles de Sado partagent néanmoins avec les grandes formes théâtrales le goût des substitutions, des ruses et des métamorphoses. Le théâtre japonais, venons-y, joue d'êtres et de choses peu définis, miroirs, reflets, songes et masques, ou même singes, pour opérer des dévoilements jamais achevés.

L'imitation simiesque

Clamant leur fierté d'avoir hébergé le grand homme, les gens de Sado invoquent volontiers son œuvre, *La tradition secrète du nô* (XV^e siècle), pour affirmer la vocation théâtrale de l'île. Selon les commentaires de Zeami sur le *Récit des choses anciennes* (712), cette inclination locale pour les spectacles remonterait aux origines du pays (1985 : 35). De fait, jusque dans les années 1950, les fêtes locales célébraient annuellement la venue dans l'île de Sarutabiko, un dieu « dont les yeux brillent comme des miroirs » et que Zeami, à la suite du *Récit*, tient explicitement pour l'ancêtre simiesque des saltimbanques et des gens de théâtre en général (Philippi, 1968 : 137). Selon le *Récit* du VIII^e siècle encore, Sarutabiko, époux d'une médium dont on aura à reparler, serait l'ancêtre des Sarume, littéralement les « femmes singes », une lignée de danseuses chamanes et mimes, présente à la Cour impériale jusqu'au X^e siècle (Ohnuki Thierry, 1987 : 110, 112). Les formes premières du théâtre *nô* lui-même était dites *sarugaku*, « divertissement de singe », et les acteurs étaient tenus pour des montreurs de singe, – ce qu'ils étaient effectivement parfois (*ibid.* : 89). Quant au miroir, on y reviendra, il dit la ressemblance des officiants et des dieux. Deux fameux épisodes des mythes, abondamment cités par Zeami, attestent que les ritualistes et les saltimbanques reproduisent sur terre les rituels inventés par les dieux et vus au ciel, témoignant de ce qu'ils sont aux dieux ce que les singes sont aux hommes, de simples imitateurs. Ils sont à l'origine de cette tradition qui, réfutant toute différence entre spectacle et rituel, institue l'imitation et le reflet en un unique principe efficace. Technique théâtrale et technique rituelle ne sont que mimétisme.

Voici donc la scène inaugurale :

« À la suite d'une querelle dont le motif n'importe pas ici, la déesse du soleil Amaterasu, ancêtre de la lignée impériale, se cloître dans une grotte, plongeant ainsi le monde dans l'obscurité. Après consultation de Omoikane no kami, le "dieu qui combine les idées", toutes les divinités réunies en assemblée décident d'organiser un spectacle : la déesse Ame no Uzume grimpe sur un baquet installé devant la porte de

la grotte et, tapant des pieds, y exécute une sorte de strip-tease. Lorsqu'elle dévoile son sexe, les dieux éclatent de rire, ce qui intrigue la déesse du soleil. Celle-ci entrouvre la porte de la grotte et découvre alors son reflet dans un miroir suspendu en face de l'ouverture du rocher. Voyant en son reflet une rivale, elle est saisie de jalousie et sort de la grotte dont le dieu de la force referme la porte.² »

La mystification inventée par le dieu rusé, qui suscite la confusion entre un personnage réel et son reflet, permet seule de rendre présente la divinité. Outil ambigu, la ruse est à l'origine de la conception même du rituel conçu comme un piège qui fait hésiter un dieu devant une image dont il ne sait si elle est lui-même ou pas. Le dieu inventeur du rituel, comme le sculpteur de Sado, est rusé. Le miroir, comme le sculpteur de Sado, imite. Si l'efficacité du rituel exige la présence d'un dieu, n'importe quel artefact peut être dieu. Du moins tel est ici le rôle attribué à la ruse génératrice d'imitations que les dieux et les gens en général prennent pour vraies, ce qui suffit à les rendre vraies. Un autre épisode majeur du *Récit* atteste explicitement que le reflet, forme de l'imitation exacte, est réalité.

Le reflet et le miroir

« Lors de la descente de ses héritiers, futurs empereurs du Japon, sur terre, la déesse du soleil confie à son petit-fils le fameux miroir, comme premier regalia, et déclare alors : "Aie ce miroir comme mon esprit. Vénère-le comme en ma présence". Puis elle ajoute, "Quant au dieu qui combine les idées, qu'il soit responsable de la présence et dirige le gouvernement"³. »

Ce texte hermétique a suscité de nombreuses gloses. Les unes soulignent le caractère rituel du gouvernement impérial dans l'Antiquité (Philippi, 1968 : 140). Les autres, plus importantes ici, insistent sur la double présence de la déesse du soleil : son esprit, décrit comme un reflet, règnerait sur terre, tandis que son corps physique demeurerait dans l'espace céleste (*ibid.*). Si la réflexion exégétique témoigne d'une difficulté à conférer une nature physique au reflet, les pratiques cultuelles, bien au contraire, confondant le support du reflet avec le reflet lui-même, et le reflet avec le dieu, font des dieux de ces miroirs où se reflètent les êtres surnaturels. Le miroir est de fait, depuis l'Antiquité, la représentation la plus ordinaire des dieux (T. Saitô, I. Yoshikawa, 1976 : 221, 238). C'est le « corps de dieu » par excellence. Généralement enchâssé dans une sorte de tabernacle placé au centre du sanctuaire, il est cependant à la fois présent et invisible. Cette non visibilité de l'instrument qui sert à voir semble en affinité avec la nature volatile du reflet comme avec l'incertitude de la présence divine exprimée indirectement dans la glose que la déesse elle-même donne à ses actes.

2. Résumé du chapitre 17 du Kojiki, établi par moi-même à partir de ma traduction publiée in Rotermund, 1988 : 206-221.

3. Résumé du chapitre 39 du Kojiki, établi par moi-même à partir de ma traduction. Pour une version complète du mythe, le lecteur non japonais pourra se référer à la traduction anglaise de Philippi.

Cet épisode de la descente sur terre des ancêtres de la lignée impériale est en outre marqué par la rencontre entre la déesse strip-teaseuse et le dieu singe qui, se rejoignant entre ciel et terre, ouvrent la voie au souverain, puis fondent par mariage la lignée de chamanes danseuses et mimes, les « femmes singes » déjà évoquées. Il n'est guère de doute que l'imitation des dieux par des ritualistes singes, comme le reflet projeté par un miroir, possèdent une efficacité qui va à l'encontre d'une différenciation claire de l'authentique et de l'artifice. Cette confusion, source de multiplication des degrés possibles de présence et de substitution, se trouve au principe même du théâtre.

Songes et masques

Sado, lieu de passage régulier du dieu singe ancêtre des saltimbanques et séjour de Zeami, paraît aux yeux du maître de *nô* voué au théâtre qu'il conçoit, sur le modèle du mythe, comme une technique de convocation des esprits. Les plus célèbres pièces du théâtre *nô* mettent effectivement en scène, selon un schème commun aux plus grands textes du répertoire, des apparitions de dieux ou de fantômes (R. Sieffert, 1979 : 13-15). Un moine voyageur parcourt une province. Au bout d'une longue route, il parvient en un lieu dont le nom lui est connu pour avoir été la scène d'un épisode historique dramatique : mort d'un guerrier, suicide d'une femme, etc. Après quelques remarques allusives à l'histoire du lieu, il s'assoupit au pied d'un arbre. Un villageois ou une villageoise survient, qui narre à son tour, au moine et aux spectateurs, l'histoire du lieu. Par sa connaissance intime des détails du drame, ce villageois révèle sa véritable identité : il est le fantôme du guerrier tué ici ou de cette femme qui se noya dans la rivière à la suite de la mort de son enfant. Le villageois disparaît puis revient encore sous son aspect originel, toujours masqué. Le moine exorcise l'esprit et le libère. Nul ne sait cependant, et tel était sans doute le souhait de Zeami, si l'esprit a surgi dans le monde réel ou dans le rêve du moine. Toute histoire, dit Zeami, est au « carrefour des songes », et les humains eux-mêmes, qui viennent rêver leur vie éphémère et leurs passions sur scène, ne sont que les « songes d'un songe ». L'incertitude quant au degré de fiction au sein même de la fiction et donc quant au degré de réalité dans le monde réel apparaît comme l'un des ressorts essentiels du théâtre et du rituel. Rien n'est plus étranger à ce théâtre que le réalisme : les acteurs masqués, enveloppés de vêtements raides et épais ne sont que des « surmarionnettes », des « hommes marionnettes » manipulées par le destin (Craig in P. Le Bœuf, 2009 : 38) ; quant au destin lui-même, il est représenté par le chœur qui accompagne le récit. Masques, marionnettes et costumes empesés mettent mieux en lumière les corps vivants que des corps humains qui se contenteraient d'être vivants, d'exister sans être capables de montrer l'existence même.

Les révélations successives, mises en scène sur le mode de l'angoisse par le grand théâtre, sont également présentes dans les spectacles de marionnettes grossières. Si elles y deviennent prétextes à rire, elles n'en manifestent pas moins le

feuilletage possible du réel. Formes humaines, reflets de dieux, singes et fantômes manifestent ce même refus du réalisme brut.

Du miracle

L'Agence des affaires culturelles a classé ensemble au patrimoine national les deux formes de spectacles, *noroma* et *bunya*. L'alternance des poupées élégantes et stupides, historiquement inspirée de la structure des spectacles de *nô*, n'est pas ordinaire pour des marionnettes. Dans le *nô*, les *kyôgen* ou « paroles folles » qui interrompent chacune des cinq tragédies constitutives d'une journée théâtrale consistent en général en une reprise comique du drame en cours. Elles introduisent alors une distance vis-à-vis du récit tragique. De même, à Sado, les poupées de *bunya* laissent place, au moins une fois dans une suite de cinq pièces, à un intermède de *noroma*. Mais le thème de ces farces, on l'a dit, ne correspond en rien aux récits dramatiques mis en scène à l'aide des poupées élégantes. Les poupées *noroma* parodient cependant les poupées élégantes. Reste à décrire les modalités de ce pastiche mis en œuvre non dans les textes mais dans le jeu des manipulateurs.

La grossièreté comique des *noroma* s'oppose naturellement au raffinement tragique des *bunya*. La vulgarité des farces s'est en outre accrue avec l'apparition de femmes dans les troupes de marionnettistes. Leur présence ôtant de son crédit à la scène de la miction divine et fécondante, les spectatrices restent bien assises tandis qu'urine Kinosuke. Les femmes ne se précipitent plus pour recevoir le sperme de Jizô, si bien que la farce peut apparaître comme un pur amusement dont la trivialité renvoie sur le mode nostalgique à un passé que l'on imagine volontiers assez populacier. Cependant, si les marionnettes ont perdu de leur sacralité, les marionnettistes quant à eux ont gagné en puissance. L'un d'entre eux, déjà fort âgé en 1986, a reçu le titre de trésor national ; tandis que les autres présentent poupées de *noroma* et de *bunya* à travers le monde aux frais de l'Agence des affaires culturelles du département de Niigata.

Aujourd'hui, bien plus que les récits qui opposaient naguère livrets manuscrits et paroles folles, s'affrontent les styles de manipulation propres à chacun des deux types de poupées. Les efforts accomplis par les manipulateurs des marionnettes élégantes pour imiter les sublimes marionnettes d'Osaka rendent toujours plus choquante la simplicité des frustes *noroma*. Si elles ne sont manipulées que par un seul marionnettiste (contre trois à Osaka), les poupées de *bunya* sont finement articulées et peuvent bouger les yeux, la bouche et jusqu'aux phalanges de chacun de leurs doigts ; tandis que les *noroma* ne comportent, on l'a dit, aucune articulation. Si, dans le théâtre de marionnettes *bunya*, l'histoire est tout du long contée par un seul habitant, à la fois récitant et musicien, dans le cadre des *noroma*, les manipulateurs de marionnettes deviennent aussi conteurs. Et la musique est rare.

Les relations entre humains et marionnettes semblent ici au centre du jeu. Manipulateurs de *bunya* et de *noroma* appartiennent à une même troupe où

tous reçoivent la même formation. Et pourtant, si les montreurs de poupées élégantes s'efforcent à une discrétion qui mette en valeur la délicatesse de leurs poupées et l'habileté de leurs gestes, aussitôt qu'ils manipulent des *noroma*, voilà qu'ils emplissent la scène, tournent parfois le dos aux spectateurs, dissimulent souvent les figurines qu'ils manipulent, les écrasant de leur haute stature. Les gestes trop amples, les voix narratives au bord du fou rire, le plaisir ostentatoire qu'ils ont à transformer les textes au gré des réactions des spectateurs confèrent aux marionnettistes une force qui paraît d'autant plus surhumaine que les marionnettes sont petites. Dans ces spectacles de *noroma* contemporains, ce sont clairement les marionnettistes comme acteurs qui sont à l'honneur. Villageois et touristes, à haute voix, apprécient leurs prouesses ou leurs maladresses. C'est leur habileté que vantent les spectateurs. Naguère crédules, ceux-ci sont aujourd'hui arbitres d'une mise en scène où l'intérêt pour la performance profane occulte le contenu rituel. Les femmes ne demandent plus d'enfants à Jizô maintenant qu'elles peuvent elles-mêmes manipuler sa poupée. Les montreurs de dieux, jadis effacés, occupent désormais le devant de la scène où, tels des démiurges bourrus, ils manœuvrent de simples marionnettes qui en deviennent humaines, tandis qu'eux-mêmes semblent investis d'une puissance supra-humaine.

De fait, la coloration rituelle du spectacle demeure. Ce théâtre, qui met en scène des métamorphoses que chacun sait bien impossibles, appartient clairement à un univers de représentations où l'ostentation des échafaudages et le dévoilement des artifices ou des ruses mystificatrices, loin de nuire à l'efficacité de l'action rituelle, définissent le cadre, l'espace différent, séparé, qui la rendent sinon possible du moins pensable. Masques et marionnettes sont des outils de la ruse, qui permettent de faire advenir les dieux et le monde dans un espace circonscrit. Il en va ainsi, à des degrés divers, de la plupart des formes théâtrales japonaises qui jouent avec les propriétés des êtres, leur existence et leur devenir. N'est-ce pas d'ailleurs l'essence même du théâtre, voire des formes artistiques en général, que de bouleverser les ontologies ? Et la perplexité suscitée par ces décalages n'instaure-t-elle pas un doute, une béance qui, pour un instant au moins, ouvre la voie à la croyance en une présence et une action des dieux ? L'hypothèse proposée ici tient la croyance en une efficacité des dieux pour une sœur de l'empathie créée par le récit fictionnel.

Je ne saurai donc jamais si, à la fin, le sculpteur ou Kinosuke se transforme en dieu ou en bouddha. Je ne saurai jamais non plus si le bouddhisme ou le shintô sont à l'origine de cette conception japonaise du monde où, plus assurément qu'ailleurs, ni les espèces ni les règnes ne sont fixes, où des dieux peuvent toujours cacher d'autres dieux ou des bouddhas et réciproquement. Je n'ai qu'à renoncer à tout intérêt pour les dogmes bouddhique ou shintô et pour les classifications savantes, comme le font les manipulateurs et les marionnettes. Car toutes ces histoires, au-delà des anecdotes amusantes, tournent autour d'une question commune : que sont en réalité les images ? Des reflets ou des représentations des

instances surnaturelles dont il s'agit de manifester la présence ? Ou ces instances elles-mêmes ? Et ces instances, qui sont-elles ? Comment ces substituts, anthropomorphes ou non, réalistes ou non, dont l'origine témoigne clairement de l'inauthenticité, peuvent-ils être efficaces ? Efficace comme l'est le théâtre, disent les mythes et les rites considérés ici. Efficace comme la métaphore vive, dirait Paul Ricœur pour qui les transformations, toujours liées à la ressemblance et à l'imitation, font vaciller les concepts de réalité et de vérité, suscitant ainsi de nouvelles descriptions du monde (P. Ricœur, 1976 : 279). À moins que nous n'admettions, comme le Shakespeare de *La Nuit des rois*, que seul le simulacre permet aux existants d'être ce qu'ils sont.

Cette question, qui n'est pas purement japonaise, n'apparaît finalement pas si éloignée des querelles fomentées autour du mystère de l'eucharistie : au « ceci est mon corps », la déesse japonaise répond « ceci est mon reflet, et il est moi ». Si la question de la puissance des substituts parcourt le rituel là-bas comme ici, les Japonais semblent juger que les reflets et les marionnettes, en somme les formes identiques, font l'affaire, pour peu que l'on mette de la ruse là où le dogme catholique cultive le mystère et l'authenticité. La forme, on y revient toujours, prime là-bas sur le fond (A. Kojève, 1967 : 434, n. 1). Les marionnettistes l'ont compris qui, désormais, se conduisent comme des dieux.

Laurence CAILLET

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative

CNRS/Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

laurence.caillet@mae.u-paris10.fr

Bibliographie

- BERTHIER Laurence, 1981, *Synchrétisme au Japon, Omizutori : le rituel de l'eau de Jouvence*, Paris, École pratique des hautes études, V^e section, Centre d'études sur les religions et traditions populaires du Japon, coll. « Cahiers d'études et de documents sur les religions du Japon III ».
- BERTHIER-CAILLET Laurence (éd.), 1981, *Fêtes et rites des 4 saisons au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France.
- BOUCHY Anne, 1984, « Le renard élément de la conception du monde dans la tradition japonaise », *Études mongoles et sibériennes* 15, p. 17-70.
- CAILLET Laurence, 1984, *Fêtes traditionnelles en Asie-Japon*, Paris, Musée Kwok On.
- FRANK Bernard, 1986, « Vacuité et corps actualisé », in Malamoud C., Vernant J.-P. (éds.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps de la réflexion » VII, p. 141-170.
- KOJÈVE Alexandre, 1967 [1947], *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard.
- LE BŒUF Patrick (éd.), 2009, *Craig et la marionnette*, Arles, Actes sud.
- NAKAMURA Hajime (éd.), 1981 [1969], *Bukkyô-go daijiten*, Tokyo, Tôkyô shoseki shuppansha.

- OHNUKI-TIERNEY Emiko, 1987, *The Monkey as Mirror, Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Asian Studies/Anthropology Princeton Paperbacks ».
- OSHIMA Takehiko, OMORI Shirô, GOTÔ Jun, SAITÔ Shoji, MURATAKE Seiichi, YOSHIDA Kô (éds.), 1976, *Nihon o shiru jiten*, Tokyo, Shakai shisô sha.
- OSHIMA Takehiko, 1992, *Minkan no Jizô shinkô*, Hiroshima, Keisuisha.
- PHILIPPI Donald L. (traducteur), 1968, *Kojiki* (712), Tokyo, University of Tokyo Press.
- PIMPANEAU Jacques, 1978, *Fantômes manipulés. Le théâtre de poupées au Japon*, Paris, Université Paris-7, Centre de publication d'Asie Orientale.
- RICŒUR Paul, 1976 [1975], *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- ROTERMUND Harmut O., 1986, « Aux temps où arbres et plantes disaient des choses », Remarques sur les *kami* japonais et leur « corps divin », in Malamoud C., Vernant J.-P. (éds.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps de la réflexion » VII, p. 287-312.
- (éd.), 1988, *Religions, croyances et traditions populaires du Japon 1. « Aux temps où arbres et plantes disaient des choses »*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Sado Tourism Association, « Culture », *Japan.org*, 06 07 2009.
- SAITÔ Tadashi, YOSHIKAWA Itsuji (éds.), 1976 [1970], *Genshi bijutsu*, vol. 1, Tokyo, Shôgakkan, coll. « Genshoku Nihon no bijutsu ».
- SAUNDERS E. Dale, 1972 (1964), *Buddhism in Japan, With an Outline of its Origin in India*, Tokyo, Tuttle Books.
- SHIMODA Jungi, 1964 [1961], « Chûbu 1, Sado », *Atarashii Nihon* 20, p. 69-76.
- SIEFFERT René (traduction et commentaires), 1979, *Nô et Kyôgen (printemps, été)*, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Les œuvres capitales de la littérature japonaise », 1979.
- , 1985 (1960), *Zeami, La tradition secrète du nô suivi de Une journée de nô*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient ».
- YAMAGUCHI Kenshun, 1972, « Niigata », coll. « Nihon no minzoku », vol. 15, Tokyo, Tôkyôdô.
- UCHIYAMA Tadashi (éd.), 1976, *Nihon minzoku shiryô jiten*, Tokyo, Daiichihôki.
- YAMAORI Tetsuo, HIGAKI Julie, « Chassé-croisé des visibles et des invisibles dans le panthéon japonais » in *Espace-temps.net*. Textuel 15 02 2005.
- YANAGITA Kunio, 1951, *Minzokugaku jiten*, Tokyo, Tôkyôdô.
- YOSHINO Hiroko, 1980, *Kitsune*, Tokyo, Hôsei daigaku shuppan.

Substituts, ruses et métamorphoses

Jizô vivant : ethnographie d'une marionnette japonaise

Au Japon où se côtoient et s'imbriquent deux religions, le bouddhisme dont on connaît la richesse iconographique et le shintô, aniconique, l'identification très systématique des dieux et des bouddhas atteste de la porosité des catégories d'existants visibles ou invisibles. Si, pour certains, les bouddhas sont les formes originelles des dieux locaux, pour d'autres, ils n'en sont que les émanations. Cette incertitude théologique rend sujette à débats la présence des entités vénérées aussi bien que la nature de leur figuration, à la fois corps, représentation et substitut.

Les spectacles populaires de marionnettes, des objets animés bons à brouiller les catégories du vivant et de l'inerte, laissent accroître qu'une forme de ruse rituelle, le simulacre, permet d'animer une statue inauthentique ou de transformer un corps d'homme vulgaire en un dieu vivant. La croyance en l'existence d'êtres surhumains se forge dans le rituel où substitué et substituant sont soigneusement confondus grâce à des mises en scène humaines ou divines qui dévoilent un monde où les possibilités de transformations seraient autres qu'ici-bas.

Mots clés : Japon, marionnettes, théâtre, rite, substitut, simulacre

Substitutes, tricks and transformations

Living Jizo: Ethnography of a Japanese puppet

In Japan, where two religions coexist and overlap, Buddhism known for its iconographic wealth and Shinto, aniconic, the very systematic identification of gods and Buddhas attests to the porosity of the categories of visible or invisible existing entities. If for some Buddhas are the original forms of local gods, for others they are just manifestations. This theological uncertainty allows us to debate the presence of worshiped entities as well as the nature of their representation, both body, representation and substitute.

Popular puppet shows, animated objects blurring the categories of living and inert entities, let people believe that some form of ritual ruse, the simulacrum, can animate an inauthentic statue or transform a common man's body into a living god. Belief in the existence of supernatural beings is forged in the ritual in which the substituted and the substituting are carefully combined thanks to human or divine scenes that reveal a world where transformations possibilities would be different from here below.

Key words: Japan, puppets, theater, ritual substitute, simulacrum

Sustitutos, astucias y metamorfosis.

Jizô viviente : etnografía de una marioneta japonesa

En Japón, donde conviven y se imbrican dos religiones, el budismo cuya riqueza iconográfica es conocida, y el shintoísmo, anicónico, la identificación (muy sistemática) de los dioses y los budas muestra la porosidad de las categorías de seres visibles o invisibles. Si para algunos los budas son las formas originales de los dioses locales, para otros no son sino sus emanaciones. Esta incertidumbre teológica somete a debates la presencia de las entidades veneradas tanto como a la naturaleza de su figuración, a la vez cuerpo, representación y sustituto.

Los espectáculos populares de las marionetas, de los objetos animados que confunden y embrollan las categorías de lo viviente y de lo inerte, muestran que una forma de engaño ritual, el simulacro, permite animar una estatua no auténtica o transformar el cuerpo de un hombre vulgar en un dios viviente. La creencia en la existencia de seres sobrehumanos se forja en el ritual donde sustituido y sustituyente son cuidadosamente suplantados gracias a puestas en escena humanas o divinas que desvelan un mundo en el cual las posibilidades de transformaciones serían distintas de lo que son en este mundo.

Palabras clave: Japón, marionetas, teatro, rito, sustituto, simulacro.