

LE STRIPEASE ET LES INTELLECTUELS DES ANNÉES 1960-1970 : OZAWA SHŌICHI ET DOCUMENTS / ARTS ITINÉRANTS DU JAPON

SUZUKI Seiko
INALCO, CRCAO (Paris)

Si le striptease (*sutorippu*) signifie « l'effeuillage » d'une danseuse révélant son corps nu sur scène devant un public, alors le « *gakubuchi-shō* » [show dans le cadre], créé au Théâtre Teito à Shinjuku en 1947, n'est pas le premier striptease au Japon, contrairement à l'histoire que racontent rétrospectivement les témoins de l'époque. En effet, dans ce « show », une femme nue reste immobile dans un grand cadre en imitant des tableaux célèbres de l'art occidental. C'est Hata Toyokichi (1892-1956), ancien directeur du Théâtre Takarazuka de Tōkyō, qui invente ce spectacle de nu féminin en visant à l'élever au rang d'« art ». Il doit convaincre non seulement le commandement suprême des forces alliées et la préfecture de police qui réglementent l'art du spectacle, mais aussi les danseuses, qui hésitent à se dénuder en public. (KYOTANI 2015 : 228-231). Cependant, il arrête rapidement la production de ce spectacle parce que le striptease, imitation vulgaire et selon lui « sans valeur artistique », prend son essor dans tout le pays entre 1949 et 1950 (HATA 1955 : 182)³⁶⁴.

En parallèle, Kawatake Shigetoshi (1889-1967), professeur d'histoire du théâtre japonais à l'université Waseda, avance qu'Ame-no-Uzume, divinité ayant exécuté selon le *Kojiki* et le *Nihon shoki* une danse érotique et montré son sexe à l'Ama-no-Iwato, fut la première stripteaseuse du Japon (OZAWA 1998 : 63). À l'époque, son discours paraît assez radical et étonne les étudiants, comme le futur acteur et écrivain Ozawa Shōichi (1929-2012), qui ont grandi sous le régime de l'éducation impériale d'avant-guerre. Dans le domaine des études en histoire des arts du spectacle, cette proposition ne marque pas seulement la libération de la pensée impériale d'avant-guerre, mais aussi la légitimation du striptease.

³⁶⁴ Par la suite, il crée des pièces de théâtre plus « artistiques », comme *Nikutai no mon* (une histoire de *panpan*, prostituées dont la clientèle est constituée d'Américains) ou *Chatārei* (l'histoire du procès de la traduction de *Lady Chatterley's Lover*). En 1951, dans son film *Carmen revient au pays*, de manière ironique, le réalisateur Kinoshita Keisuke fait dire à son héroïne, une stripteaseuse, que « le striptease est un art ».

Cependant, au début des années 1950, l'autorité japonaise renforce progressivement le contrôle de « l'obscénité publique », basé sur les articles 174 et 175 du code pénal. Mori Fukujirō, directeur général du Théâtre Rokku d'Asakusa, salle de striptease très connue, invite alors les étudiantes des universités à se produire dans son théâtre pour affirmer que « le striptease est un art ». Il organise également une cérémonie pour offrir une petite tenue de danseuse au professeur Kawatake, devant la statue de Tsubouchi Shōyō (1859-1935), père du théâtre moderne japonais et fondateur du musée du Théâtre de l'université Waseda (ARAMATA 2000 : 17-21).

Dans les années 1950, le jugement des intellectuels sur le striptease oscille entre l'obscénité et l'art. Au cours de la décennie suivante, les intellectuels issus de la culture « populaire » comme Ozawa Shōichi ou Terayama Shūji (1935-1983) commencent à voir dans les spectacles forains, y compris le striptease, une forme d'image sainte. À partir de 1971, Ozawa publie une collection de disques 33 tours intitulée *Dokumento / Nihon no hōrōgei* [Document / Arts itinérants du Japon], chez Japan Victor Corporation, dont il dédie le quatrième volume publié en 1977, uniquement au striptease³⁶⁵. S'il est inspiré par Kawatake et son disciple Gunji Masakatsu (1913-1998) de l'université Waseda, en retour le travail d'Ozawa inspire les chercheurs. En prenant cette collection de disques comme cas d'étude, on peut ainsi étudier la signification du striptease pour les intellectuels des années 1960-1970.

Ozawa Shōichi et *Documents / Arts itinérants du Japon*

En 1949, étudiant du département de littérature française de l'université Waseda, Ozawa entre dans la troupe Haiyū-za pour s'y former à la comédie. Grâce à Imamura Shōhei, son camarade à l'université devenu réalisateur, il débute sa carrière comme comédien de cinéma. Il joue des personnages un peu extrêmes à partir de la fin des 1950. Il tient ainsi le rôle principal dans *Jinruigaku nyūmon : Erogothitachi yori* [Le Pornographe] d'Imamura en 1966 (Nikkatsu)³⁶⁶. Grâce à ce film, il reçoit le Prix du film Mainichi du meilleur acteur. Cependant, il prend conscience des limites de son talent comme comédien de style moderne ou

³⁶⁵ *Dokumento / Maida... Nihon no hōrōgei : Ichijō Sayuri to Kiri Kaoru no sekai* (SIX-2128-31). Les dernières rééditions sur disques compacts datent de 2016 (VICL-64471-4).

³⁶⁶ Le film est basé sur le roman *Erogothitachi* de Nosaka Akiyuki (Kōdansha, 1966).

européen, et commence à chercher l'origine des arts populaires de la scène au Japon pour s'en inspirer.

En 1969, il publie son premier livre, *Watashi ha kawara kojiki-kō* [Essai : j'aimerais devenir mendiant sur les bords de la rivière] (San.ichi shobō). Il s'agit d'un recueil d'interviews d'artistes évoluant aux marges de la société, tels que les musiciens-vagabonds aveugles ou les comédiens ambulants. Depuis le Moyen Âge, ces derniers, victimes de discrimination, sont désignés du terme péjoratif de *kawara-mono* ou *kawara-kojiki*. À la demande d'Ichikawa Katsumori, producteur de Japan Victor qui a apprécié l'ouvrage, Ozawa crée la collection de disques *Document / Arts itinérants du Japon* (sept disques) en 1971 (ICHIKAWA 2000 : 14-16). On y trouve des enregistrements de *manzai* (duo de conteurs ambulants), de *goze* (musicienne ambulante) et de *tekiya* (camelot), etc.

Ce sont Ozawa et Ichikawa qui effectuent eux-mêmes sur le terrain les enregistrements de ce qu'ils nomment « arts itinérants ». Cette collection connaît un grand succès public. Japan Victor décide donc d'en publier un deuxième volume (cinq disques) en 1973, puis un troisième (six disques) en 1974, et enfin un quatrième (quatre disques) en 1977.

Il faut souligner la caractéristique du choix des artistes par Ozawa. Dans la préface aux notes de pochette du deuxième volume, il écrit :

Tout le monde pense que j'ai consacré toute mon énergie à la préservation des arts itinérants japonais qui disparaissent.

Mais je ne m'intéresse pas beaucoup à la préservation. [...]

Ce qui a suscité mon intérêt, ce sont les arts en tant que *business*, c'est-à-dire l'art échangeable contre de l'argent ou la vie d'artistes qui pourraient vendre leurs arts pour vivre³⁶⁷.

Il s'intéresse aux vies d'artistes qui vivent uniquement de leur art parce qu'ils sont selon lui exactement comme des « mendiants de la rivière ». Préserver ces arts de façon académique comme pourrait le faire le ministère de l'Éducation ne l'intéresse guère. Ozawa considère ainsi que la *goze*, enregistrée sur le premier volume, est un symbole de la vie des artistes *itinérants* parce qu'elle se déplace avec son shamisen, notamment dans la région de Hokuriku, en faisant du porte à porte. Le striptease est lui aussi un *art itinérant*

³⁶⁷ Voir la préface aux notes sur la pochette du deuxième volume de *Document / Arts itinérants du Japon*, JVC, 1973.

dans la mesure où les danseuses se déplacent tous les dix jours pour se produire dans un nouveau théâtre à travers tout le pays.

Le quatrième volume, dédié aux stripteaseuses, comporte des scènes enregistrées en direct dans la salle du théâtre Sakai Music à Ōsaka, les interviews d'Ichijō Sayuri (1929-1997) et d'une stripteaseuse lesbienne, Kiri Kaoru, réalisés dans leur loge, assortis des commentaires, assez longs, d'Ozawa lui-même. On constate ainsi que son objectif n'est pas la simple transcription discographique d'une performance scénique visuelle, mais la création d'un véritable reportage sonore, très en vogue à l'époque.

Collection d'enregistrements sonores et reportage sonore

Depuis l'invention de l'enregistrement sonore par Charles Cros et Thomas Edison en 1877, les archives sonores ont joué un rôle très important pour le développement de l'ethnomusicologie et des études folkloriques dans le monde entier. Au Japon, le phonographe est introduit presque simultanément à son invention comme à celle du disque. Après la Seconde guerre mondiale, en Europe, le magnétophone portable *Nagra*, né en Suisse en 1951, est très souvent utilisé par les professionnels. Au Japon, le magnétophone portable *Densuke* est inventé la même année par Sony. Ces appareils d'enregistrement, plus aisément transportables, permettent d'archiver les musiques du monde plus facilement qu'auparavant. D'autres enregistreurs sonores de qualité pour une utilisation en studio sont inventés à la même époque, comme Studer en Allemagne ou Teac au Japon.

À partir des années 1960, Ocora, le label de la radio publique française, et l'Unesco, notamment, commencent à publier de nombreux disques 33 tours de « musiques du monde », pour conserver les enregistrements considérés comme archives sonores scientifiques ou authentiques. Leurs collections sont distribuées au Japon, et incitent Japan Victor et King Records à produire également leurs propres collections de « musiques du monde ».

Dans le même temps, inspiré par le mouvement contestataire étudiant, se développent les publications politiquement engagées telles que les « *Jikkyō rokuon-ban* » [Album *live*]. Avant de collaborer avec Ozawa, Ichikawa en produit ainsi deux disques : *Sensō no mura* [Village en guerre], reportage sur la guerre et chants des soldats vietnamiens enregistrés en direct par le journaliste Honda Katsuichi, et *Jitsuon / Nichidai funsō* [Album *live* : Agitation à l'université de Nihon], reportage sur l'agitation étudiante enregistré en direct par Ichikawa lui-même (ICHIKAWA 2000 : 18-20).

Selon Ichikawa, ses créations, y compris la collection de disques avec Ozawa, auraient été influencées par le 33 tours enregistré sur le terrain par la Française Madeleine Riffaud, *Chants des maquis du Viêt-Nam*, publié par *Le Chant du monde* en 1965 (ICHIKAWA 2000 : 16-17). Connue comme membre de la Résistance contre l'occupation nazie pendant la Seconde guerre mondiale, Madeleine Riffaud (1924-) se rend en 1964 au Sud-Vietnam comme journaliste auprès des combattants communistes. Là, elle enregistre des chants traditionnels populaires et des chants engagés comme l'*Hymne du Front National de Libération*, en même temps que le son des oiseaux et les bombardements des forces armées des États-Unis. Dans un film biographique ultérieur, Riffaud se souvient avoir porté « un *Nagra* » sur le terrain³⁶⁸. Mais dans le reportage qu'elle publie à l'époque, elle affirme avoir utilisé « [s]on petit magnétophone japonais » (RIFFAUD 1965 :141).

Le *Densuke* de Sony n'enregistrant que quinze minutes par bande, Ichikawa change d'appareil après les deux albums. Il adopte un magnétophone « de fabrication étrangère » pour créer *Document / Arts itinérants du Japon* (ICHIKAWA 2000 : 34). Cet album ressemble à celui de Riffaud au niveau de l'ambiance de terrain, comprenant notamment des chant d'oiseaux, etc. Ozawa réalise des entretiens à travers tout le pays, les enregistre, et les publie sur disque accompagnés de très longs commentaires. Cela sonne très « bruyant »³⁶⁹ pour nos oreilles contemporaines, conditionnées à écouter les enregistrements sonores « scientifiques », sans bruit, comme ceux de l'Unesco. Mais la collection n'a justement pas le même but que celle de l'Unesco, qui vise à conserver ces enregistrements en tant que biens immatériels.

Invention de l'image sainte d'Ichijō Sayuri

Dans les années 1960 et 1970, Ichijō Sayuri est la stripteaseuse la plus célèbre du pays pour son « show de la bougie » (elle fait couler de la cire chaude sur son corps et plus particulièrement ses seins) et l'« *ōpun* (open) » (elle ouvre les cuisses et le vagin sur scène). À l'époque comme aujourd'hui, l'*ōpun* est condamnable pour obscénité publique, selon l'article 174 du code pénal. Jusqu'à sa condamnation finale à la prison ferme en 1974, elle aura écoupé de neuf peines avec sursis.

³⁶⁸ Philippe Rostan, *Les trois guerres de Madeleine Riffaud*, 2010 (DVD, Jour2Fête, 2011).

³⁶⁹ Lire les commentaires des clients ayant acheté la réédition CD sur Amazon Japon.

Ichijō est une danseuse comme les autres, mais non dénuée de charisme. C'est le roman intitulé *Ichijō Sayuri no sei* [Le sexe d'Ichijō Sayuri] que Komada Shinji publie chez Kōdansha en 1966 qui crée le mythe d'Ichijō en lui donnant l'image d'une sainte et la fait connaître au public. Dans ce roman, Komada, chercheur en littérature chinoise et chargé de cours de l'université de Tōkyō, fait le portrait d'une Ichijō née sous une mauvaise étoile. Son premier mari, un *yakuza*, l'a vendue à un théâtre de striptease en plaçant leur fils dans un orphelinat. Or, malgré tout, elle danse sur scène avec toute son énergie... Pour Komada, Ichijō, parfaitement sincère, ne cache rien. Il en veut pour preuve cet *ōpun* qu'il décrit à plusieurs reprises :

[...] elle est venue s'asseoir juste devant moi et Saiki. Ensuite, soulevant doucement son *koshimaki* d'une main, elle a ouvert de l'autre main deux portes secrètes semblables aux pétales d'un petit lys, pour révéler l'intérieur d'une fleur brillante de couleur pêche.

Après un moment de silence, elle a lâché les deux portes. Les pétales se sont alors fermés d'eux-mêmes ; à cet instant, un filet d'eau est tranquillement sorti d'entre les pétales à peine refermés, du plus profond de la fleur.

La scène m'a coupé le souffle. Je n'ai pas trouvé de mot, sinon celui d'« émotion » (KOMADA 1983 : 18-19).

Grâce au succès de ce roman, Ichijō passe dans une émission de télévision érotique intitulée *IIPM (Irebun pīemu)*, alors considérée comme une émission de contre-culture et de contre-pouvoir. En mai 1972, alors qu'elle est condamnée à cinq mois de prison avec sursis, l'émission diffuse l'image d'Ichijō sur scène, juste au moment où elle montre son sexe aux auditeurs. C'est Ozawa qui la présente. De plus, alors qu'elle est toujours sous le coup d'une autre condamnation avec sursis, elle joue son propre rôle dans le film biographique *Ichijō Sayuri : nuretayokujō* [*Sayuri, strip-teaseuse*] de Kumashiro Tatsumi, sorti en octobre 1972, encore avec Ozawa. Cette « mauvaise » conduite, contrevenant à la peine en cours, lui vaut d'être interpellée par la police et d'écoper de six mois de prison ferme en décembre 1974.

Ichijō Sayuri chez Ozawa Shōichi

Ozawa participe à la diffusion du mythe d'Ichijō en tant que sainte créée par Komada. Cependant, contrairement à ce dernier qui vient témoigner au tribunal contre l'obscénité supposée de l'art d'Ichijō, Ozawa refuse de parler à la Cour. Par contre, à partir du mois octobre 1975, après la libération d'Ichijō, il commence à éditer

l'intégralité des transcriptions du procès-verbal dans son propre magazine, *Geinōtōzai*. Dans un article intitulé « Bōhaku » [En aparté], publié pour clore la transcription, il explique pourquoi il n'est pas intervenu au tribunal :

Au tribunal, personne n'écouterait si je disais que « l'*ōpun* » est quelque chose qui est au-delà de toute obscénité [...]. Parce qu'il n'y a que deux questions : montrer son sexe ou pas. Dans ce cas, moi, comédien, je laisse faire le tribunal comme il veut, et je fais comme je veux en me déroband à la police.

Comme je l'ai déjà expliqué ailleurs, l'histoire des arts du spectacle au Japon n'a cessé de se développer sous ce genre d'impulsion (OZAWA 1977 : 232-233).

La raison de son absence au tribunal est donc liée à sa théorie et à sa propre histoire des arts du spectacle au Japon. Il répète cette histoire du développement des arts du spectacle depuis son premier livre. Tout comme dans le commentaire qu'il enregistre pour le quatrième volume de *Document / Arts itinérants du Japon*, publié en février 1977 :

Je crois que depuis l'origine, les arts du spectacle comme le *kabuki* ont souvent subi l'oppression du pouvoir pour leur immoralité. Mais grâce à ces accusations, l'art du spectacle s'est développé d'autant plus fortement en tâchant d'échapper au pouvoir et à la loi.

Selon Ozawa, l'art et les artistes doivent être condamnés pour mieux se développer. Telle est la raison pour laquelle il ne plaide pas pour Ichijō au tribunal. Pour lui, elle doit être condamnée, puisqu'elle est la meilleure artiste, qui montre « quelque chose qui est au-delà de toute obscénité ». Le striptease en tant qu'il est condamné pour obscénité fournit donc les arguments et les preuves de sa théorie et de son histoire des arts du spectacle.

Conclusion

En s'opposant au contrôle gouvernemental de l'obscénité, Ozawa renforce l'image sainte et le mythe d'Ichijō par voie discographique. Certes, il profite de l'image d'Ichijō pour conforter sa théorie et son désir de comédien : un comédien purement japonais doit être itinérant, discriminé et condamné comme celui du Moyen Âge ou de l'époque Edo. Cependant, en s'inscrivant dans le mouvement de la contre-culture, il réalise ses disques dédiés au striptease à la façon d'un documentaire contestataire. En ce sens, il refuse d'en faire des archives scientifiques, à l'instar des entreprises de préservation des biens culturels immatériels « authentiques ».

Il métamorphose la performance visuelle en documentaire audio au moment où la télévision accroît sa diffusion dans les années 1970. Ses travaux révèlent l'existence d'un spectacle immontrable au public, et amènent à valoriser des arts marginaux comme le striptease, qui permettent de questionner le système de sélection (et d'élimination) de préservation des biens culturels intangibles.

Bibliographie

- ARAMATA, Hiroshi. Banpaku to sutorippu [Expositions universelles et striptease], Tokyo, Shûei sha, 2000.
- BOHLMAN, Philip von. World Music: A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2002.
- DUMONT, Éric et MANIGOT, Vincent. « Une histoire du striptease japonais », Cipango [En ligne], 21 | 2014, mis en ligne le 26 septembre 2016, consulté le 24 mars 2017. URL : <http://cipango.revues.org/2230> ; DOI : 10.4000/cipango.2230
- HATA, Toyokichi. Gekijô nijûnen [Mes vingt ans au théâtre], Tokyo, Asahi shinbun sha, 1955.
- HASHIMOTO, Hiroyuki. Geinô teki shikô [La pensée théâtrale], Tokyo, Shinwa sha, 2015.
- HAYASHIYA, Tatsusaburô et MATSUSHIMA, Eiichi. « Geinôshi kenkyû no keifu » [La généalogie des études des arts du spectacle], dans Dentô geijutsu no kai (dir.), Dentô to gendai, 2, Tokyo, Gakugei shorin, 1971, p.6-29.
- ICHIKAWA, Katsumori. Kaisô : nihon no hôrôgei : Ozawa Shôichi san to tansaku shita hibi, [Mémoires du Document / Arts itinérants du Japon : Journées d'enquête avec Monsieur Ozawa Shôichi], Tokyo, Heibon sha, 2000.
- KATÔ, Utako. Ichijô Sayuri no sinjitsu : kyojitu no hazama wo ikita onna [La vérité d'Ichijô Sayuri : la femme qui a vécu entre l'imagination et la réalité], Tokyo, Shinchô sha, 2001.
- KOMADA, Sinji. Ichijô Sayuri no sei [Le sexe d'Ichijô Sayuri], Tokyo, Kôdan sha, 1983 (1966).
- KYOTANI, Yoshinori. « Hata Toyokichi to gakubuchi shô » [Hata Toyokichi et le show dans le cadre], Kamiyama Akira (dir.), Suteeji shoo no jidai, Tokyo, Shinwa sha, 2015, 213-240.
- NAKATANI, Akira. (ed.), Sutorippu shôwashi [Histoire du striptease de l'ère Showa], Tokyo, Interijensu sha, 1979.
- OZAWA, Shôichi. « Bôhaku » [En aparté], Geinô tôzai, 10, juillet 1977, 231-233.
- . Nihon no hôrôgei [Document / Arts itinérants du Japon], Tokyo, Hakusui sha, 2004.
- . Watashi wa kawara kojiki – kô [Essai : j'aimerais devenir mendiant sur les bords de la rivière], Tokyo, Iwanami Shoten, 2005(1969).
- . Ozawa Shôichi zadan [Les entretiens d'Ozawa Shôichi], 5 vols. Tokyo, Shôbun sha. 2007.
- RIFFAUD, Madeleine. Dans les marquis "Vietcong", Paris, R. Julliard, 1965.