

ZEAMI DRAMATURGE

Sakae Murakami Giroux

Zeami soulignait déjà dans le livre III de son premier traité sur le théâtre, *Fûshikaden*, que l'important pour un artiste de *nô* était aussi de savoir composer ses propres pièces. À une époque où les concours dans les arts du spectacle étaient fréquents et offraient donc aux acteurs et aux compagnies l'occasion de se faire remarquer, jouer sa propre pièce était sans aucun doute un atout supplémentaire qui multipliait les chances de remporter la palme car "paroles et comportement étaient à la discrétion" de l'auteur-acteur.

Après avoir présenté les pièces que les recherches actuelles attribuent à Zeami, nous procéderons à l'analyse de leur structure ainsi que de la méthode élaborée par leur auteur pour les écrire, en nous fondant d'une part sur les principes de composition et d'écriture que cet auteur avait défendus dans son traité *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*", et d'autre part sur les passages correspondants du *Sarugaku dangi*, "Entretiens sur le *sarugaku*", pour nous livrer enfin à une étude thématique de ses pièces les plus représentatives prises dans les différentes catégories de pièces de *nô*.

Les pièces écrites par Zeami

Zeami fut lui-même un grand auteur compositeur de pièces *nô*. Cependant une certaine prudence s'impose, si l'on veut déterminer quelles sont celles qu'il a écrites, car les pièces de *nô* n'étaient pas signées.

On lui attribue traditionnellement parmi celles qui existent encore aujourd'hui, sur la base de document postérieurs à son époque qui visaient à recenser les pièces et leurs auteurs⁽¹⁾, plus de deux cents pièces et si l'on se

(1) Ce sont des documents qui furent établis entre la fin de l'époque de Muromachi et le début de l'époque d'Edo comme par exemple *Nôhon sakusha chûmon*, "Registre des auteurs des pièces de *nô*", *Nihiyaku jûban utai mokuroku*, "Registre des deux cent dix chants", *Kayô sakusha kô*, "Considérations sur les auteurs de *nô*".

limite à celles qui figurent au répertoire actuel, plus de la moitié, soit une centaine de pièces.

Toutefois certains de ces documents de base ont une origine qui n'est pas clairement établie ou bien contiennent des informations contradictoires.

Ainsi, bien qu'il ne faille pas refuser en bloc ses informations, il faut rester conscient que dans le cas d'un auteur de la stature de Zeami, ces informations sont encore moins fiables que pour un autre auteur car on avait tendance à lui attribuer même des pièces dont il était prouvé que d'autres les avaient écrites.

La tendance actuelle chez les spécialistes est de s'appuyer sur les informations contenues dans les traités *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*", *Go on*, "Les cinq mélodies" et *Sarugaku dangi*, "Entretiens sur le *sarugaku*" pour déterminer quelles sont vraiment les pièces écrites par Zeami.

Les résultats de ces études ont montré qu'environ une vingtaine de pièces, y compris celles qui furent perdues et celles qui sont obsolètes, peuvent être considérées avec certitude comme étant de Zeami. Si l'on y ajoute celles qu'il a corrigées et celles qui après analyse littéraire pourraient lui être attribuées, leur nombre tourne autour de la cinquantaine. Quoique l'on ne puisse écarter catégoriquement tout risque d'erreur, cette conclusion fait actuellement l'objet d'un consensus parmi les chercheurs japonais.

Il faut savoir par ailleurs que le concept d'auteur recouvrait à l'époque de Zeami un sens différent de celui que nous lui connaissons aujourd'hui. Le cas de la pièce *Matsuzake Murasame*, "Matsukaze et Murasame" en est un exemple. Elle est citée au chapitre XVI de *Sarugaku dangi* comme étant une pièce de Zeami, or le traité *Nôsakusho* nous informe que sa forme d'origine était la pièce *Shiokumi*, "Puiser de l'eau salée" qui selon le *Go on*, est une œuvre de Kiami, auteur de *dengaku*. On apprend de plus par ce même *Go on* que Kan.ami est l'auteur d'une pièce *Matsukaze*, certainement celle appelée par la suite *Matsukaze Murasame*. À partir de ces informations et au moyen d'une étude stylistique, on a pu reconstituer la genèse de cette pièce: Kan.ami avait adapté pour le *sarugaku*, sous le nom de *Matsukaze*, une pièce de *dengaku*, *Shiokumi*, œuvre de Kiami, puis Zeami retravailla l'adaptation effectuée par son père, ce qui en fin de compte donna approximativement la pièce que nous connaissons aujourd'hui, *Matsukaze Murasame*, qui figure au répertoire actuel sous le titre *Matsukaze*.

Outre cet exemple, d'autres comme ceux d'*Ukai*, "Le pêcheur au cormoran" et *Kashiwazaki*, écrites par Saemon Gorô de la compagnie de *saru-*

gaku Enami et considérées, toujours selon le même chapitre XVI du *Sarugaku dangi*, comme étant des œuvres de Zeami parce que celui-ci y rajouta quelques passages de qualité et coupa ce qui lui semblait mauvais, nous donnent une idée de ce qu'était la conception de la paternité d'une pièce. La notion de droit d'auteur étant évidemment inconnue à cette époque, tous les artistes se sentaient libres de modifier à leur guise les pièces des autres.

Mais cette attribution n'était pas systématique, ainsi que le prouve la pièce *Tango no monogurui*, "Le fou de Tango", dans laquelle, selon le chapitre XIV du *Sarugaku dangi*, un couple trouvait la folie; Zeami eut l'idée subite dans les coulisses, juste avant la représentation, d'en faire la pièce d'un seul homme dément mais celle-ci est pourtant considérée au chapitre XVI de ce même traité comme étant de Seia.

Enfin, malgré la confusion du procédé pour déterminer l'auteur, on considère a priori comme œuvres de Zeami celles sur lesquelles l'un des trois documents mentionnés plus haut nous donnent quelques renseignements en vérifiant aussi que leur style et leur composition correspondent aux canons exposés par Zeami dans ses traités.

Nous reproduisons dans les pages 72 et 73 la classification des pièces établie par Yokomichi Mario, car elle nous paraît refléter avec la plus grande fidélité l'aspect complexe de la paternité des pièces attribuées à Zeami.

La structure de ses pièces et sa méthode d'écriture

Après avoir défini quelles étaient les pièces de Zeami, un des aspects qui saute aux yeux dans cette liste est que le *shite*, "celui qui agit", donc le personnage principal, représente le plus souvent un esprit, une divinité ou un revenant, quelqu'un qui n'est pas de ce monde. Dans quelques autres pièces, il s'agit d'une personne humaine qui est cependant presque toujours en état de démence et ainsi ne participe plus du monde où nous vivons. Dans la liste des pages 72 et 73 seul le *shite* de *Shun.ei* représente une personne normale.

En relation avec cette constatation, nous percevons par ailleurs, que les pièces de Zeami obéissent à une structure spécialement élaborée pour la mise en scène de ces apparitions.

Par opposition avec les pièces "de la réalité" où, comme dans d'autres genres de théâtre, l'action se développe suivant un certain ordre chronologique sur la base de l'antagonisme de personnages réels, dans les "*nô* d'apparition" les événements se passent dans la mémoire du *shite*.

Tableau des pièces attribués à Zeami

Pièces dont Zeami est certainement l’auteur	Pièces dont Zeami est presque certainement l’auteur	Pièces dont Zeami participa a la revision
Pièces de divinité		
<i>Hakozaki</i> <i>Hôjôgawa</i> (La rivière Hôjô) <i>Oimastsu</i> (Le vieux pin) <i>Takasago</i> <i>Unoha</i> (La plume de cormoran) <i>Yôrô</i> (Le soutien de la vieillesse) <i>Yumi Yawata</i> (L’arc du sanctuaire Hachiman)	<i>Fujisan</i> (Le mont Fuji) <i>Fushimi</i> <i>Ukon</i>	
Pièces de guerrier mort		
<i>Atsumori</i> <i>Kiyotsune</i> <i>Sanemori</i> <i>Tadanori</i> <i>Yorimasa</i>	<i>Yashima</i>	<i>Michimori</i>
Pièces de femme ou de vieillard		
<i>Higaki</i> <i>Izutsu</i> (La margelle) <i>Saigyôzakura</i> (Le cerisier et Saigyô)		<i>Akoya no matsu</i> (Le pin d’Akoya) <i>Matsukaze</i>

Pièces de dément		
<i>Kôya monoguri</i> ⁽¹⁾ (Le fou sur le mont Kôya) <i>Ausaka monogurui</i> (Le fou d'Ausaka) <i>Tsuchiguruma</i> [Sous sa forme ancienne] (Le tombereau)	<i>Hanagatami</i> ⁽¹⁾ (La corbeille à fleurs) <i>Hanjo</i> (Dame Han) <i>Minatsukibaraï</i> (La purification du sixième mois) <i>Sakuragawa</i> (La rivière Sakura)	<i>Hyakuman</i> <i>Kashiwasaki</i> <i>Tango monogurui</i> (Le fou de Tango)
Pièces d'homme		
	<i>Ashikari</i> ⁽²⁾ (Le coupeur de roseaux) <i>Shun.ei</i>	
Pièces de danse		
<i>Tôru</i>	<i>Suma genji</i> ⁽¹⁾ (Le Genji à Suma) <i>Taima</i>	
Pièces de fantômes		
<i>Aridôshi</i> ⁽²⁾ <i>Kinuta</i> (Le battoir) <i>Koi no omoni</i> ⁽²⁾ (Le cœur chargé d'amour)	<i>Nishikigi</i> (L'arbre décoré)	<i>Aoi no ue</i> (Dame Aoi) <i>Funabashi</i> (Le pont flottant) <i>Kayoi Komachi</i> (Les visites chez Komachi)
Pièces de démon		
<i>Taisanbukun</i> ⁽³⁾	<i>Nomori</i> (Le miroir Nomori) <i>Nue</i> (Chimère) <i>Shôki</i>	<i>Ukai</i> (Le pêcheur au cormoran)

(1) Inclusion de parties provenant d'autres pièces.
 (2) Considérées comme proches des pièces originales.
 (3) Considérée comme ayant subi d'importantes modifications postérieures à Zeami.

Fonte: M. Toita, *Nô. Kami to kojiki no geijutsu*, Serika shobô, 1973, p.196.

Le *nô* d'apparition dont le nombre de personnages est très réduit se présente généralement sous la forme de deux parties séparées par un interlude.

Les deux parties sont représentées le plus souvent par le *shite* et un *waki*, "celui qui est sur le côté", personnage secondaire, souvent un moine anonyme d'une région autre que celle où se passe la scène, et qui en dernière analyse sert uniquement à faire revenir le *shite* en ce monde.

Le *waki* entre en scène le premier, arrive ensuite le *shite* sous l'apparence d'un habitant du lieu: il lui raconte alors ainsi qu'au public les événements qui se sont passés à cet endroit, la légende du pays, et disparaît après avoir laissé filtrer dans son récit quelques indices sur sa véritable identité. Ici s'achève la première partie de la pièce.

Étonné par cette disparition subite, le *waki* interpelle quelqu'un de la région, dont le rôle est tenu par un acteur de *kyôgen*⁽¹⁾, afin de dissiper ses doutes; celui-ci lui fait comprendre alors, en lui narrant la légende à sa façon, que le personnage précédent avait raconté sa propre vie. Ceci constitue l'intermède (*ai-kyôgen*).

Alors le *waki* décide de passer la nuit sur place pour tenter d'apaiser l'esprit du mort par ses prières. Le *shite* réapparaît sous les traits du personnage qu'il était avant sa mort et conte sa tristesse, son désespoir et les souffrances de son âme puis il disparaît au petit jour. Et la pièce se termine comme si tout cela s'était passé dans un rêve du *waki*, là où la frontière entre ce monde et l'autre, où le temps n'existent pas. Le récit du *shite* n'est pas celui de ses actions passées mais l'expression de ses sentiments et de ses émotions. Le *nô* d'apparition décrit l'âme du héros.

Ce fut la direction que choisit Zeami pour l'art du *sarugaku*. D'autres tendances existaient parallèlement, comme par exemple celles du *sarugaku* d'Ômi axé sur le chant et la danse et de celles du *sarugaku* du Yamato donnant plus d'importance à la mimique, qui développaient ces éléments dans des pièces de structure plus classique ou bien sans s'attacher à une forme précise.

(1) Il s'agit d'un acteur provenant d'une autre tradition théâtrale, celle du *kyôgen*, théâtre comique du moyen âge japonais. Bien que *nô* et *kyôgen* soient joués sur la même scène et au cours d'un même programme, ils ont chacun leur propre conception du spectacle. Si le *nô* est plus centré sur le chant et la danse, le *kyôgen*, lui, s'appuie sur des événements comiques survenus entre les personnages. Alors que le héros de l'un est une figure historique ou légendaire, celui de l'autre est anonyme. Ainsi le *kyôgen* ne définit pas le lieu géographique de la scène, qui dans le *nô* est délimité par l'environnement historique des événements ou du personnage. Enfin, si le *nô* est défini comme un théâtre de masques, le *kyôgen*, à l'exception des pièces de divinités, de vieillard, d'animaux et de femmes laides, qui ne représentent qu'une faible part du vaste répertoire des personnages, n'y recourt pas.

Si l'on s'intéresse aux pièces attribuées à Kan.ami, on s'aperçoit que l'objectif principal du père de Zeami quand il composait une pièce était de faire éclore sur scène la fleur insolite et intéressante. Pour y parvenir, il recherchait toujours des thèmes susceptibles de plaire à des spectateurs de classes et de goûts différents, sans donner de l'importance à une structure particulière.

Jinen koji, par exemple, pièce plusieurs fois citée dans le *Sarugaku dangi*, appartient à la catégorie des *nô* dits "de la réalité" et contient des passages extrêmement dynamiques qui attirèrent certainement le public de l'époque et continuent encore à nous captiver. La participation de l'acteur de *kyôgen* dans cette pièce est très importante, donnant vie à la représentation par son langage de la vie quotidienne. Celui-ci, qui joue le rôle de suivant du *shite*, ne se comporte nullement en héros car, menacé par le sabre du marchand d'esclave, il se rend immédiatement en lui disant de repartir avec la prisonnière. C'est un être faible et peureux. D'autre part le dialogue entre le marchand et Jinen qui avait débuté dans un langage formel, se fait peu à peu dans la langue de tous les jours, montrant ainsi combien la discussion est animée. L'adversaire, cédant devant l'insistance de Jinen, se résout en dernier recours, à tourner ce moine en ridicule en lui demandant de danser devant eux en échange de la jeune fille. Jinen n'hésite pas et leur offre avec élégance et beauté un échantillon de ses talents afin d'atteindre son objectif. Cette pièce emprunte, comme nous le voyons, ses éléments à plusieurs arts du spectacle; cela permettait de satisfaire les différents goûts des spectateurs, la rendant idéale pour une représentation donnée au bénéfice des temples ou des monastères où toutes les classes de la société se mêlaient.

Tous les personnages de cette pièce sont très humains, réels. La personnalité de Jinen surtout dut captiver le public. Proche du peuple auquel il enseignait le bouddhisme, il n'hésita pas à interrompre son dernier jour de prêche pour sauver la jeune fille, sachant pourtant que selon la loi bouddhique, cette interruption annulerait tout son travail antérieur. Son bouddhisme ne se conforme pas aux conventions, semblable en cela à celui de l'époque de Kamamura pour lequel plus que la théorie, c'est la pratique religieuse, la pratique du bien qui importent.

La pièce *Sotoba Komachi*, "Komachi au *stûpa*"⁽¹⁾, met elle aussi en scène un personnage cher au peuple et dont le souvenir reste vivant dans les contes et les légendes.

(1) Cf. N. Péri, *Le Nô*, p. 179-221.

La pièce *Motomezuka*, “La tombe des prétendants”⁽¹⁾, dont le *shite* n'appartient pas non plus au monde réel, diffère fondamentalement des pièces de Zeami même si leur structure ressemble à celle qu'il adopte. *Motomezuka*, par exemple, raconte à travers le *shite* l'horreur de l'enfer que subit Unai, légende connue à l'époque. Il s'agit de pièces qui comportent de brillants passages, donnent de l'importance à l'art de la mimique et tentent de raconter certaines des légendes sous une forme facilement compréhensible et captivante. Tous les participants de la pièce remplissent des fonctions dynamiques bien éloignées de celles du “*nô* d'apparition” de Zeami puisqu'elles sont représentées chez lui, essentiellement par un seul personnage, le *shite*, plus propre à faire ressortir l'art du *yûgen*.

Voyons maintenant quelles sont les caractéristiques du *nô* d'apparition de Zeami en nous arrêtant sur l'une des pièces qui en est la plus représentative, *Izutsu*, “La margelle”

Le *shite* représente le fantôme de “la femme du puits”, la scène se passe dans les ruines du monastère Ariwara, (Ariwara-dera), où sont enterrés les restes de cette femme et de Arihira no Narihira. Par une nuit d'automne claire et silencieuse arrive là un moine qui, ayant entendu l'histoire de Narihira, décide de faire une halte au cours de son voyage de Nara à Hase, et prie pour le repos de l'âme de celui-ci et de la fille de Ki no Arisune. À ce moment, apparaît une jeune fille venue puiser de l'eau qu'elle porte au tombeau. Le moine observe la jeune fille qui prie profondément, perdue dans ses souvenirs, devant le tombeau éclairé par la lune, et lui demande qui elle est. Elle lui répond qu'elle habite les environs, ne sait rien de Narihira sinon que son nom est lié à l'histoire du pays, mais, à la demande insistante du moine, commence à raconter l'histoire de l'amour qui unit la femme du puits et Narihira.

Ici vivaient donc autrefois ensemble Narihira et la fille de Ki no Arisune, mais celui-ci avait une maîtresse dans la région de Takayasu où il se rendait souvent. L'apprenant, son épouse à l'âme pure désira seulement qu'il ne lui arrivât rien en cours de route lorsqu'il allait voir l'autre femme. Ce sentiment toucha finalement le cœur de Narihira qui revint vivre heureux avec son épouse. A partir de ce moment, la jeune fille commence à raconter leur histoire alors qu'ils n'étaient encore que des enfants aux sentiments purs et ingénus. Les deux enfants contemplaient leurs reflets dans l'eau de ce puits. Leur amour ne cessait de croître... Mais plus la jeune fille évoque de souvenirs du passé, plus elle se révèle au moine comme l'esprit de la femme du

(1) La demoiselle d'Unai s'est jetée dans la rivière pour n'avoir pas su choisir entre ses deux prétendants, qui se battent ensuite en duel devant son tombeau où ils meurent finalement tous les deux. Le spectre d'Unai apparaît à un moine à qui il décrit l'enfer de sa vie, les tourments qu'il endure dans le monde des ténèbres où le précipita la mort de ces deux hommes, survenue par sa faute.

puits. Elle avoue être apparue en ces lieux en proie à une grande nostalgie de Narihira puis disparaît dans l'ombre de ce puits.

Le moine décide, après avoir conversé sur cette histoire d'amour avec un homme des environs et comme la nuit avance, de passer la nuit ici même dans le temple pour prier, sur un tapis de mousse. Alors que le sommeil commence à le gagner, la femme du puits surgit devant lui, revêtue de la coiffe de cérémonie et du surtout de Narihira. Et elle, qui a évoqué devant le moine, dans la première partie, les moments de bonheur que son amour lui a procurés, va maintenant lui dévoiler les souffrances endurées. Cette femme à l'âme si pure qui ne désirait que le bonheur de son époux garde en réalité une profonde rancune de son infidélité, une rancune qui la poursuit jusque dans la mort. Parée des atours de Narihira, le cœur envahi à la fois par l'amour et la haine, elle danse comme possédée par un esprit étranger⁽¹⁾.

Toute cette seconde partie ne donne lieu à aucun dialogue entre le *waki* et le *shite*, comme si le moine était absente. Seul le chœur accompagne la narration des sentiments du *shite*, sentiments qui appartiennent à la fois aux vivants et aux morts, sentiments humains éternels.

En outre, pour composer une pièce, il faut, selon le *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*", respecter certaines conditions. En premier lieu, le sujet de la pièce. Comme le *nô* repose sur la danse et le chant, on ne saurait choisir un *shite* dont le caractère ne s'accorderait pas avec ces deux éléments. Zeami conseille de choisir parmi les personnages d'*Ise monogatari*, "Contes d'Ise", du *Genji monogatari*, "Le dit du Genji" ou du *Heike monogatari*, "Le dit des Heiké", qui appartiennent tous au monde raffiné de la noblesse. La conception du personnage chez Zeami était assez éloignée de celle de Kan'ami. Ce dernier en effet aurait développé le même personnage d'une façon plus populaire, en puisant les éléments dans les légendes alors que son fils l'aurait fait dans la littérature plus relevée de l'aristocratie.

Pour ce qui est de la composition qui donnera sa structure à la pièce, Zeami recommande l'observation de la progression "ouverture, développement, finale", *jo - ha - kyû*. La pièce comprendra cinq phases, la première pour l'"ouverture", la seconde, la troisième et la quatrième pour le "développement" et la cinquième pour le "finale". La première phase sera donc le début de la pièce, généralement, de l'entrée en scène du *waki*, où il se présente, au chant de voyage inclus, qui décrit le paysage et définit la situation. La seconde phase, début du développement, se limite à l'entrée en scène du

(1) Voir aussi l'explication et la traduction que donne G. Renondeau dans *Nô*, Maison Franco-japonnais, 1953, p. 83 à 117.

shite et son cheminement jusqu'au plateau principal; la troisième est constituée par la rencontre et le dialogue entre *shite* et *waki*, ainsi que par la première intervention du chœur; la quatrième est occupée par le récit du *shite*, en partie chanté, entrecoupé parfois de danses, jusqu'à la sortie de scène du *shite*. La première partie d'un *nô* d'apparition s'achève ici. La cinquième phase, de type "finale", en constitue la seconde partie; elle débute par un chant d'attente du *waki*, se poursuit par le retour du *shite* qui va exécuter une danse, pour se terminer par le récit ou commentaire chanté par le chœur.

Il ne nous est bien sûr pas permis d'affirmer que toutes les pièces s'articulaient ainsi sans introduire de variations, mais si l'on a pu décéler dans les pièces qui nous sont parvenues une certaine norme, c'est quelles obéissaient sans doute aux recommandations édictées par Zeami.

Pour ce qui est enfin de l'écriture qui va donner naissance aux paroles de la pièce, Zeami fait ressortir la nécessité d'employer les mots qui conviennent à chaque personnage, en fonction de leurs sentiments et de leur apparence. Si la pièce est censée se passer dans quelque endroit célèbre, il sera bon d'y inclure les vers d'un poème ancien chantant ce lieu afin de permettre aux spectateurs d'en goûter la poésie. L'évocation d'un endroit historique aliée à la récitation de vers déjà connus du public contribue dans une grande part à créer l'ambiance propice à l'apparition de personnages adaptés à ce contexte. En outre l'utilisation de ces poèmes pour tracer le décor permet d'élargir à l'infini l'espace théâtral à travers l'imagination de l'acteur et du public.

Zeami applica donc cette technique de composition de *nô* pour créer différentes pièces, en corriger ou en modifier d'autres empruntées aux répertoires déjà anciens du *sarugaku* de Yamato et du *dengaku*.

Le *nô* d'ouverture

Le *sarugaku* de Yamato était très orienté vers la mimique. Kan'ami avait déjà cherché à introduire plus d'éléments dansés et chantés mais celui qui donna réellement le plus d'importance à ceux-ci, leur donnant même priorité sur la mimique, fut Zeami. Et cela parce que, selon Zeami, l'origine du *sarugaku* se trouve dans les *kagura*. La danse et le chant sacrés d'Okina sont les archétypes de ces deux éléments. Ainsi, nous examinerons maintenant, afin d'étudier les règles essentielles de la composition chez Zeami, le cas des pièces dites "d'ouverture"⁽¹⁾, pièces de divinités dont les caracté-

(1) Ces pièces appelées *waki nô*, littéralement "pièce de côté", sont ainsi dénommées car elles étaient jouées juste après *Okina*, autrement dit "pièce après *Okina*".

ristiques prédominantes sont justement le chant et la danse. Cette catégorie de pièces, où le *shite* représente une divinité, est la plus ancienne, car c'est en effet grâce à leurs liens avec certains temples ou sanctuaires où elles donnaient leurs représentations afin d'animer les fêtes et cérémonies religieuses que les différentes compagnies de *sarugaku* purent se développer. Zeami maintint cette tradition du *sarugaku* tout en ouvrant de nouvelles voies. Il ne faut donc pas s'étonner si, parmi les pièces qui nous ont été transmises comme étant de Zeami, figure un grand nombre de ces "pièces d'ouverture"

De nos jours, rares sont les occasions de les apprécier en raison de la réduction de la durée des programmes de *nô*. Si toutefois l'occasion se présente, la pièce généralement choisie est *Takasago*, la plus représentative des pièces d'ouverture de Zeami.

C'est donc cette pièce que nous retiendrons pour notre étude. En voici le contenu.

Un moine du sanctuaire Aso, Tomonari, décide d'aller visiter Kyotô et se met en chemin avec un compagnon. En cours de route ils observent une halte sur la plage de Takasago, dans la province d'Harima, où ils rencontrent un couple de vieillards qui dansent à l'orée de la pinède en psalmodiant des vœux de longue vie. Tomonari se dirige vers eux et leur demande quel est le fameux pin de Takasago et pourquoi celui-ci et celui de Sumiyoshi sont appelés *Aioi*, c'est à dire "naître et vivre ensemble", alors qu'ils sont séparés par la distance. Le vieillard lui indique le pin et explique qu'ils sont ainsi appelés parce que même éloignées, les âmes d'un couple sont inséparables. Il ajoute que sa vieille épouse est de Takasago et que lui-même est de Sumiyoshi puis récite divers passages d'histoires anciennes où le pin apparaît comme un arbre de bon augure. Il finit par se révéler comme étant, de même que son épouse, l'esprit d'un de ces deux pins et part sur une barque, invitant Tomonari à se rendre à Sumiyoshi où il l'attendra.

Tomonari se fait à nouveau raconter la légende d'*Aioi* par une personne des environs. Après avoir relaté sa précédente rencontre, cette personne conseille au moine de s'embarquer immédiatement sur son bateau pour Sumiyoshi car il vient d'assister à un miracle.

Le moine accepte et débarque donc à Sumiyoshi. La lune illumine déjà la neige qui subsistait. Surgit alors la divinité de Sumiyoshi qui se met à danser en prononçant des vœux de paix et de félicité pour ce monde.⁽¹⁾

(1) Voir aussi l'explication et la traduction de cette pièce que donne R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen - Printemps été*, POF, 1979, p. 44 à 59.

Dans cette catégorie de pièces, c'est l'apparition de divinités qui entrent en contact avec les humains d'ici-bas qui est remarquable. Il semble bien que les hommes de cette époque, les auteurs comme les spectateurs, n'avaient pas la même conscience qu'aujourd'hui de la séparation entre le monde réel et l'imaginaire, le monde des vivants et celui des morts ce qui expliquerait le succès de ces pièces.

On remarquera que malgré l'absence de différences notables dans le thème et la structure entre les pièces d'ouverture de Zeami et celles des autres auteurs, les œuvres de Zeami se singularisent cependant.

Tout d'abord par le nombre des personnages. Même si dans la première partie le *shite* apparaît doté d'un compagnon, Zeami le fera jouer seul dans la seconde où le *waki* ne sera plus qu'un simple spectateur passif. Tandis que les autres auteurs, qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à Zeami, ou encore qu'il s'agisse de ses contemporains, comme Kan'ami, Miyamasu, Zenchiku ou Kojirô, maintiennent toujours le même nombre d'acteurs dans les deux parties. Ce nombre est d'ailleurs comparativement moins élevé chez Zeami. Ainsi, alors que les pièces d'ouverture des autres présentent une certaine exubérance, celles de Zeami sont empreintes du calme qui naît de la concentration d'un seul.

Pour ce qui est des matériaux de scène, contrairement à ses confrères qui en font une large utilisation, Zeami ne s'en sert pratiquement pas dans ses pièces d'ouverture. La simplicité du décor chez Zeami est d'ailleurs une caractéristique qui ne se limite pas à cette catégorie de pièces.

Les pièces de Zeami se distinguent enfin par les masques. Dans la seconde partie, les divinités de Zeami, portent des masques à l'expression tranquille, comme celui de *Kantan otoko* (l'homme de Kantan), d'un veillard ou d'une femme pour exécuter des danses de divinités ou de femmes célestes⁽¹⁾, calmes et élégantes. Les autres auteurs préfèrent l'emploi de masques fortement expressifs de type démon comme *beshimi*, *tobide* ou *akujô* ainsi que des danses vigoureuses et dynamiques au rythme du tambour à battes⁽²⁾.

Les démons étaient en fait aussi des divinités. Forces surnaturelles beaucoup plus proches du peuple que les divinités élégantes et diaphanes, ces démons faisaient peur, certes, en raison de leur aspect terrifiant, mais ils

(1) Il s'agit de danses comme *jo no mai*, solennelle et majestueuse ou *chû no mai*, modérée, communes dans les pièces de *nô*. Elles sont accompagnées par trois ou quatre instruments, dont deux ou trois tambours (*ôzutsumi*, *kozutsumi* et *taiko*) et une flûte.

(2) Se reporter au tableau synoptique de Kitagawa Tadahiko sur les danses et les masques des pièces d'ouvertures de divers auteurs (T. Kitagawa, "Zeami" in *Chûkôshinsho* 292, Chûôkôronsha, 1972, p. 80-82).

chassaient par leur force les mauvais esprits et apportaient même de bonheur aux nécessiteux. C'est cette tradition populaire qui a été conservée par les autres auteurs de *sarugaku* de Yamato.

Zeami lui-même reconnaît dans le second livre de *Fûshikaden* que dans l'ensemble, la mimique employée pour les divinités s'apparente à la manière du démon. Certaines de ses pièces en conservent d'ailleurs les caractéristiques, toutefois elles sont classées comme pièces de démon. C'est le cas par exemple de *Taisanbukun*.

Un aristocrate appelé *Sakuramachi no chûnagon*, "le conseiller de Sakuramachi", désolé de ce que la vie d'une fleur de cerisier ne dépasse point sept jours, adresse une prière à Taisanbukun, le juge-démon, qui détient le pouvoir de prolonger la vie des êtres et des choses de la nature. Au même moment, attirée par la beauté des fleurs, descend du ciel une femme qui avait l'intention d'en cueillir un rameau. La femme céleste hésite cependant devant la tristesse de l'homme mais aussi à cause de la clarté de la nuit. Elle attend la disparition de la lune pour casser le rameau et l'emporter au ciel. Dans la deuxième partie on voit apparaître Taisanbukun, en réponse aux invocations du conseiller, redoublées après la disparition du rameau. Le démon lui apprend que c'est la première fois qu'on lui demande de prolonger la vie d'une fleur et que cette requête, même si elle lui fut inspirée par un goût poétique, n'en est pas moins louable. Il rappelle ensuite la femme céleste pour la réprimander et lui ordonner de remettre le rameau fleuri à sa place. Pour terminer, il promet au conseiller de multiplier par trois la durée de vie de ces fleurs. C'est une histoire plaisante dont les points forts sont constitués par les danses des êtres surnaturels. Zeami dut composer cette pièce alors qu'il subissait encore l'influence de son père.

Après donc avoir affirmé que la mimique employée pour les divinités s'apparente à la manière du démon, Zeami précise toutefois qu'il existe une différence fondamentale dans la représentation de ces personnages et que, dans le cas des divinités, "l'allure de la *manière* dansée" pourra convenir, alors que pour les démons "il n'est rigoureusement rien qui puisse offrir un support à la *manière* dansée" C'est effectivement ce qu'il appliqua dans ses pièces d'ouverture.

Celles-ci, ne permettaient pas en raison de leur caractère de grandes innovations. Cependant elles comportaient des éléments, comme les êtres venus de l'autre monde, avec leurs chants et danses, qui permirent de développer d'autres catégories de pièces.

Les pièces de guerrier mort (*ashura*)

Ces pièces sont ainsi nommées car elles mettent en scène le fantôme d'un guerrier mort (*ashura*), qui revient parmi les vivants pour nous faire part de ses tourments. La majorité des pièces de cette catégorie que nous connaissons est de Zeami.

L'intérêt de ce type de personnage, même correctement interprété, n'est pas, selon deuxième livre de *Fûshikaden*, très élevé. L'agitation qui le caractérise peut en effet le faire basculer dans le comportement d'un démon. Les pièces de ce genre composées avant Zeami devaient probablement tomber dans le travers qu'il dénonçait.

Zeami transforma ces pièces de fantômes de guerriers sanguinaires venus du monde des *ashura*, du fond de l'enfer, en des pièces d'une beauté sobre, choisissant les *shite* parmi les héros célèbres des Minamoto et des Taira qui associaient aux exploits guerriers le goût des arts.

Il conseille dans son traité *Nôsakusho* de composer ces héros selon le *Heike monogatari*, en choisissant ceux qui s'accordent avec la danse.

Le *Heike monogatari* est sans aucun doute une œuvre riche en matériaux pour le théâtre et surtout pour le *nô* dont le public venait de vivre une période troublée. Divers récits de ces batailles entre Minamoto et Taira étaient restés très vivants dans certaines régions et étaient véhiculés à travers la population par des chanteurs qui s'accompagnaient d'une sorte de luth, le *biwa*.

Toutefois la voie empruntée par Zeami pour créer ses pièces de guerriers ne fut pas simple. La pièce *Michimori*, considérée au chapitre XVI du *Sarugaku dangi* comme une œuvre de Seia et dont le chapitre XIV du même traité nous apprend qu'elle fut revue par Zeami, en est un exemple. On ne sait pas quel était l'état de l'original mais la pièce que nous connaissons aujourd'hui est le résultat des corrections de Zeami qui gomma tous les excès de la pièce de Seia.

Le fantôme de Michimori, guerrier du clan Heike en est le *shite*. Les autres personnages sont le fantôme de son épouse, Kosaishô, comme *tsure* (accompagnant du *shite*), deux moines comme *waki* et *waki tsure* (accompagnant du *waki*) et enfin un pêcheur des environs, joué par un acteur de *kyôgen*. L'action se déroule sur une plage, face à Naruto dans l'île d'Awa, où mourut Kosaishô.

Les moines qui passaient ici tout l'été, priaient chaque nuit pour le repos des âmes du clan Heike. Apparaît une barque de pêcheurs, éclairée par une torche, avec à bord un vieux et une vieille. Le vieux pêcheur se plaint de

sa dure vie sans perspective, sur cette barque incertaine. Percevant les prières des moines, il dirige la barque vers eux. Les moines s'aperçoivent enfin de leur présence et leur demandent de la lumière pour continuer à prier. Le soutra terminé, ils questionnent les pêcheurs sur les membres du clan Heike qui moururent ici. Les vieillards leur racontent alors principalement la triste fin de Kosaishô qui se jeta à la mer. L'émotion va crescendo au fur et à mesure de l'évocation de cette scène puis, brusquement le couple se jette à l'eau. Les moines, surpris par l'événement, questionnent alors un pêcheur des environs sur l'histoire de Michimori et Kosaishô et découvrent que c'étaient leurs fantômes qu'ils venaient de voir. Afin de venir en aide à ces âmes perdues ils reprennent leurs prières. Le couple réapparaît alors et va relater sa dernière nuit avant la bataille, les morts de leur clan et la mort de Michimori. Grâce aux prières de ces moines, Michimori qui vivait jusque là dans l'enfer des *ashura*, va enfin pouvoir trouver la paix et entrer avec son épouse dans le monde de Bouddha. Tous deux disparaissent alors définitivement dans le mer.⁽¹⁾

L'Intéressant dans cette pièce revue par Zeami, c'est que nous pouvons encore y percevoir des éléments précis de pièces d'ouverture. Tout d'abord, le *shite* et le *tsure* de la première partie de la pièce, les fantômes de Michimori et Kosaishô, apparaissent sous l'aspect d'un couple de vieux pêcheurs, tout comme les divinités des premières parties des pièces d'ouverture revêtent l'apparence de vieillards. Cependant ces deux-là étaient morts jeunes, ce qui distingue cette pièce de celles postérieures de Zeami. Ensuite, ces deux revenants sont conservés dans les deux parties de la pièce, comme dans les pièces d'ouverture autres que celles de Zeami.

D'autre part, malgré sa structure de *nô* d'apparition, *Michimori* est plus proche de *Kayoi Komachi* ou de *Motomezuka de Kan.ami*, dans la mesure où le *waki* remplit dans la seconde partie la fonction primordiale de réorienter les âmes perdues vers le monde du *Bouddha*. Elle diffère donc d'*Izutsu*, "Le puits" où comme nous l'avons déjà vu, la seconde partie appartient pratiquement au *shite*, le *waki* n'étant plus qu'un spectateur et comme si tout se passait dans son rêve. Enfin, toujours dans la seconde partie, on trouve deux scènes importantes qui sont présentées sous une forme indépendante, celle de la séparation des deux époux puis celle de la mort de Michimori.

Ainsi nous pouvons dire que cette pièce reflète le processus de recherche de Zeami pour la composition d'une pièce d'*ashura*, de manière à

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen - Automne hiver*, POF, 1979, p. 385 à 400.

tirer parti de divers éléments empruntés à d'autres catégories de pièces et à d'autres auteurs. En ce qui concerne les deux scènes de la dernière partie, nous avons l'impression qu'à celle de la mort de Michimori, due à Seia, Zeami rajouta celle de la séparation des deux amants en vue de donner au style de la pièce un tour plus élégant, même s'il ne put établir entre elles de relation intrinsèque.

La pièce *Atsumori*, présentée comme œuvre de Zeami au chapitre XVI du *Sarugaku dangi*, peut être considérée comme un des résultats de cette recherche.

Le *shite* en est Taira no Atsumori, et le *waki* Renjô, ou Kumagai Naozane, qui tua le premier au cours de la bataille d'Ichinotani.

La pièce commence quand Naozane qui avait pris l'habit pour échapper au remords d'avoir tué Atsumori, âgé seulement de seize ans lors de la bataille, revient sur ces lieux funestes afin de prier pour le défunt. Naozane se faisait alors appeler de son nom bouddhique Renjô. Un son de flûte se fait entendre, arrivent plusieurs fauchers. Renjô converse alors avec l'un d'eux à propos de la flûte et à la tombée de la nuit les autres, disparaissent. Quand le *waki*, étonné de ce que son interlocuteur seul soit resté, s'enquiert de son état, celui-ci répond qu'il est lié à Atsumori et demande à Renjô de prier. Comme Naozane accepte sa requête, il lui révèle qu'il est en réalité l'esprit d'Atsumori puis disparaît.

Suit le classique interlude avec un homme de la région qui conte la bataille d'Ichinotani et les derniers moments d'Atsumori. Naozane dévoile son identité et annonce qu'il prie maintenant pour l'âme d'Atsumori.

Dans la seconde partie, le fantôme d'Atsumori apparaît à Renjô qui a décidé de passer sur place la nuit en prière. Lorsque Renjô demande au spectre s'il s'agit d'un rêve, il répond que non. Le cœur en paix, Atsumori remercie pour ses prières le moine repent de ses actes passés et commence à évoquer les souvenirs de sa vie antérieure. Il se lamente sur le destin du clan Heike et exécute la danse du banquet de la dernière nuit, sachant que sa vie arrivait à son terme. C'est une danse élégante et pleine de grace. Il se souvient ensuite de sa mort, puis disparaît en avouant que lors de leur rencontre fortuite il pensa d'abord à se venger mais qu'en voyant que Naozane priait pour son âme sa rancune s'évanouit.⁽¹⁾

C'est une pièce qui respecte parfaitement la structure du *nô* d'apparition de Zeami malgré quelques petites modifications, comme par exemple le

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par N. Péri dans *Le Nô*, Maison Franco-japonaise, 1944, p. 116 à 178.

shite et le *waki* qui appartiennent ici à la même histoire. Prenant pour thème la rancune d'un guerrier tombé dans le monde des *ashura*, cette pièce possède une atmosphère élégante et raffinée s'inspirant du caractère du personnage choisi comme *shite*, connu pour avoir été amateur de musique et de danse.

Il en est de même pour la pièce Yorimasa, également présentée dans le *Sarugaku dangi* comme œuvre de Zeami, dont le *shite* représente le spectre du vieux Yorimasa, autre personnage du *Heike monogatari* qui s'était suicidé à Uji devant son destin tragique, bien qu'il fût du clan des Genji vainqueurs. C'était lui aussi un personnage amoureux des arts et de la poésie. Le nombre d'acteurs participant à cette pièce est limité au minimum, *shite*, *waki* et *ai-kyôgen* et la structure semblable à celle d'*Izutsu* que nous avons détaillée précédemment.

Un vieillard vante donc d'une manière très poétique, à un moine qui passait par là, les endroits célèbres de sa région, créant ainsi l'atmosphère de la pièce. Il conduit ensuite le voyageur jusqu'au temple Byôdô-in, et lui raconte l'épisode de "l'éventail sur l'herbe" qui se déroula dans ce lieu. C'est là que Yorimasa s'était suicidé et ce jour était exactement le jour anniversaire de sa mort. Le moine prie alors pour l'âme de ce guerrier. Après avoir entendu raconter une nouvelle fois cette tragique histoire par un habitant de la région, il décide d'y passer la nuit pour prier, et dans un rêve lui apparaît le fantôme du guerrier. Celui-ci va représenter l'épisode de la bataille où il est débordé par le clan Heike, ses sentiments à l'approche de l'ennemi, la certitude de sa fin prochaine, la résolution de mettre fin à ses jours et la composition sur son éventail, ouvert sur l'herbe du temple, d'une poésie qui chante sa triste fin et enfin sa mort, retraçant ainsi le destin tragique d'un guerrier.⁽¹⁾

Cet aspect tragique est encore accentué dans la pièce intitulée *Sanemori*, toujours de Zeami selon le *Sarugaku dangi*. L'âme de Saitô Sanemori ne peut trouver le repos pour n'avoir pu vaincre Kiso du clan Minamoto et ses tourments durent déjà depuis plus de deux siècles.

Le *shite* est donc le fantôme de Sanemori qui apparaît dès la première partie mais c'est un spectre que seul le moine Daami peut voir. Le revenant relate au *waki* les circonstances de sa mort au cours de la bataille de Shino-hara et comment sa tête coupée fut lavée dans le lac qui se trouve devant eux. Le vieil homme avait en effet teint ses cheveux blancs afin de cacher son âge et pouvoir se battre en première ligne sans susciter de remarques

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Printemps été*, POF, 1979, p. 532 à 547.

ironiques de la part de l'ennemi. Il réapparaît dans la seconde partie sous l'aspect du vieux guerrier de soixante-treize ans qu'il était en fait lors de la bataille et joue ses derniers moments. C'est un épisode célèbre du *Heike monogatari*.

La pièce renforce le tragique du personnage par la relation des faits précédant sa mort, tirant parti de la structure de *nô* d'apparition qui, comme nous l'avons déjà vu, n'est pas soumise à l'ordre chronologique. L'important dans le déroulement de cette pièce n'est pas la bataille en elle-même ni la bravoure du guerrier mais plutôt le sentiment du guerrier devant son tragique destin. S'il y a une notion de temps dans ces pièces, c'est celle du temps psychologique des personnages et du public qui participe aussi à l'atmosphère tragique. Et Zeami maîtrisait parfaitement cette technique.

Par contre, la pièce *Jikken Sanemori*, "L'épreuve de Sanemori", considérée comme l'œuvre de Kongô de la compagnie Kongô de *sarugaku* du Yamato, plus ou moins contemporain de Zeami, a pour structure celle des *nô* de la réalité. Il s'agit bien du même Sanemori mais l'histoire nous est contée par des guerriers du clan vainqueur.

Yoshinaka qui venait de remporter une grande victoire à la bataille de Shinohara voulut savoir à qui appartenait la tête coupée que détenait Tezuka no Tarô. Un certain sentiment d'étrangeté lui fait appeler Higuchi Kanemitsu qui confirme qu'il s'agit bien de celle de Saitô Sanemori. Higuchi va alors rendre compte des derniers moments et de l'héroïsme de leur ennemi jusqu'à émouvoir l'assemblée. La pièce se termine sur une danse d'Higuchi pour fêter la victoire. Kongô se contentait de décrire pour le public les scènes de bataille tandis que Zeami cherchait à montrer l'homme sensible caché derrière le guerrier. Lorsque c'est Sanemori lui-même qui raconte sa propre histoire, celle-ci devient plus subjective, plus émotionnelle et finalement plus véridique.

La pièce *Kiyotsune*, également citée dans le *Sarugaku dangi* comme œuvre de Zeami, est encore un exemple typique de cette conception particulière du *nô* de guerrier, bien éloignée des scènes de bataille à peine évoquées. À leur place, l'auteur préfère suggérer au public le sentiment de tristesse éprouvé par Kiyotsune comme il a le devoir de lutter, la prostration qui saisit les guerriers au milieu de la bataille, le doute qui les envahit, si bien qu'ils se demandent pourquoi et dans quel but se battre, le caractère éphémère de ce monde et la vanité de la vie. La barque perdue en mer qui ne sait plus où se diriger, sur laquelle se trouve Kiyotsune, reflète le destin du clan Heike. Après avoir joué un air de flûte et récité quelques vers, le guerrier se

jette à la mer pour mettre un terme à son existence vidée de toute signification.

Ensuite, Awazu no Saburô du clan Heike réussit à regagner en cachette Kyôto depuis Kyûshû et rapport en guise de dernier souvenir à l'épouse de Kiyotsune les cheveux noirs de son mari. Elle ne peut accepter que celui-ci l'ait ainsi délibérément abandonnée en mettant fin à ses jours. C'est devant cette veuve éplorée que surgit le fantôme de Kiyotsune. Rêve ou réalité, on ne sait. L'épouse se réjouit de sa présence mais regrette qu'il n'ait pu lui revenir vivant. Kiyotsune lui fait part de ses sentiments intimes, de sa peur, de sa solitude et de l'horreur de la défaite. Cette rencontre permet au spectateur de sentir la rancune de chacun des personnages, l'un pour avoir été abandonné, l'autre pour l'incompréhension dont il est l'objet mais aussi, en même temps, la joie de ces retrouvailles.⁽¹⁾ Zeami sut saisir avec une grande objectivité ces contradictions de l'esprit humain et les faire revivre sur scène avec beaucoup de vérité.

Les pièces de personnage féminin

Zeami va concrétiser encore plus sa conception du théâtre dans ses pièces dont le *shite* était toujours un personnage féminin. Ils s'agissaient de figures empruntées à l'*Ise monogatari* ou au *Genji monogatari*, classiques de la littérature de l'aristocratie dont Zeami, initié à la culture de l'élite par Nijô no Yoshimoto et Yoshimitsu devait être familier. Passer du *Heike monogatari*, "Le dit des Heiké" à ceux-ci était donc pour lui un acte naturel. De même si certains éléments appartenant aux pièces d'ouverture servirent à l'élaboration des pièces de guerrier, certains éléments de ces dernières furent utilisées dans la construction des pièces de personnages féminins telle par exemple la conception du fantôme des pièces de guerriers.

Dans son traité *Nôsakusho*, Zeami conseille à Motoyoshi de composer le *shite* des pièces de personnages féminins de façon à embellir son apparence et propose les dames de la cour comme modèles de la plus haute qualité pour ces pièces. Par conséquent lorsqu'on prendra pour *shite* des personnages comme Yûgao, Ukifune ou Aoi qui appartiennent au monde du *Genji monogatari*, il faudra faire attention à bien rendre leur élégance innée.

(1) Voir aussi les commentaires et les traductions de cette pièce par G. Renondeau dans *Nô*, Maison Franco-japonaise, 1954, p. 376 à 392 et R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Automne hiver*, POF, 1979, p. 157 à 170.

De toutes les catégories de pièces de *nô* cette dernière est celle qui fait le plus appel au chant et à la danse.

La pièce *Matsukaze Murasame*, "Matsukaze et Murasame" qui est une révision de *Matsukaze* écrite par son père Kan.ami peut être considérée comme une des premières pièces de personnages féminins de Zeami. Cette pièce révisée figure au répertoire actuel sous le titre à nouveau de *Matsukaze*.

Bien que cette pièce ne suive pas la structure classique du *nô* d'apparition, puisqu'elle n'a qu'une seule et unique partie, les souffrances des personnages sont contées là aussi par eux-mêmes, eux qui n'ont pas réussi à quitter ce monde même après leur mort.

Deux sœurs, Matsukaze et Murasame, humbles pêcheuses, sont amoureuxés d'un gentilhomme exilé à Suma, Arihara no Yukihiro. Cet amour est condamné dès le début, car une fois le pardon venu de la capitale pour l'exilé, la séparation sera éternelle. Ce jour tant redouté arrive et Yukihiro part à jamais, laissant en souvenir un vêtement de chasse et son bonnet. Obsédées par cet amour, les deux sœurs continuent d'attendre désespérément une lettre ou des nouvelles qui ne viendront jamais, même après leur mort. Leurs âmes perdues rôdent sur la plage de Suma avec les souvenirs laissés par Yukihiro. Zeami dépeint dans cette pièce l'esprit obsédé de ces femmes qui s'abîment dans leur amour.⁽¹⁾

Les autres pièces de personnages féminins comportent généralement dans leur deuxième partie une danse raffinée⁽²⁾ À travers elle, Zeami montre conjointement au le sentiment d'amour, le style *yûgen* dont sont empreints ces personnages. Pour lui, ce style ne serait "autre que le beauté alliée à la douceur. L'élégance de manières constitue le charme subtil du corps humain" Ainsi la femme est le type idéal pour développer celui-ci.

Zeami qui a peint une certaine fragilité des femmes devant l'amour dans des pièces comme *Matsukaze* ou *Izutsu*, montre aussi que ce sentiment poussé à son extrême peut changer de nature et devenir destructeur comme dans *Aoi no ue*.

Rokujô no Miyasukokoro qui fut l'amante du prince Hikaru Genji ne parvient pas à oublier son amour et éprouve un sentiment de haine profonde

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Automne hiver*, POF, 1979, p. 63 à 79.

(2) Il s'agit de *jo no mai*, "danse d'introduction", calme et élégante, exécutée par l'héroïne, une dame de la cour ou un vieillard et de *chû no mai*, "danse intermédiaire", modérée, également exécutée par l'héroïne ou un noble élégant.

envers l'épouse du prince, Aoi no Ue. Cette haine est si forte qu'elle atteint l'épouse et la rend malade. Toutes les nuits l'esprit de Rokujô vient assaillir Aoi prostrée sur sa couche⁽¹⁾ et la torture en rejetant sur elle toute la frustration d'avoir été délaissée par le prince. Zeami montre ici que quelle que soit la classe sociale à laquelle il appartient, l'être humain peut devenir sous l'emprise de sentiments exacerbés, implacable et terrible. Le fait que le *shite* représente l'esprit malin d'une personne en vie, Rokujô Miyasudokoro, et non un fantôme proprement dit, renforce le caractère horrible de la pièce.

Le *Sarugaku dangi* fait allusion dans son introduction à une pièce portant ce titre, jouée par Inuô. On pense que Zeami avait modifié cette pièce du répertoire du *sarugaku* d'Ômi pour en faire celle que nous connaissons aujourd'hui.

Dans la pièce *Higaki*, Zeami décrit le destin d'une femme qui passa sa vie à jouer avec l'amour. Le *shite* représente celle qu'on appelle "la femme d'Higaki", fantôme d'une danseuse qui eut beaucoup de succès à une certaine époque dans la région de Dazai. Cette femme paye donc dans les flammes de l'enfer les péchés commis durant sa vie. Devant le moine, elle apparaît sous l'aspect d'une vieille danseuse, exprimant avant tout la tristesse d'une femme devant sa vieillesse⁽²⁾

Dans *Taima*, au contraire, Zeami nous présente l'esprit tranquille d'une femme qui sut se détacher des préoccupations terrestres grâce à son esprit religieux. Le *shite* est en effet le fantôme de la princesse Chûjô, qui revient sur terre non pas chargé de rancune mais seulement pour célébrer l'anniversaire de sa mort au temple Taima. Il ne revient pas de l'enfer mais du paradis, pour présenter les enseignements du Bouddha. Ainsi, comme l'on peut se dédier à l'amour d'un homme, cette femme s'était dédiée à l'amour du Bouddha, sans l'ombre d'un doute au cœur. L'auteur veut nous montrer que cette sérénité peut exister même dans l'esprit agité d'une femme. C'est le détachement complet du monde, l'oubli final.

Si la femme de *Taima* a trouvé la paix de son âme grâce à la foi, celle d'*Obasute*, "La vieille abandonnée" le doit au renoncement et à la résignation. Devant le voyageur venu dans la montagne Obasute pour y apprécier la pleine lune d'automne, arrive une vieille femme avec la même intention. Il s'agit en réalité du fantôme de celle qui fut abandonnée ici-même, mais tou-

(1) Dans la pièce telle qu'on la joue actuellement, *Aoi no Ue* est simplement représentée par une robe.

(2) Dans le chapitre XVI du *Sarugaku dangi* est citée une pièce portant le titre de *Higaki no onna*, "La femme de Higaki" comme étant de Zeami. C'est certainement la même que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *Higaki*.

te sa vie antérieure et même le fait d'avoir été abandonnée appartiennent déjà à un très lointain passé.

Une fois la nuit tombée et la lune brillante dans le ciel, le fantôme réapparaît de nouveau, tout de blanc vêtu cette fois, tel une femme céleste. Cette couleur reflète l'âme de la vieille femme, pure de tout sentiment humain, qui n'existe plus que pour la lune.⁽¹⁾

À travers les pièces de personnages féminins qui utilisent la structure du *nô* d'apparition, Zeami est parvenu à élaborer avec succès un théâtre mettant en scène des sentiments que possède tout être humain. Ainsi, après un long processus de recherches, passant par les pièces d'ouvertures puis de guerriers morts, le théâtre *nô* est-il en mesure d'exploiter les thèmes les plus variés.

Les pièces de folie

Zeami distingue dans le livre II de *Fûshikaden*, consacré à la mimique, deux types de démence, celle due à la possession d'un corps par un esprit qui lui est étranger et celle provoquée par une profonde tristesse, qu'entraîne par exemple la perte d'un conjoint, la séparation d'avec ses parents, ou la recherche vaine et sans fin d'un conjoint, la séparation d'avec ses parents, ou la recherche vaine et sans fin d'un enfant. Zeami considère le second de ces deux types comme celui de la plus grande importance. Ainsi presque toutes les "*nô* de la réalité" de Zeami ont pour *shite* des personnages qui ont perdu la raison à la suite d'une grande détresse morale et prennent encore une fois pour thèmes les sentiments humains.

Il semble qu'avant Zeami les pièces de démence du premier type, possession par un esprit, aient été les plus communes. Souvenons-nous par exemple de la pièce de Kan'ami intitulée *Sotoba Komachi*, "Komachi au stûpa" Nous avons vu comment Komachi était possédée par l'esprit de son soupirant Shii no shôshô dans la seconde partie. Ce procédé a aussi été employé par Zeami dans certaines de ses pièces, comme par exemple dans *Minatsuki barai*, "La purification du sixième mois" où le *shite* danse devant l'autel divin en état de possession. Toutefois, par comparaison avec les autres auteurs, nous pouvons affirmer que la folie dans les pièces de Zeami est avant tout provoquée par l'exacerbation des sentiments.

(1) Yokomichi Mario ne considère pas cette pièce comme une œuvre de Zeami; elle est cependant tenue pour telle par de nombreux auteurs. Il y est aussi fait allusion dans le chapitre XVIII du *Sarugaki dangi*.

La pièce *Hyakuman*, considérée comme une œuvre de Kan.ami revue par Zeami, met en scène une mère devenue folle à force de rechercher son fils.⁽¹⁾ De même dans *Tango monogurui*, “Le fou de Tango”, c’est un père à la recherche du fils qu’il avait jadis chassé de la maison en raison de son manque d’intérêt pour les études. Dans *Sakuragawa*, “La rivière Sakura” c’est encore une mère qui fait de longs voyages pour tenter de retrouver son fils. Dans *Tsuchiguruma*, “Le tombereau”, c’est un fils qui cherche son père. Ou encore, comme dans la pièce intitulée *Hanjo*, “Dame Han”, la folie est provoquée par un sentiment d’amour infini pour l’homme dont elle est séparée. Cramponnée à l’éventail laissé en souvenir, la femme danse son obsession. Pareil sentiment porté à son paroxysme, trouve par exemple son expression dans la pièce *Hanagatami*, “La corbeille à fleurs”⁽²⁾, où la femme va à la recherche de son amour en ne reculant devant aucun obstacle.

Les pièces de démente de Zeami font donc vivre sur scène divers types de personnages dont les modèles sont pris non seulement dans la littérature classique mais aussi parmi les gens anonymes de l’époque et exposent les sentiments variés qui agitent leur cœur. C’est sans aucun doute le sens aigu de l’observation des sentiments humains que possédait Zeami qui lui a permis de développer ces pièces de démente qui vont de la simple possession par un esprit au phénomène beaucoup plus complexe de l’exaspération des sentiments.

Ainsi, c’est après de longues recherches que Zeami parvint à révéler sur scène, par une structure de pièce particulière et des méthodes d’écriture et de composition qui objectivaient une représentation élégante et subtile, les sentiments les plus secrets du cœur humain, communs cependant à tout être, qu’il soit ou non un héros, ainsi que la fuite dans le monde de la folie de celui poursuivi par des émotions et sentiments extrêmes.

*(Uma parte da tese de doutoramento apresentada no
Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris)*

(1) Voir le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Printemps été*, POF, 1979, p. 232 à 245.

(2) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Automne hiver*, POF, 1979, p. 205 à 220.

BIBLIOGRAFIA

Livres:

- KANZE Hisao, "Zeami no sekai" in *Kanze Hisao chosakushû* vol. 1, Heibonsha, Tôkyô, 1982, 3ème éd., 421 p.
- , "Dentô to gendai" in *Kanze Hisao chosakushû* vol. 3, Heibonsha, Tôkyô, 1981, 3ème éd., 370 p.
- KITAGAWA Tadahiko, "Zeami" in *Chûôshinsho* 292, Chûôkôronsha, Tôkyô, 1972, 203 p.
- KÔSAI Tsutomu, *Nô utai shinkô - Zeami ni terasu*, Hinoki shoten, Tôkyô, 1972, 426 p.
- , *Nô utai kanshō*, Hinoki shoten, Tôkyô, 1981, 334 p.
- KOYAMA Hiroshi, SATÔ Kikuo et SATÔ Ken'ichirô, "Yôkyokushû" in *Nihon koten bungaku zenshû* vol. 33/34, Shôgakkan, Tôkyô, tome I: "Yôkyokushû ichi", 1973, 517 p. et tome II: "Yôkyokushû ni", 1979, 7ème éd., 577 p.
- NOGAMI Toyoichirô et TANAKA Makoto, "Yôkyokushû" in *Nihon koten zensho*, Asahi shunbunsha, Tôkyô, tome I: "Yôkyokushû jo", 1973, 13ème éd., 326 p., tome II: "Yôkyokushû chû", 1972, 8ème éd., 306 p. et tome III: "Yôkyokushû ge", 1973, 7ème éd., 333 p.
- PÉRI Noël, *Le Nô*, Maison franco-japonaise, Tôkyô, 1944, 568 p.
- RENONDEAU Gaston, *Nô*, Maison franco-japonaise, Tôkyô, 1953, 1er fascicule, 240 p.
- , *Nô*, Maison franco-japonaise, Tôkyô, 1954, 2er fascicule, 319 p.
- SHIMAZAKI Chifumi, *The noh vol. one God noh*, Hinoki book store, Tôkyô, 1972, 322 p.
- SIEFFERT René, "Nô et Kyôgen" in *Les œuvres capitales de la littérature japonaise*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1979, tome I: "Nô et Kyôgen. Printemps Été", 613 p. et tome II: "Nô et Kyôgen. Automne Hiver", 584 p.
- TOIDA Michizô, *Nô. Kami to kojiki no geijutsu*, Serika shobô, Tôkyô, 1973, 2ème éd., 317 p.
- YOKOMICHI Mario, *Nôgeki shôyô*, Chikuma shobô, Tôkyô, 1984, 362 p.

_____ et OMOTE Akira, "Yôkyokushû" in *Nihon koten bungaku tai-kei* 41/42, Iwanami shoten, Tôkyô, tome I: "Yôkyokushû jo", 1972, 13ème éd., 470 p., tome II: "Yôkyokushû ge" 1971, 11ème éd., 488 p.

Yôkyoku.Kyôgen.Kadensho dir. par KOYAMA Hiroshi, Kadokawa shoten, Tôkyô, 1971, 10ème éd., 454 p.

Yôkyoku.Kyôgen dir. par KOYAMA Hiroshi et KITAGAWA Tadahiko, in *Kanshō Nihon koten bungaku* vol. 22, Kadokawa shoten, Tôkyô, 1981, 3ème éd., 538 p.

Articles:

BABA Akiko, "Takasago.Kamimai to senshû banzai" (*Takasago*. La danse des dieux et les vœux de longue vie), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 76 à 81.

KANAI Kiyomitsu, "Zeami to shuramono" (Zeami et les *nô* de guerrier mort), *Kokugo to kokubungaku*, sept. 1954, Tôkyô daigaku kokugo kokubun gakkai, p. 27 à 36.

MASUDA Shôzô, "Zeami- Nyotai saisei" (Zeami- La résurrection du type féminin), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, mars 1978, Gakutôsha, p. 126 à 130.

MINEMURA Fumito, "Zeami to kadô" (Zeami et l'art de la poésie), *Kokubungaku* janv. 1963, Shibundô, p. 30 à 35.

MIYAKE Akiko: "Zeami no mugen nô ni okeru honsetsudori no shuhô" (La technique du *honsetsudori* dans le *nô* d'apparition de Zeami), *Nôkenkyû to hyôron*, août 1983 n° 11, Keiseisha, p. 1 à 13.

NAGAO Kazuo, "Kinuta" (Le billot), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 106 à 119.

NEARMAN Mark J., "Zeami's Kyûi- A pedagogical guide for teachers of acting", *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, autumn 1978, vol. XXXIII. n° 3, Sophia University, p. 299 à 332.

NEARMAN Mark J., "Kyakuraika- Zeami's final legacy for the Master actor", *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, summer 1980, vol. XXV. n° 2, Sophia University, p. 153 à 197.

NEARMAN Mark J., "Kakyô- Zeami's fundamental principles of acting", *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, autumn 1982, vol. XXXVIII. n° 3, Sophia University, p. 333 à 374.

- NEARMAN Mark J., “Kakyô- Zeami’s fundamental principles of acting <part three>”, *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, spring 1983, vol. XXXVII. n° 1, Sophia University, p. 333 à 374.
- NISHI Isshō, “Kashiwasaki ni tsuite” (A propos de Kashiwazaki), *Kanmei*, nov. 1981, p. 8 et 9.
- NISHINO Haruo, “Zeami bannen no nô- *Nôhon sanjû goban mokuroku* wo megutte” (Les *nô* de Zeami au soir de sa vie- Au sujet de la *Liste de trente-cinq pièces de nô*), *Bungaku*, mai 1971 vol. 39, Iwanami shoten, p. 37 à 48.
- NISHINO Haruo, “Zeami no sakugekihô- Nôsaku no nagare no nakade” (La méthode de composition des pièces de théâtre chez Zeami- située dans le contexte de la composition de *nô*), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 63 à 69.
- ODA Sachiko, “Zeami no nô kaidai” (Explication bibliographique sur le *nô* de Zeami), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 152 à 157
- SEIDA Hiroshi, “Zeami sakuhin no kanshō to bunseki *Taisanpukun* ni tsuite” (Analyse et appréciation de l’œuvre de Zeami- A propos de *Taisanpukun*), *Kokubungaku* janv. 1963, Shibundō, p. 50 à 67
- SHINODA Kōichirō, “*Koi no omoni*. Oni to kami no aida de” (*Koi no omoni* <Le cœur chargé d’amour>. Entre le dieu et le démon), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 91 à 96.
- TAKEMITSU Tôru, “*Izutsu*. Mugen nô no keisei” (*Izutsu* <Le puits>. La formation du *nô* d’apparition), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 88 à 90.
- TANAKA Noriko, “Zeami no oni” (Le démon chez Zeami), *Geinôshi kenkyû*, avr. 1979 n° 65, Kakubundō, p. 25 à 28.
- TASHIRO Keiichirō, “*Tadanori*. Guntai no yûgen nô” (*Tadanori*. Le *nô* de guerrier de style *yûgen*), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 82 à 87
- TOIDA Michizō, “Zeami to yoban-me nô ni tsuite” (De Zeami et des *nô* de quatrième catégorie), *Bungaku* juin 1955 vol. 23, Iwanami shoten, p. 61 à 70.
- TONOMURA Natsuko, “Sôga no ryôkyoku kara nô he - *Izutsu*, *Kinuta* no bai” (Du *ryôkyoku* de Sôga au *nô*- Dans le cas d’*Izutsu* <Le puits> et *Kinuta* <Le battoir>), *Kokugo to kokubungaku*, sept. 1982 vol. 50, Tōkyō daigaku kokugo kokubun gakkai, p. 44 à 59.

WATANABE Moriyaki, “*Tôru. Haikyo no yume, yume no haikyo*” (*Tôru. Rêves de ruines, ruines de rêves*), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 97 à 104.

YONEKURA Toshiaki, “*Nô no sozai to kôsô- Sanemori no nô wo chûshin ni*” (La conception et les matériaux d’une pièce de *nô*- centré sur la pièce *Sanemori*), *Bungaku*, janv. 1963 vol. 31, Iwanami shoten, p. 57 à 65.

YAMAZAKI Masakazu, “*Zeami no nô no kyôki*” (La folie dans les pièces de *nô* de Zeami), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, août 1970, Gakutôsha, p. 117 et 118.