



NÔ

Kanzesouke

能楽

LE NÔ, THÉÂTRE DE LA PASSION

Il y a quatorze ans, je suis venu en France pour une tournée d'une modeste compagnie dont j'étais membre. Aujourd'hui, à la tête d'une troupe d'une quarantaine de personnes, je reviens dans l'espoir de faire apprécier aux spectateurs français le nô à sa juste valeur.

Le nô est le plus souvent donné dans des théâtres spécifiques appelés Nogakudo. Pour les représentations parisiennes une scène et un dispositif pour recevoir le public, quasiment identiques à ce qui est offert au Japon, ont été aménagés. J'exprime ma reconnaissance à tous ceux qui ont oeuvré pour la réalisation de ce théâtre de nô qui constitue une première hors du Japon.

Les pièces que nous représentons à Paris appartiennent au répertoire habituellement joué au Japon. Elles n'ont pas été choisies, pas plus qu'elles n'ont subi de modifications, à seule fin d'être données à l'étranger.

On sait que le nô a pris forme il y a plus de six siècles, il est encore représenté comme à son origine. Les temps ont changé, l'espace urbain s'est métamorphosé, et malgré tout, le nô est toujours apprécié des Japonais. Je suis persuadé qu'il en ira de même pour les spectateurs français, malgré les différences de langue et de culture.

Le nô tente de faire surgir à la surface les sentiments qui sont au plus profond de l'être humain, par une expression totalement épurée qui se situe à la limite de l'abstraction. On peut sans doute dire que c'est le coeur humain et rien d'autre qui évolue sur la scène. En tout cas, c'est ce que nous souhaitons faire sentir au spectateur. C'est grâce à cette universalité que l'on peut recevoir le nô au-delà du temps et de l'espace.

Une autre caractéristique du nô réside dans le fait qu'il ne requiert ni metteur en scène ni chef d'orchestre. Les intervenants, qu'il s'agisse du *shite*, du *waki* ou des interprètes de *hayashi* ou de *jtuta*, qui n'ont habituellement que très peu d'occasion de se rencontrer, se retrouvent sur la scène après une brève répétition. Le nô n'est pas interprété par des exécutants tenant compte les uns des autres comme dans un orchestre, il va plutôt à la recherche d'un nouvel équilibre au moyen d'une violente confrontation de l'univers intérieur des artistes. C'est pourquoi il se dégage de la scène de nô une grande tension qui passe par une présence physique empreinte d'une esthétique épurée.

Lorsqu'un artiste a dit qu' à la fin d'une pièce de nô il désirait être absorbé jusqu'à disparaître dans l'espace délimité par la scène, cela signifiait sans doute que, malgré sa présence physique sur scène, il aspirait à se fondre dans une forme abstraite de la beauté. Je vous laisse apprécier ce théâtre de la passion qui est toujours aussi vivant depuis six siècles.

Kiyokazu Kanze, 26ème Iemoto de l'école Kanze
(Traduction de Rose-Marie Makino-Fayolle)

AVERTISSEMENT À PROPOS DE L'OUVERTURE DES YEUX (KAI-GEN) ET DE L'OUVERTURE DES OREILLES (KAI-MON).

Assister à un nô c'est être transporté, en un instant, plusieurs siècles en arrière au coeur d'une autre culture. Pour vivre les mêmes émotions que les spectateurs de jadis, il faut savoir abandonner ses habitudes.

Le nô n'est pas un art "spectaculaire", tout y est "retenue". En comprendre la profondeur et le raffinement nécessite une approche attentive surtout de la part du spectateur occidental. L'essentiel est de se mettre en état d'écoute, voir et sentir, ouvrir son coeur. Le nô est né au moyen-âge de l'union harmonieuse de la danse, de la musique, de l'écriture, des arts du masque et du costume qui ont, ensemble, atteint leur plus sublime expression. Mais c'est sa structure rigoureuse établie à partir de lois et de codes, respectés et transmis par des lignées d'acteurs, qui lui a permis de parvenir jusqu'à nos jours sous sa forme d'origine : l'acteur ne répète pas, l'acteur ne se répète pas, "faire" un nô doit toujours être unique. Nous sommes, chacun, l'hôte des maîtres qui, à chaque représentation, transmettent un héritage précieux et assument la lourde tâche d'être à la hauteur de leurs ancêtres. Le spectacle advient par l'intermédiaire d'un médium qui au premier son de la flûte nous associe à l'appel des âmes. Dans une tension de plus en plus intense, on assistera avec lui à l'apparition des revenants, princesses et guerriers mythiques, dieux, démons et fantômes errants.

Ils vont apparaître par les mêmes masques et dans les mêmes costumes qu'autrefois, chefs-d'oeuvre transmis et portés de génération en génération, objets infiniment précieux et irremplaçables, maîtres et gardiens du théâtre qu'ils font vivre depuis des siècles.

Je suis heureux que Maître Kiyokazu Kanze, 26ème Iemoto, descendant direct de Zeami, créateur génial du nô, ait accepté de venir à Paris avec sa troupe pour nous faire partager son art. C'est un événement que nous puissions assister en Occident à plusieurs nô dans les conditions de représentation réunies par le Festival d'Automne et le Parc de la Villette : espace scénique authentique et traduction des textes par surtitrage. Ainsi le nô pourra se réaliser, pour notre plus grand bonheur.

Erhard Stiefel
Conseiller artistique



laquelle Zeami voyait la manifestation première du *sarugaku*.

Sans être donc à proprement parler un art religieux, le *nô* est l'expression de la culture bouddhique, telle qu'elle s'est fondue en douceur – par syncrétisme – avec la religion première du Japon, le Shintô animiste, dont les divinités et les esprits investissent et animent, depuis les origines, toute parcelle de campagne, de montagne ou de mer. En dépit de sa complexité, ce bouddhisme, si japonais dans son essence, apparaît dans le *nô* sous des formes variées, tels l'amidisme, le zen ou certaines tendances du bouddhisme ésotérique. Les références aux sūtra y abondent, parmi lesquels les plus souvent cités sont le Sūtra du Lotus de la Vraie Loi et les trois grands sūtra qui ont inspiré l'amidisme .

L'ESSENCE DU NÔ

Pour comprendre l'essence du théâtre *nô*, il faut revenir à l'enseignement de Zeami, qui définit le *shite*, l'acteur principal, comme étant le véhicule d'une mémoire poétique profondément enfouie, confronté qu'il est avec le paysage extérieur, tout en dévoilant par réflexions subtiles le paysage intérieur, sa contrepartie. Son activité poétique met la transformation en évidence, elle joue sur les registres des mutations, les révélant parfois par des retournements ou des détournements. Le personnage doit porter le paysage, affirme Zeami, alors que pour Kan'ami, son père, c'était plutôt le paysage qui devait porter le personnage. Le personnage est donc devenu lui-même paysage, tant dans sa projection extérieure que dans sa projection intérieure. La beauté qui s'en manifeste est pareille à la fleur, elle repose sur deux éléments indissolubles, qui seuls en garantissent l'éclosion : le rare (*mezurashi*) et le saisissant (*omoshiroshi*). La fleur qui éclôt doit ainsi exprimer le rare et rendre le saisissant, et cela ne saurait être, comme on l'a dit plus haut, sans qu'elle se réfléchisse dans l'obscurité profonde et secrète du *yûgen*.

Le *nô* est une forme d'art essentiel, antérieure à toute forme d'art, non pas dans la mesure où cette antériorité s'exprime dans la chronologie du temps, mais dans le fait que, tel un vase, il porte en lui les germes mêmes du temps et de l'espace, ainsi qu'ils prirent naissance le jour où fut créé ce monde.

L'un des principes du *nô* est une ancienne règle de l'esthétique japonaise se fondant sur la progression qui sous-tend toute chose : *jo-ha-kyû*, soit début, déroulement, et fin. Suivant ce principe apparemment élémentaire, toute chose, en notre monde transitoire, délimité par l'espace et régi par le temps, commence, se déroule et s'achève. De l'acte le plus infime à celui qui chevauche les siècles, tout répond à cette règle et se rattache à un mouvement cosmique difficile à saisir. Dans sa perception originelle, le principe du *jo-ha-kyû* doit être ainsi plus largement compris comme un état fusionnel, indissoluble, de l'espace et du temps, *jo* désignant au commencement l'ouverture de l'espace et la mise en marche de l'horloge du temps, *ha* étant l'instant et le lieu où l'état des choses s'épuise et se rompt, et *kyû* étant enfin l'instant où s'achève le temps, avec la désintégration de l'espace.

Selon Zeami, le *nô* a été créé pour permettre à l'homme de prendre la mesure de l'infiniment petit comme de l'incommensurable, de ce qui est fugitif – comme la goutte de rosée ou l'éclair – à ce qui s'étale indéfiniment dans le temps. Tous les événements de la vie terrestre, des plus dérisoires aux plus élevés, relèvent de cet ordre, et c'est bien à ce titre que les auteurs de *nô* les ont dépeints dans leurs œuvres.

LE RÉPERTOIRE

Le répertoire actuel est composé d'un peu plus de deux cent trente pièces qui, pour la majorité, sont inscrites au catalogue des cinq grandes branches ou écoles exerçant encore aujourd'hui le *nô*, tandis que le reste n'est joué que par l'une ou l'autre de ces branches. Tous ces *nô* datent du XIVe ou du XVe siècle, d'autant que les œuvres antérieures à cette période, et provenant des anciens

LES ACTEURS

La représentation d'un nô implique des acteurs, des musiciens, un groupe de choristes et des aides de scène. Les acteurs sont répartis en plusieurs corps de métiers distincts. Il y a d'abord les *shitekata* qui sont les seuls habilités à tenir la fonction du *shite*, soit le personnage principal. Ce sont eux, par ailleurs, qui officient comme choristes et comme aides de scène. Leur activité comprend aussi l'interprétation des *shitetsure*, ou personnages secondaires accompagnant le *shite*. Les enfants acteurs (*kokata*) sont assimilés à ce groupe. Il y a ensuite les *wakikata* dont la fonction est de tenir le rôle du *waki*, soit le personnage en second, celui qui vient à la rencontre du *shite* et qui se tient sur le côté, un moine le plus souvent. Ces mêmes acteurs, qui ne portent jamais le masque, interprètent aussi les *wakizure*, ou accompagnants du *waki*. Il y a enfin les *ai kiôgen* qui sont de formation comique, et dont l'emploi consiste à jouer les personnages subalternes intervenant aussi bien dans une scène que dans les intermèdes. Le talent de ces acteurs comiques apparaît plus nettement dans les farces de leur propre répertoire, qu'ils jouent entre deux drames de nô.

Selon l'usage établi, les personnages d'un nô sont désignés simplement par les fonctions de jeu : *shite*, *waki*, etc...

LA MUSIQUE

La musique de nô fait appel à la fois aux ressources instrumentales et vocales. Les quatre instruments utilisés dans le nô sont : une flûte, appelée *nô-kan* ; un tambour d'épaule, *ko-tsuzumi* ; un tambour de hanche, *ô-tsuzumi* ; et un tambour à battes, *taïko*. En dépit de leur simplicité, ces instruments atteignent à une grande force d'expression, grâce à l'emploi optimal qui en est fait. Jointes aux voix des acteurs et des choristes, ces quatre instruments contribuent à donner à la musique de nô sa structure originale et complexe. On s'en sert soit pour accompagner les chants, soit pour exécuter les pièces instrumentales telles que préludes, intermèdes ou accompagnements des danses.

On ne saurait toutefois comprendre la technique instrumentale, sans rappeler au préalable quelques particularités essentielles de la musique de nô : absence de système de composition harmonique, hauteur des notes fluctuante, rythme non mesuré. Ces trois phénomènes, d'ailleurs liés entre eux, déterminent une technique instrumentale et vocale spécifique, où dominent les glissandi, les vibratos larges et irréguliers et la fluctuation des notes, en même temps qu'ils influent sur la facture des instruments. Alors que des formes musicales antérieures au nô, comme le *gagaku* ou le *shômyô* (psalmodie bouddhique), utilisaient la superposition harmonique de notes fixes et des instruments à hauteur fixe, le nô, en rejetant l'harmonie, a renoncé du même coup à la notion de hauteur absolue par rapport à un diapason et a dû créer des instruments et une technique vocale libérés de la notion de hauteur fixe.

Une fois choisi leur instrument (flûte et trois sortes de tambours), les exécutants ne peuvent changer ni d'instrument (pas même d'un type de tambour à l'autre), ni d'école. On compte aujourd'hui trois écoles de flûte (*nô-kan*) qui sont celles de Morita, Issô et Fujita ; quatre écoles de tambour d'épaule (*ko-tsuzumi*) : les écoles de Kô, Kôsei, Okura et Kanze ; les cinq écoles suivantes de tambour de hanche (*ô-tsuzumi*) : Kadono, Takayasu, Okura, Ishii, Hôshô ; et enfin deux écoles de tambour à battes (*taïko*) : celles de Kanze et de Komparu.

Les textes : le nô, les origines du nô, l'essence du nô, le répertoire, la scène, les acteurs - sont extraits de "La lande des mortifications" d'Armen Godel et Koichi Kano ; le texte - la musique - de "La musique du nô" d'Akira Tamba. (Les titres ont été ajoutés pour faciliter la lecture de cette brochure.)

Nous remercions les auteurs de nous avoir autorisés à les reproduire.

Pour une connaissance plus approfondie du nô, nous conseillons vivement au lecteur de se reporter à leurs ouvrages. (voir bibliographie, page 18)

COMMENT PÉNÉTRER DANS LA SPHÈRE DU CHARME SUBTIL

De la *manière* du *charme subtil*. Dans toute *voie* et en toute chose, on définit par le *charme subtil* le suprême accomplissement. Dans notre art, plus particulièrement, nous plaçons au premier rang la *manière* du *charme subtil*. D'une façon générale, la *manière* du *charme subtil* saute aux yeux, et c'est la seule chose que les spectateurs apprécient ; pourtant, les acteurs doués de *charme subtil* ne se trouvent pas facilement. Cela parce que l'on ne sait pas véritablement goûter le *charme subtil*. Dans ces conditions, nul acteur ne pénètre dans cette sphère. Or donc, ce que j'appelle la sphère du *charme subtil*, où donc pourrions-nous la situer en fait ? Examinons, du point de vue de leur manière d'être dans le monde, les divers types humains : ne pourrions-nous dire que la manière d'être des nobles de cour, leur maintien altier, leur contenance qui les distingue du commun, caractérisent le *degré* du *charme subtil*. Ainsi donc, le caractère fondamental du *charme subtil* n'est autre que la beauté alliée à la douceur. L'élégance de manières constitue le *charme subtil* du corps humain. Si votre langage est raffiné, si vous vous informez exactement de la façon de parler habituelle aux nobles et aux grands, si chacune des paroles, fût-elle insignifiante, que vous proférez, est raffinée, vous obtiendrez le *charme subtil* du langage. Dans le chant, une mélodie qui coule harmonieuse, qui soit douce à l'oreille, définira le *charme subtil* du chant. Quant à la danse : si vous êtes parfaitement entraîné, si les attitudes de votre corps sont belles, si, par la calme aisance de vos manières, vous suscitez l'intérêt du spectateur, vous obtiendrez le *charme subtil* de la danse. Dans la *mimique*, si l'allure caractéristique de chacun des *trois types* est belle, vous aurez encore le *charme subtil*. Restent les attitudes impétueuses : dans le rôle d'un démon, par exemple, dussiez-vous infléchir légèrement votre tenue vers le mouvement violent, si là encore vous n'oubliez pas la beauté de l'allure, si vous observez [le principe] du "mouvement de l'esprit aux dix dixièmes" et celui de "mouvement puissant du corps, appel du pied modéré", si les attitudes de votre corps sont belles, vous obtiendrez le *charme subtil* du démon.

Mettez-vous ces diverses définitions bien dans la tête, conformez-y soigneusement vos mouvements et, quel que soit le genre de *mimique* que vous ayez à interpréter, gardez vous de perdre le *charme subtil*. Ce doit être comme si l'on voyait se présenter tour à tour courtisans ou dames de la cour de tout rang, hommes ou femmes [du peuple], moines, paysans ou rustres, et jusqu'à des mendiants ou des *hintin*, chacun portant, en guise de parure, un rameau fleuri. Quelles que soient les diffé-

rences entre tous ces personnages, tout le monde sera d'accord pour reconnaître la beauté des fleurs, car les fleurs seront les mêmes dans tous les cas. [Dans le nô], ces fleurs sont représentées par [la beauté des attitudes] du corps. Ce qui met en évidence [la beauté] des attitudes, c'est l'esprit. [Voici en quoi consiste le rôle] de ce que j'appelle l'esprit : une fois les principes ci-dessus bien compris, il vous faut étudier la *voie* de la poésie afin de réaliser le *charme subtil* du langage, étudier la *manière* qui donne du relief à votre extérieur, afin de réaliser le *charme subtil* des attitudes, savoir enfin que, d'une façon générale, c'est le fait de disposer pour chaque genre de l'immense variété des *mimiques*, d'un traitement particulier qui mette sa beauté en valeur, qui constitue la semence du *charme subtil*. L'on s'imagine parfois que le comble [de l'art] consiste à relever dans son interprétation les caractères distinctifs de chaque personnage : pour avoir négligé [la beauté] des attitudes, il vous est alors difficile de pénétrer dans la sphère du *charme subtil*. Pour n'avoir pas pénétré dans la sphère du *charme subtil*, vous ne parviendrez pas au suprême accomplissement. Pour n'être pas parvenu au suprême accomplissement, vous ne deviendrez jamais un *habile* consacré par la renommée. Dans ces conditions, les maîtres confirmés ne se trouveront pas facilement. Il n'est d'autre ressource que de vous exercer en plaçant au centre de vos préoccupations le rôle essentiel que joue le *style* du *charme subtil*. Ce que j'appelle suprême accomplissement, c'est la beauté des attitudes. Donc, et j'insiste sur ce point, attachez toute votre attention à votre tenue. Si, ce faisant, vous allez au fond des choses, et que, à commencer par les *deux éléments* et jusque dans les divers genres de la *mimique*, vos attitudes soient belles, le suprême accomplissement sera [réalisé] en tout. Si vos attitudes sont disgracieuses, vous serez vulgaire en tout. Le *charme subtil* se reconnaît à l'invariable beauté de tous les aspects visuels et de tous les aspects auditifs [de l'interprétation]. Celui qui, ayant par lui-même reconnu les *ressources* offertes par ce principe, s'en est rendu maître, je dis qu'il a pénétré dans la sphère du *charme subtil*. Si vous vous contentiez, sans en avoir reconnu les *ressources*, et, à plus forte raison, sans les avoir assimilées, de rechercher seulement le *charme subtil*, de votre vie, vous ne sauriez avoir ce *charme subtil*.

Deux articles extraits du Traité de Zeami "Kakyo"
- le miroir de la fleur " in "La tradition secrète du nô ",
suivi de "Une journée de nô ", traduction et commentaires
de René Sieffert.

LES SEPT NÔ

AOI NO UE

"La Dame Aoi" sarugaku d'Ômi remanié par Zeami Quatrième groupe

Personnages
Tsure, jeune prêtresse
Wakizure, haut responsable
Kyôgen, serviteur
Shite, esprit de Dame Rokujô
Waki, prêtre yamabushi

Lieu : la résidence du Ministre
de la Gauche, à Miyako

Epoque : sous le règne de l'Empereur
Shujaku In, frère aîné du Prince Genji.



Sous l'empire de la jalousie et de la haine envers Dame Rokujô, ancienne maîtresse du Prince Genji, Dame Aoi (représentée sur scène par une robe pliée) est alitée, frappée par une maladie mystérieuse. On fait venir une prêtresse qui, en pinçant la corde d'un archet en bois de catalpa, évoque l'esprit malveillant qui afflige Dame Aoi. L'esprit apparaît sous une forme haineuse et se retire aussitôt. On fait appel à un prêtre ; l'esprit réapparaît, cette fois-ci sous sa propre identité, et les incantations du prêtre finissent par le dompter.

L'argument est tiré du Genji monogatari, mais contrairement au roman, Rokujô ne parviendra pas à ses fins, la conjuration ayant protégé la victime.

Le personnage de Rokujô est resté populaire jusqu'à nos jours (Mishima Yukio en a fait l'héroïne d'un de ses nô modernes). Son caractère révèle deux aspects contradictoires : la grâce et l'élégance d'une femme de haut rang appartenant à la cour, d'une part, et d'autre part, la jalousie morbide d'une femme malade assoiffée de vengeance. La distinction, dit Zeami, ne peut émaner que de ceux qui en portent les germes. Sa production est donc rare, tout comme la beauté qui doit s'en dégager. L'expression d'un tel personnage ne peut souffrir la moindre déficience. Les gestes de Rokujô doivent ainsi demeurer empreints de raffinement et de grâce, jusqu'à ses réactions les plus insolites, comme lorsqu'elle jette un mauvais sort à sa rivale. Pour en illustrer l'effet merveilleux, Zeami cite ce poème :

*Le parfum de prunes
les fleurs de cerisiers
imprègne
au point que les branches du saule
se couvrent de fleurs.*

TÔRU

de Zeami Cinquième groupe

Personnages
Acte I
Waki, prêtre voyageur
Shite, vieillard
Kyôgen, personne de la région

Acte II
Nochijite, Minamoto no Tôru

*L'action se passe à la mi-automne,
à Kyôto.*

Un bonze, qui vient d'arriver à Kyôto, rencontre dans un parc laissé à l'abandon un vieil homme qui transporte des seaux d'eau et l'interroge.

Tout heureux de raconter l'histoire de ce parc - son histoire - il explique qu'au IX^e siècle, Minamoto no Tôru, douzième fils de l'Empereur Soga, y avait construit sa résidence et réalisé à proximité une réplique exacte de la baie de Chiga, réputée pour sa beauté ; pour compléter l'illusion, il y avait fait apporter de l'eau de mer et s'amusait à en extraire du sel.

C'est là qu'il porte cette eau.

Mais arrivé au bord de l'étang - de la baie - il révèle qu'il est le fantôme de Tôru. La brume estompe sa forme qui s'évanouit. Le bonze vivement frappé par cette apparition s'endort et dans son rêve voit le Prince Tôru, lui-même, chanter et danser dans son magnifique jardin de jadis.

Avec l'aurore Tôru disparaîtra.

Lieux : sur la rive de la rivière Sumida,
dans la province
de Musashi, en Azuma, d'abord.
Sur l'autre rive, ensuite, devant la tombe
d'un jeune garçon.

Saison : le quinzième jour
de la troisième lune,
fin du printemps.



sont là pour célébrer une messe à la mémoire d'un garçon d'environ onze ans, fils d'un Yoshida de la capitale, qui y est mort voici un an, après avoir été enlevé de sa maison. La femme fond en larmes et révèle que le garçon est le fils qu'elle recherche. Le passeur de bac l'emmène sur la tombe. Au moment où ils récitent des prières, on entend la voix du garçon. La mère prie de nouveau et son fils lui apparaît. Elle tend les bras pour l'atteindre, mais il lui échappe. A l'aube il disparaît de nouveau, pour toujours.

Le thème d'une mère qui part à la recherche de son enfant se rencontre dans plusieurs nô (Kashiwazaki, Miidera, Sakuragawa), mais Sumidagawa est le seul où la mère retrouve son enfant mort.

Motomosa s'est inspiré d'un conte de l'Ise monogatari dont il a repris quatre éléments : le sentiment pénible de la séparation, la rivière Sumida en tant que lieu de l'action, la traversée en barque et, enfin, le poème qui sert de support à l'évolution dramatique. La trame dépouillée et ténue, l'expression naturelle et la force poétique de Sumidagawa en font un chef-d'oeuvre.

"Dans Sumidagawa, ce n'est pas un enfant qui apparaît sur scène. Tout l'intérêt est là, car c'est un spectre qui se manifeste dans ce nô, et non un enfant réel. C'est son esprit seulement qu'il convient de livrer, (affirmait Zeami). Motomasa, pour sa part, répondait qu'il n'avait pas osé le faire. Essayer de le faire est une excellente chose. Si on n'en prend pas le risque, on ne peut pas savoir si l'effet sera bon ou mauvais, (avait ajouté Zeami)."

Sumidagawa a inspiré plusieurs auteurs. On peut citer Chikamazu Monzaemon qui en inséra l'argument dans son drame Futago Sumidagawa (Les deux jumeaux et la rivière Sumida, créé en 1720) et, en Occident, Benjamin Britten qui, après avoir vu ce nô joué à Tokyo, en tira un petit opéra du nom de Curlew River ou La rivière au courlis (1964).

KANAWA

"La Couronne en fer" (anonyme) Quatrième groupe

Personnages

Acte I

Kyôgen, responsable du sanctuaire
Shite, une femme

Acte II

Wakizure, son ancien mari
Waki, Abe no Seimei
Nochijite, esprit fâché de la femme

Lieux : à l'entrée du sanctuaire de Kibune,
au nord de Miyako, d'abord.
Puis à Miyako,
dans la demeure du prêtre Abe no Seimei.

Saison : la neuvième lune, fin d'automne.

Une femme rejetée par son mari qui a pris une autre épouse, vient au sanctuaire de Kibune à l'heure du boeuf (2 heures du matin) et demande de l'aide pour se venger. Communiquant par le biais d'un responsable du sanctuaire, le dieu l'informe que si elle porte une couronne en fer surmontée de trois cierges allumés, elle se transformera en diable et pourra ainsi atteindre son but. Peu de temps après, on voit son ancien mari demandant conseil à un sage, Abe no Seimei, évoquant les cauchemars qui le tracassent. Il apprend qu'ils sont provoqués par la haine d'une femme et que cette nuit même sa vie est menacée. Seimei promet d'exercer tout le pouvoir de sa prière afin de le sauver. La femme apparaît, transformée maintenant en diable, et exige sa victime; une lutte survient à l'issue de laquelle la femme est domptée.

Kanawa n'est pas sans analogie avec Aoi no Ue. Dans ces deux oeuvres, le thème majeur est la jalousie d'une femme acculée dans ses derniers retranchements et qui n'hésite pas à recourir au meurtre pour tenter d'effacer l'humiliation subie. C'est aussi le tourment d'un être vivant encore dans ce monde, qui le pousse à prendre l'apparence d'un esprit démoniaque (ikiriyô) pour frapper sa victime. Cependant, si l'héroïne d'Aoi no Ue est une grande figure impériale, celle de Kanawa est une simple femme du peuple, bafouée par son mari. Dans Aoi, la distinction et le charme de Rokujô tendent un voile mystérieux sur l'horreur de son acte, alors que dans Kanawa, l'atrocité du meurtre fascine par sa magie. La réalité y est dépeinte de la façon la plus brutale, à l'image des forfaits perpétrés avec la bienveillance des



Kanawa

Sur-titrage des pièces de nô

AOI-NO-UE, MATSUKAZE, SUMIDAGAWA, KANAWA : traduction d'Armen Godel et Koichi Kano ("La lande des mortifications - vingt-cinq pièces de nô", Gallimard, 1994)

TAMURA : traduction de Noël Peri ("Le nô", Maison Franco-Japonaise, 1944)

TÔRU : traduction de Gaston Renondeau ("Nô", deuxième fascicule", Maison Franco-Japonaise, 1954)

Adaptation, Catherine Cadou

KYÔGEN

Les *kyôgen*, littéralement "paroles folles" sont des pièces comiques qui jouent le rôle de contrepoint face à la tension dramatique du nô. Bouffonneries inspirées de la vie quotidienne du moyen-âge ou parfois simples parodies du nô, les pièces de *kyôgen* les plus intéressantes sont toutefois celles qui tournent à la satire sociale par leur irrévérence à l'égard des pouvoirs établis : les seigneurs, les moines, les esprits et les démons même y sont sans cesse ridiculisés comme par réaction au respect et à la vénération qu'inspirent les pièces de nô.

FUTARI DAIMYÔ (Deux Daimyôs)

Shite, DAIMYÔ I

Ado, DAIMYÔ II

Koado, UN PASSANT

Deux Daimyôs se promènent ensemble, mais ni l'un ni l'autre n'a de serviteur pour porter son épée. En chemin ils croisent un homme appartenant à la classe des serviteurs et, bien qu'il se presse de se rendre à un engagement important, le forcent à entrer à leur service. Le passant réagit : il les menace de leurs propres épées et les oblige à lui remettre non seulement

leurs poignards, mais aussi leurs habits. Ils ont l'air si comiques en sous-vêtements et haute coiffe noire, qu'il les force à faire semblant d'être des chiens de combat, des coqs et puis finalement des jouets qui, lorsqu'ils sont renversés reviennent toujours à la verticale tels des culbutos. Quand il estime que le divertissement a suffisamment duré, il déguerpit en emportant leurs affaires. Ils courent après lui en criant au voleur.

BÔ SHIBARI

(Attaché à un bâton)

Shite, TARÔ KAJA

Ado, MAÎTRE

Koado, JIRÔ KAJA

Tarô Kaja et Jirô Kaja sont de grands amateurs de saké. Leur maître a entendu dire qu'en son absence, ils volent régulièrement son saké et se soulent. Cette fois-ci il a trouvé un plan pour les en empêcher. Il appelle Jirô Kaja et lui demande de l'aider à piéger Tarô Kaja qu'il veut attraper et attacher à un bâton. Jirô Kaja accepte, à contrecœur. Ils appellent Tarô Kaja et lui demandent de faire une démonstration de maniement du bâton dans l'art de l'autodéfense. Très fier de ses compétences en ce noble art, Tarô Kaja est tellement absorbé par sa démonstration, qu'ils lui attrapent facilement les mains et les ligotent à un bâton. Jirô Kaja se moque du sort qui s'est abattu sur Tarô Kaja, lorsque le maître se glisse derrière lui et lui lie les mains dans le dos. Il explique les raisons de son acte et part s'occuper de ses affaires.

Ainsi attachés, leur soif habituelle se fait d'autant plus sentir. Ils décident de descendre à la cave à saké, ne serait-ce que pour en sentir les effluves, ce qui ne fait qu'intensifier leur soif. Tarô Kaja a une idée : il s'empare d'une louche à saké, mais ne pouvant porter le liquide jusqu'à sa bouche, la tient pour que Jirô Kaja puisse boire. Ensuite c'est le tour de Tarô Kaja. Il sert le saké à la louche, pose la tasse dans les mains de Jirô Kaja (toujours ligotées dans son dos) s'agenouille et boit.

Complètement ivres, ils chantent et dansent. Lorsque le maître rentre derrière eux, ils aperçoivent son reflet dans la tasse de saké placée à terre. Persuadés qu'il s'agit d'une hallucination, ils inventent des chansons d'insultes ayant leur maître pour sujet.

Courroucé, le maître les chasse de la cave à saké.

FUKURÔ YAMABUSHI (Yamabushi qui hulule)

Shite, YAMABUSHI (Prêtre guerrier)

Ado, FRÈRE AINE

Koado, FRÈRE CADET

LA SCÈNE DE NÔ

- 1 chambre du miroir (kaga mi-no-ma)
- 2 rideau (age-maku)
- 3 pont (hashigakari)
- 4 place du kyôgen (kyôgenza)
- 5 troisième pin (san-no-matsu)
- 6 deuxième pin (ni-no-matsu)
- 7 premier pin (ichi-no-matsu)
- 8 paroi décorée d'un pin (kagami-ita)
- 9 assistants (kôkenza)
- 10 espace arrière (ato-za)
- 11 petite porte latérale (kiridoguchi)
- 12 tambour à bates (taiko)
- 13 tambour de hanche (ôtsuzumi)
- 14 tambour d'épaule (kotsuzumi)
- 15 flûte (fue)
- 16 pilier du shite (shite-bashira)
- 17 pilier du regard (metsuke-bashira)
- 18 pilier du waki (waki-bashira)
- 19 pilier du flûtiste (fue-bashira)
- 20 espace shite (jô-za)
- 21 centre arrière (dai-shô-mae)
- 22 angle arrière (fue-za-mae)
- 23 centre droit (waki-shô)
- 24 centre (shônaka)
- 25 centre gauche (ji-utai-mae)
- 26 angle (sumi)
- 27 centre avant (shôsaki)
- 28 espace waki (waki-za-mae)
- 29 place du waki (waki-za)
- 30 chœur (ji-utai-za)
- 31 escalier (shirasu-bashigo)
- 32 galets (shirasu)

DATE	NÔ	NÔ
25 nov 20h30	AOI-NO-UE Azusa-No-De Kou-No-Inori Shite : Kanze Kiyokazu Kanze Yoshinobu	TORU (une partie) Omoi-Tachi-No-De Sha-Ku-No-Mai Shite : Nomura Shiro
26 nov 20h30	AOI-NO-UE Azusa-No-De Kou-No-Inori Shite : Kanze Yoshinobu Nomura Shiro	TORU (une partie) Omoi-Tachi-No-De Sha-Ku-No-Mai Shite : Kanze Kiyokazu
27 nov 20h30	KYÔGEN Futari Daimyo	MATSUKAZE Shite : Kanze Kiyokazu Sekine Tomotaka
28 nov 20h30	SHIMAI Yashima TenKo KYÔGEN Bo Shibari	SUMIDAGAWA Shite : Fujinami Shigemitsu
29 nov 16h	SHIMAI Yashima TenKo KYÔGEN Fukuro	SUMIDAGAWA Shite : Fujinami Shigemitsu
29 nov 20h30	KANAWA Hayatsuzumi-No-Den Kou-No-Inori Shite : Kanze Kiyokazu	TORU (une partie) Omoi-Tachi-No-De Sha-Ku-No-Mai Shite : Sumi Hirojiro
30 nov 16h	KYÔGEN Kazumo	MATSUKAZE Shite : Kanze Kiyokazu Sekine Tomotaka
1 déc 20h30	TAMURA Kae-Shozoku Shite : Kanze Kiyokazu Kanze Yoshihiro	SHAKKYÔ O-Jishi Shite : Sumi Hirojiro Sekine Tomotaka

2 déc 20h30	TAMURA Kae-Shozoku Shite : Kanze Kiyokazu Kanze Yoshihiro	SHAKKYÔ O-Jishi Shite : Fujii Kanji Kanze Yoshinobu
----------------	------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------

