

LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS DANS LES NŌ DE KONPARU ZENCHIKU

Magali BUGNE
Université de Strasbourg

Le dramaturge Konparu Zenchiku (1405-1470 ?) exerce son art à une époque caractérisée par la relation paradoxale qui unit les désirs et l'Éveil exprimée dans le non-dualisme radical dérivé du *Mādhyamika* qui sous-tend la création de nō comme *Eguchi* [Eguchi]²⁷⁴ (THORNILL 1993 : 116). Les nō de type féminin (*nyotai*) de Zenchiku souscrivent à ce traitement ambigu du désir oscillant entre une représentation traditionnelle de la femme sujette à un attachement coupable et un éloge plus transgressif des passions. Cette dualité dans le traitement des passions soulève une question fondamentale qui traverse son œuvre : comment mettre en scène l'absence de dualité entre les désirs et l'Éveil dans un théâtre dont tout un pan du répertoire est dédié à la conjuration des passions ? Les choix de composition du dramaturge apportent un premier élément de réponse. Il exclut de son répertoire féminin les manifestations scéniques les plus manichéennes de la nature impure de la femme dans le nō : la folie causée par la perte d'un être cher qui entraîne l'exécution sur scène d'une danse frénétique (*monogurui*) et la métamorphose ophidienne représentée par les masques de serpent cornus (*namanari*, *hannya* ou *shinja*). Il compose des nō mettant en scène des fantômes d'aristocrates mais aussi des personnages à l'identité plus complexe tel que des esprits de plantes apparaissant sous la forme d'une femme. Ce type de rôle lui permet de traiter simultanément sur scène la question de l'Éveil des végétaux (*sōmoku jōbutsu*) et des femmes (*nyonin jōbutsu*). La personnification classique du rôle principal dans le nō repose sur la transparence du rapport entre son nom révélé sur scène et son identité. Dans le traité *Sandō* [Les trois voies] composé en 1423, Zeami (1363-1443) pose les bases de la composition d'une pièce et fait de la première étape de rédaction d'un nō le choix du classique littéraire auquel il renvoie, ainsi que celui du personnage, désigné nominalement (OMOTE 1974 : 134). Si les esprits des plantes de

²⁷⁴ Pièce de Zeami basée sur un épisode relaté dans le *Senjūshō* [Recueil d'histoires choisies] et rapportant l'échange de poèmes entre le moine Saigyō et une courtisane. La fin du nō adapte une anecdote rapportée dans le *Kojidan* [Récits sur les faits anciens] et met en scène la transformation de la courtisane sous la forme du bodhisattva Fugen surmontant un éléphant blanc.

Zenchiku ne sont pas dénués de liens avec le monde littéraire, ils permettent au dramaturge de s'émanciper du cadre de toute trame narrative afin d'inaugurer un lieu d'expérimentation artistique au sein duquel l'identité même des protagonistes devient source de questionnements. Dès lors, il convient de s'interroger sur les raisons d'une telle posture créative chez un dramaturge longtemps perçu par la critique moderne comme l'héritier de l'art de Zeami. Quel est l'intérêt scénographique de la personnification des végétaux dans le répertoire féminin du *nō* au XV^e siècle ? Comment ces personnages contribuent-ils à la quête de réconciliation des opposés chez Zenchiku ?

Paul Atkins voit en œuvre dans ce théâtre ce qu'il nomme « l'identité révélée », moyen par lequel deux concepts opposés sont utilisés pour démontrer leur absence de dualité (ATKINS 2006 : 21). Si le rôle des esprits de plantes correspond à ce modèle, nous souhaiterions approfondir ici ce questionnement identitaire en montrant son influence subversive sur la dynamique dualiste du *nō* partagée entre rôle principal et deutéragoniste. Pour cela, nous analyserons dans un premier temps le discours sur l'Éveil des femmes et des plantes que porte Zenchiku dans son traité intitulé *Meishukushū* [Recueil sur la lumineuse divinité de l'abri] et ses conséquences sur l'adaptation scénique du personnage féminin. Dans un second temps, nous analyserons la mise en pratique de ce discours et le renversement subversif des rôles qui s'observe dans les *nō* *Bashō* [Le bananier]²⁷⁵ et *Kakitsubata* [L'iris]²⁷⁶. Nous démontrerons que les pièces du dramaturge sont moins un long chant lyrique où le souvenir supplanterait l'action qu'un théâtre basé sur une dramaturgie des passions ambivalente.

Le type hybride : fondements théoriques

Zeami se pose en précurseur des *nō* mettant en scène des esprits de plantes avec *Saigyō zakura* [Le cerisier de Saigyō] qui prend pour personnage principal l'esprit d'un cerisier apparaissant sous les traits d'un vieillard à barbe blanche. Zenchiku revisite ce thème et le transfert du type âgé (*rōtai*) au type féminin (*nyotai*). La première

²⁷⁵ *Nō* fantasque (*tsukuri nō*) inspiré d'une anecdote chinoise.

²⁷⁶ Les sources du *nō* *Kakitsubata* sont multiples. La pièce s'inspire principalement des chapitres 7, 8 et 9 de l'*Ise monogatari* [les Contes d'Ise] et évoque le souvenir du voyage dans les provinces orientales du poète Ariwara no Narihira jusqu'aux confins de la province de Mikawa (les Trois rivières) au lieu-dit de Yatsu-hashī (les Huit-Ponts). Zenchiku insère également des références aux commentaires secrets tels que le *Wakachiken shū* [Recueil du savoir révélé sur la poésie] et le *Reizeiike Ise monogatari-shō* [Notes sur les Contes d'Ise de la lignée Reizei] (Itō 1983 : 422).

mention d'un nō de plante de sa composition apparaît en 1464 avec la représentation de la pièce *Kakitsubata* interprétée lors des cérémonies faites aux bénéfices du temple (*kanjin nō*) qui eurent lieu sur la commande d'Ashikaga Yoshimasa (1435-1490) à Tadasugawara. Dans le manuscrit autographe du traité *Meishukushū* composé quelques années plus tard vers 1467, Zenchiku dévoile différentes facettes de la divinité Shukushin (également lu Shukujin) assimilée à Okina et vénérée dans les milieux marginaux des artistes de *sarugaku*. Il y tient deux discours sur l'Éveil féminin qui permettent d'éclairer rétrospectivement les fondements idéologiques des transformations qu'il opère dans le répertoire fondé par son maître.

La question de l'Éveil féminin est traitée au travers de l'évocation de l'épisode, rapporté dans le sūtra du lotus, de la fille-dragon qu'il présente comme étant une des facettes d'Okina. La fille-dragon parvint à atteindre l'Éveil dans son corps présent malgré les trois « poisons » de l'existence qui la caractérisent et qui ont grandement nourri l'imaginaire du nō : les désirs qui habitent son corps de femme, la colère représentée par son corps de serpent et l'ignorance qui renvoie à son jeune âge. En se basant sur cet épisode, il délivre une nouvelle lecture du titre du sūtra du lotus qu'il interprète comme le sūtra du « lotus de la jeune fille qui sort de l'eau »²⁷⁷. Il acte ainsi la possibilité d'accession à l'Éveil dans leurs corps présents des êtres négativement considérés dont la consubstantialité se révèle sur scène sous la forme de la femme-plante comme en attestent les échanges dialogiques du nō *Bashō* :

Shite (Femme-Esprit du bananier) : Quel prodige ! À l'écoute de la récitation de cet auguste sūtra, voilà qu'une femme telle que moi, mais aussi les herbes et les arbres démunis de sentiments (*nyonin hijō sōmoku*), tous peuvent donc atteindre l'illumination !

Waki (moine qui consacre sa vie à la récitation du sūtra du lotus) : Vous avez bien entendu ! Si l'on croit de tout cœur dans les enseignements du Bouddha, alors il ne fait aucun doute que tout être, même les femmes, les plantes et les arbres démunis de sentiments (*nyonin hijō sōmoku*), tous peuvent atteindre l'illumination. [...]

Shite : En vérité, je suis un esprit démunis de sentiments, un bananier apparu sous la forme d'une femme.

²⁷⁷ Cette interprétation se base sur une décomposition sémiotique des clefs composant les caractères signifiant « Loi merveilleuse » (*myōhō*) qu'il interprète comme : « jeune-fille / vierge » puis « eau » et enfin « sortir ». Nous nous basons ici sur la graphie du manuscrit autographe de Zenchiku retranscrit par Omote Akira (Omote 1969 : p.305).

Waki : Or ça, un bananier apparu sous la forme d'une femme dites-vous ? Mais quel lien avez-vous donc noué pour recevoir ce corps de femme (*nyotai*) ?

Shite : Votre perplexité vous induit en erreur. Quelle différence peut-il bien exister [entre une femme et une plante] ? (YOKOMICHI 1963 : 38-43)

L'esprit du bananier, qui apparaît sous les traits d'une femme, parle ici au nom des femmes et des plantes (*nyonin hijō sōmoku*). Nous souscrivons à l'hypothèse de Nakazawa Shin.ichi qui voit dans cette apparition féminine une forme d'Okina métamorphosé afin de démontrer l'absence de dualité entre les désirs et l'Éveil (NAKAZAWA 2013 : 581). Si dans le *nō* le deutéragoniste est toujours un homme et le plus souvent un moine, celui de *Bashō* se présente dans le monologue de la scène d'exposition (*nanori*) comme un spécialiste du *sūtra* du lotus qui s'est retiré du monde afin de se consacrer exclusivement à sa lecture. Le syncrétisme shintō-bouddhique dans lequel s'est façonné le *nō* se manifeste ici sous la forme de la confrontation d'un discours ascétique de rejet du monde tenu par le deutéragoniste et la remise en question de ce discours fait par le rôle principal afin, non pas de le nier, mais de révéler sa profondeur cachée.

Parallèlement à ce discours, Zenchiku aborde dans le *Meishukushū* l'Éveil des femmes et des plantes en abordant le cas des figures salvatrices. Parmi les formes d'Okina dévoilées, deux retiennent particulièrement notre attention : le poète Ariwara no Narihira et la divinité à corps double Kangiten, tous deux présentés comme chargés de protéger la voie du yin et du yang et d'apaiser les liens entre les hommes et les femmes. À propos de Narihira, Zenchiku écrit :

Au temps des hommes, [Okina] naît dans les familles de poètes. Le commandant de cinquième rang Narihira, auteur des *Contes d'Ise*, est appelé « le vieillard en guenilles » (*katai okina*). Il guide les femmes égarées par leurs ignorances (*guchi*) et leur enseigne la voie du yin et du yang. Des poètes légendaires du *Kokinshū*, il est celui que l'on nomme « les trois vieillards » (*mitari okina*)²⁷⁸; apparu sous la forme d'un corps, il compose des poèmes sur la vie, la vieillesse, la maladie et la mort. (OMOTE 1969 : 280)

Le dramaturge incorpore ici au *sarugaku* un discours emprunté aux milieux poétiques faisant de Narihira une divinité qu'il assimile

²⁷⁸ Zenchiku identifie ces figures un peu plus loin comme étant Yamabe no Akahito, Ariwara no Narihira et Tachibana no Moroe.

au vieillard Okina. Dans son nō *Kakitsubata*, l'esprit de l'iris est ainsi secouru par Narihira qui apporte par ses poèmes le Salut aux femmes et aux plantes. L'élévation du poète au rang de figure salvatrice provoque une modification dans le traitement du sujet amoureux sur scène et une réinsertion positive du thème des désirs dans la trame dramatique. Dans le nō *Izutsu* [La margelle du puits] de Zeami dont le succès n'a eu de cesse de croître depuis l'après-guerre, le personnage de Narihira est suggéré au travers de la nostalgie amoureuse du fantôme de son épouse. Le pathos de la pièce est accentué par le recours au *monogi*, changement de costume opéré sur scène par le rôle principal aidé d'un assistant. Afin d'apaiser sa solitude, la femme revêt dans la deuxième partie du nō l'habit dit « coiffe d'homme, robe longue » (*iu kamuri chōken*) symbolisant les habits de son époux. Dans la pièce *Kakitsubata* précédemment citée, c'est l'inverse qui se produit puisque l'esprit de l'iris à l'apparence féminine se couvre de l'habit de Narihira afin de révéler la nature divine du poète et de signifier au public la fusion des éléments féminin et masculin. À ce titre-là, le costume de l'iris peut être considéré comme un des rares cas de représentation transgénérée du répertoire²⁷⁹.

Il reste encore ici à aborder l'autre divinité du yin et du yang précédemment cité : Kangiten, associée au dieu furieux Kōjin. Si l'union des corps est harmonieuse dans *Kakitsubata*, elle est source d'une jouissance masochiste dans le nō *Teika* [Teika] qui met en scène l'esprit de la princesse impériale Shokushi prisonnière de l'étreinte de son amant transformé en lierre. La puissance du désir sexuel est symbolisée par la vigueur de la plante, corps du poète métamorphosé en plante sarmenteuse, représenté sur scène par des branches qui étreignent la tombe de sa défunte maîtresse dans un coït hybride renvoyant aux corps enchevêtrés de Kangiten (TANAKA 1996 : 49-50)²⁸⁰. Bien que ce nō ne mette pas en scène

²⁷⁹ La première tentative d'adaptation scénique du manuscrit autographe de Zeami de la pièce *Unrin.in* tentée en 1982 par le Centre de recherche sur le Nō de l'université Hōsei adoptait une utilisation similaire du costume pour représenter symboliquement le couple Narihira et Fujiwara no Kōshi. Toutefois, les récentes analyses des indications paratextuelles du manuscrit ont permis de prouver la présence sur scène d'un acteur interprétant Narihira. Le couple était interprété par deux acteurs lors de la dernière adaptation de cette pièce tentée en 2013 au Théâtre National de Nō de Tōkyō à Sendagaya.

²⁸⁰ Tanaka a mis en évidence l'existence d'une version de *Teika* transmise au sein des lignées de *waki* de la troupe Kanze datant de la fin de l'époque Muromachi et plaçant l'action au lieu-dit des Mille-Arbres (Senbon) où se trouvait un temple dédié à la divinité Kangiten. Il est rapporté que sous le règne de l'empereur Go-Toba, la princesse

directement l'esprit du végétal, les identités des amants se confondent et le moine procède à une incantation du chapitre sur les herbes médicinales du sūtra du lotus afin d'apaiser l'ardeur du corps végétal.

Les deux discours portés sur l'Éveil des corps végétaux et féminins dans le *Meishukushū* nous renseignent sur la conception même du rôle principal qui, dans les nō *Bashō* et *Kakitsubata*, renvoie par analogie à la figure du vieillard Okina. La différence entre le théâtre de Zeami et de Zenchiku nous semble prendre sa source dans l'interprétation différente des rôles composant le répertoire. Dans *Sandō*, Zeami désigne Narihira comme un « galant-homme » (*yūshi*), figure masculine idéalisée, ou dans le manuscrit autographe de la pièce *Unrin.in* [Le temple Unrin.in] comme un « homme sincèrement épris d'amour » (*mame otoko*). Mais là où Zeami met en scène un personnage, Zenchiku se focalise sur la nature divine de ce dernier qui vient alors supplanter l'autorité spirituelle incarnée par le deutéragoniste.

La scène : confronter et réconcilier

Sur scène, le deutéragoniste est d'ordinaire le garant de l'autorité spirituelle chargé de prodiguer des récitations de sūtra aux esprits possédés comme dans *Aoi no Ue* [Dame Aoi] ou de soulager les esprits suppliciés en enfer comme dans *Kinuta* [Le battoir]. Or dans *Bashō* et *Kakitsubata*, le rôle principal est une divinité, réduisant par là même les fonctions scéniques du moine qui adopte une attitude passive. Mais il nous semble percevoir dans cette passivité une dynamique plus subversive. Par l'invitation qu'il reçoit de l'iris, par la visite qu'il reçoit du bananier, ou encore par la danse que ces deux apparitions lui donnent à voir, il est activement réintégré dans le monde.

Dans le *sashi* de la pièce *Kakitsubata*, scène de contemplation et séquence qui annonce l'entrée en scène de l'acteur principal, le deutéragoniste est ému par la couleur des fleurs d'iris qu'il désigne par le nom de « fleur-au-beau-visage » (*kaoyobana*) renvoyant tout autant à la fleur d'iris qu'au visage de la compagne de Narihira, Fujiwara no Kōshi. Le recours à la métaphore végétale pour décrire le visage féminin est une technique fréquemment utilisée : dans *Yōkihi* [Yang Guifei] le visage en larmes de Yang Guifei est beau comme une fleur de poirier arrosée par la pluie et dans *Teika* les

impériale Shokushi aurait fui le sanctuaire de Kamo pour s'y réfugier un temps et y aurait fréquenté le poète Teika. Il y aurait eu sur les lieux une tombe recouverte de lierre.

sourcils de Shokushi sont comparés à des feuilles de cannellier. Mais dans *Kakitsubata* le visage de la femme et celui de la fleur sont indissociables, représentés sur scène par le masque de jeune-fille aux traits fins *ko-omote*, le masque de jeune-fille *waka-onna*, ou encore le masque de femme d'âge mûr souffrant du souci amoureux *fukai*. Aussi, ce moine qui a quitté la capitale pour se rendre dans les provinces orientales s'inscrit-il dans les pas de la divinité Narihira et s'ouvre-t-il à la révélation qui va lui être faite lorsqu'il s'émeut de la couleur des fleurs.

Le paysage décrit dans les séquences réservées à cet effet (*ageuta*, *michiyuki*) contribue à ce processus de réintégration. Les toponymes utilisés par le dramaturge renvoient à des commentaires de l'*Ise monogatari* [les Contes d'Ise] et permettent une deuxième lecture au sein du nō. Ainsi le toponyme de Mikawa qui signifie « les trois rivières » renvoie à trois femmes (Nijō, Somedono et Shijō no kasaki) et le lieu-dit Yatsu-hashī signifiant « les Huit-Ponts » renvoie quant à lui à huit femmes aimées par le poète Narihira (Sanjōchō, la fille de Ki no Arisune, Ise, Ono no Komachi, la fille de Taira no Sadafumi, la femme Hatsukusa, la fille de Masazumi et Saigū) (KATAGIRI 1969 : 307). Les figures féminines et le paysage finissent par se confondre en toile de fond de ce nō, écho vibrant de la réconciliation des opposés que s'acharne à mettre en scène le dramaturge.

Dans le cas de la scène de la contemplation de la danse, la robe blanche portée par l'esprit du bananier qui danse pour l'ascète est qualifiée de « robe de glace », terme utilisé pour comparer à de la glace un vêtement dont la blancheur ressort éclairée par les rayons de la lune mais qui peut également désigner un vêtement transparent laissant le soin à l'imaginaire du spectateur de s'en figurer la texture²⁸¹.

Conclusion

Les deux nō *Bashō* et *Kakitsubata* constituent un véritable diptyque de l'adaptation scénique du thème de la non-dualité des désirs et de l'Éveil. Nous nous sommes d'abord interrogés sur l'intérêt scénographique du personnage végétal. Il apparaît que l'émancipation par rapport au respect des sources littéraires chez Zenchiku remplit deux fonctions. Dans un premier temps, elle permet la mise en scène d'un théâtre qui répond au discours sur les

²⁸¹ Nous nous basons sur la définition du terme délivré dans le *Nihon kokugo daijiten* [Grand dictionnaire de la langue japonaise] à l'entrée « kōri no koromo » et qui prend pour exemple un extrait de *Bashō*.

identités multiples d'Okina. Dans un second temps, elle permet au dramaturge de puiser plus librement dans les références à sa disposition pour mettre en scène ces identités. Il en résulte un affaiblissement de la position du deutéragoniste qui achève d'assumer une posture passive qui lui permet de devenir un vecteur montrant l'absence de dualité entre les opposés.

Bibliographie

ATKINS, Paul. *Revealed Identity, The Noh Plays of Komparu Zenchiku* [L'identité révélée, les pièces de nō de Komparu Zenchiku]. Center for Japanese Studies, Ann Arbor, University of Michigan, 2006.

ITŌ, Masayoshi. « Yōkyokushū » [Recueil des chants du nō]. *Shinchō Nihon koten shūsei* [Recueil des classiques japonais Shinchō], vol. 1, Shinchōsha, 1983.

KATAGIRI, Yōichi. *Ise monogatari no kenkyū* [Recherche sur les Contes d'Ise]. Tōkyō, Meiji shoin, 1969.

NAKAZAWA, Shin.ichi ; MATSUOKA, Shinpei ; AMANO, Fumio. *Motomasa to Zenchiku yume to shi to erosu* [Motomasa et Zenchiku, le rêve, la mort et l'Eros]. Tōkyō, Kadokawa gakugei shuppan, 2013.

OMOTE, Akira ; ITŌ, Masayoshi. *Komparu kodensho shūsei* [Recueil des anciens traités des Komparu]. Tōkyō, Iwanami shoten, 1969 : 79-307.

OMOTE, Akira ; KATŌ, Shūichi. *Zeami Zenchiku*. Tōkyō, Coll. Nihon shisō taikai, Iwanami shoten, 1974.

OMOTE, Akira ; YOKOMICHI, Mario. *Yōkyokushū* [Recueil des chants du nō], vol. 2. Tōkyō, Coll. Nihon koten bungaku taikai, Iwanami shoten, 1963.

TANAKA, Nariyuki. « Yōkyoku Teika to kangiten shinkō » [La pièce de nō Teika et le culte de Kangiten]. *Ryōjin kenkyū to shiryō* [Poussières sur les poutres, recherches et documentation], n° 14, Kasamashoin, décembre 1996.

THORNHILL, Arthur. *Six circles, one dewdrop: the religioaesthetic world of Komparu Zenchiku* [Six cercles, une goutte de rosée : le monde esthétique et religieux de Komparu Zenchiku]. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1993.