

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2024-07-27

Les études de nô et la création du mugen nô: la mécanique du rêve chez Zeami

Bugne, Magali

(出版者 / Publisher)

法政大学大学院 国際日本学インスティテュート専攻委員会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

国際日本学論叢 / 国際日本学論叢

(巻 / Volume)

8

(開始ページ / Start Page)

119

(終了ページ / End Page)

132

(発行年 / Year)

2011-03-22

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007116>

平成22年度 国際日本学論叢第8号 2011年3月22日発行 抜刷

Les études de nô et la création du *mugen nô* :
la mécanique du rêve chez Zeami

Magali Bugne

Candidat de Ph.D., Département d'études japonaises de l'Université de Strasbourg

**Les études de nô et la création du *mugen nô* :
la mécanique du rêve chez Zeami**

Magali Bugne

*Candidat de Ph.D., Département d'études japonaises de l'Université de
Strasbourg*

Bien qu'il existe différentes classifications dans les pièces de nô, ce sont les nô d'apparition désignés sous l'appellation « *mugen nô* » qui ont le plus fasciné les lecteurs occidentaux. Des écrits de Yeats aux idéogrammes claudéliens, le nô d'apparition a grandement contribué avec son univers onirique à faire du nô un théâtre fascinant et emblématique. Le terme *mugen* (夢幻), communément traduit par « nô d'apparition », se compose de deux caractères : le premier signifiant « rêve », et le deuxième signifiant « illusion » voire « fantôme ». Le mot *mugen* recouvre cette double acception et si René Sieffert choisit de mettre l'accent sur l'aspect fantomatique en traduisant *mugen* par « apparition », c'est que ces pièces possèdent la particularité d'avoir comme personnage principal (*shite*) un fantôme. Ce protagoniste est un héros souffrant de malemort et apparaissant devant les yeux d'un personnage secondaire (*waki*), ayant pour simple rôle d'écouter et d'exorciser le mort. L'intérêt que suscite ce genre de pièce est d'autant plus grand que l'on ne trouve nulle part en occident d'art comparable, tant dans sa structure que dans sa mise en scène. Si de nombreux points communs avec le théâtre grec antique ont été soulignés, tant du point de vue lyrique avec l'utilisation de chœur, que du point de vue technique avec l'utilisation de masques, il est pourtant impossible de parler de drame au sens

Les études de nô et la création du *mugen nô* : la mécanique du rêve chez Zeami

étymologique du terme puisque dans le nô d'apparition l'action s'est déjà déroulée. La pièce se divise presque toujours en deux actes, dont la partie finale n'est que l'évocation lyrique des souvenirs du personnage principal. Ce long monologue prenant place dans le rêve du personnage secondaire finit toujours par l'exorcisme du fantôme et l'arrivée de l'aube.

Zeami est considéré comme le fondateur du *mugen nô* et bien que la grande majorité de ses pièces en fasse partie, on ne trouve aucune trace dans ses écrits d'un terme correspondant. De plus, le terme *mugen nô* a été inventé au XX^{ème} siècle après la mise en place des études de nô. Aussi est-il possible de s'interroger sur le bien-fondé de cette appellation. Qu'est-ce que le *mugen nô* : un concept de l'époque moderne cherchant à faire entrer dans un schéma de pensée contemporain un art médiéval, ou au contraire, le fruit de recherches universitaires permettant d'étudier avec pertinence le nô dans son ensemble ? A travers cet article, nous allons retracer l'histoire des études de nô jusqu'à l'invention du terme de *mugen nô* et tâcher de comprendre dans quelle mesure Zeami peut être considéré comme le fondateur de ces nô. Car si le *mugen nô* et son cortège de fantômes peuvent laisser présager aux spectateurs un univers scénique onirique, il n'en cache pas moins une mécanique du rêve très complexe répondant à des schémas narratifs systématiques précis mis en lumière par Zeami dans ses traités.

1) L'aube des études de nô

九
一 Les premières études faites sur le nô portaient sur les chants du nô. Les premières réflexions sur les chants du nô remontent à l'ouvrage *Utaishô* (謡抄 : note sur les chants du nô), compilé sur l'ordre du grand chancelier Toyotomi Hidetsugu en 1595 et considéré de nos jours comme le tout

premier livret contenant des commentaires sur des chants du nô. C'est majoritairement cette partie chantée appelée *utai* qui, jusqu'au début de l'époque Meiji, sera régulièrement pratiquée en tant que loisir. Contrairement à l'*utai*, les traités théoriques de nô tenaient, dans une grande majorité, d'une tradition de transmission secrète ; leur libre circulation ainsi que leurs études, restèrent longtemps le privilège de certaines familles d'acteurs, de même que des hommes influents comme Tokugawa Ieyasu auraient lu le *Fûshikaden* sans jamais révéler son existence. Souffrant de ce caractère secret qui lui valut d'être tout simplement mis au ban d'un mouvement comme celui des études nationales, le nô perdit peu à peu sa superbe pour se figer dans un certain maniérisme. Au début de l'époque Meiji, le nô n'a plus guère de public et, privé de la protection des shôgun et des daimyô, il tombe en désuétude. Conscient de cette situation, le politicien Iwakura Tomomi⁽¹⁾ grand défenseur du développement et du soutien des études de nô, fait compiler le *Fûzoku kabu genryû kô* (風俗歌舞源流考 : Considération sur l'origine des mœurs du chant et de la danse) par les historiens Kume Kunitake avec lequel il avait voyagé lors de « la mission Iwakura », délégation de l'ambassade extraordinaire au Etats-Unis et en Europe de 1871, et Shigeno Yasutsugu considéré actuellement comme un des pères des études sur l'histoire contemporaine. Les études faites sur le nô n'en sont qu'à leurs prémices, celui-ci est abordé dans le cadre de considérations historiques mais n'est pas encore considéré comme matière artistique sujette à évolutions.

Pour voir amorcer un changement, il faudra attendre 1902 (an 35 de Meiji) pour que Ikenouchi Nobuyoshi⁽²⁾, spécialiste du théâtre nô, ne s'inquiète de la stagnation de son art et décide de faire paraître une revue sobrement intitulée *Nôgaku* (能楽). C'est d'ailleurs la même année que le Français Noël

Les études de nô et la création du mûgen nô : la mécanique du rêve chez Zeami

Péri, engagé auprès des missions étrangères à Tôkyô depuis 1888, quittera ses fonctions au sein de la société de vie apostolique catholique pour s'adonner librement à l'étude et à la traduction de nô et de soutras. L'appel lancé par Ikenouchi au renouveau du nô connut un vif succès auprès des passionnés et la revue sera éditée jusqu'en 1921 (an 10 de Taishô), soit presque une vingtaine d'années. En plus de cette revue, Ikenouchi Nobuyoshi fonde à l'université de Waseda, avec l'aide de Tsubouchi Shôyô, futur leader du mouvement *shingeki* (新劇 : théâtre moderne), Takata Sanae, futur recteur de cette même université et le dramaturge Miyai Yasukichi, des groupes de recherche littéraire expérimentale sur le nô ayant pour but d'établir un véritable centre de recherche artistique appelé *Nôgaku bungaku kenkyûkai* (能楽文学研究会 : Groupe de recherche littéraire sur le nô). Le théâtre nô, qui ne sortait pas de la sphère des initiés au début du XX^{ème} siècle, connut alors un second souffle grâce à la création et au développement des études académiques.

Dans son ouvrage *Nôgaku seisuiiki* (能楽盛衰記 : Note sur les vicissitudes du nô), Ikenouchi Nobuyoshi relate la première réunion de ces groupes de recherche littéraire qui se déroula le 23 octobre 1904 (an 37 de Meiji) sous la direction de Takata Sanae. Parmi les grandes personnalités présentes, il relève l'historien Kume Kunitake, le spécialiste de littérature japonaise Haga Yaichi (芳賀矢一) qui inventera par la suite le terme de *fukushiki nô* (複式能 : nô à double structure), l'historien et géographe Yoshida Tôgo (吉田東吾) qui présentera par la suite sa découverte des traités de Zeami mais également le seul étranger à figurer parmi les groupes de recherche qui n'est autre que le Français Noël Péri.

2) La découverte des traités de Zeami par Yoshida Tôgo

Lors de l'assemblée du groupe de recherche sur le nô du 20 avril 1908 (an 41 de Meiji) Yoshida Tôgo expose sa découverte du *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (世子六十以後申楽談儀 : Entretien sur le *sarugaku* avec Zeshi après sa soixantième année), œuvre transmise par Hada no Motoyoshi, fils cadet de Zeami, et raccourcie en *Sarugaku dangi* (申楽談儀 : Entretien sur le *sarugaku*). En juillet de la même année, il procède aux annotations et aux commentaires avant de les publier. Dans la foulée Yoshida Tôgo apprend que les traités sur le nô de l'ancienne bibliothèque de la famille du comte Hori (堀子爵) ont été transférés dans la bibliothèque du grand entrepreneur Yasuda Zenjirô qui ouvrit les portes de sa bibliothèque à Yoshida Tôgo. Celui-ci publiera enfin en 1909 le *Nôgaku koten Zeami jûrokubushû* (能楽古典世阿弥十六部集 : Les classiques du nô, recueil de seize opuscules de Zeami) qui permit enfin aux chercheurs de percer les arcanes du nô. Dans le livre de commémoration des cent ans de la découverte de Zeami compilé par l'université de Waseda en 2009, Omote Akira (表章) défend la théorie que les études de nô commencèrent, non pas en 1545 avec le livre d'annotation *Utaishô*, mais bien en 1909 avec la découverte des textes de Zeami : « *On peut dire que les recherches sur le nô de l'époque moderne commencèrent avec le livre Recueil des seize opuscules de Zeami (raccourci par livre de Tôgo) annoté par Yoshida Tôgo et paru en l'an 42 de Meiji (1909). Il ne se contenta pas de publier en une fois les seize écrits théoriques sur le nô de Zeami dont le contenu à très haute valeur [artistique] était inconnu de tous ou de faire à nouveau prendre conscience au spécialiste de la valeur du nô, mais il donna une nouvelle direction en changeant*

Les études de nô et la création du *mugen nô* : la mécanique du rêve chez Zeami
complètement d'aspect la recherche sur le nô conventionnel qui ne dépassait pas alors la sphère des remarques des amateurs passionnés⁽³⁾ ». Ainsi, après une longue période de développement latent qui s'étala sur près de cinq siècles, la nouvelle orientation apportée par la compilation des seize opuscules de Zeami, ainsi que de leurs annotations, apporta la possibilité aux chercheurs d'identifier clairement le rôle de Zeami dans le développement du *mugen nô*.

3) *Mugen nô* : un concept né à l'époque moderne

Bien que le terme de *mugen nô* soit communément utilisé de nos jours, il fallut attendre presque vingt ans après la découverte des traités de Zeami pour que le terme soit inventé par un universitaire, le professeur Sanari Kentarô (佐成謙太郎) de l'université de filles *Joshigakushûin* (女子学習院), lors de l'émission radio *Kokubungaku radio kôza* (国文学ラジオ講座 : Cours radiodiffusé sur la littérature japonaise) le 28 novembre 1926 (an 15 de *Taishô*)⁽⁴⁾. En opposition au *mugen nô*, nous trouvons l'appellation *genzai nô* (現在能 de monde réel) regroupant les nô dont le protagoniste n'est pas un fantôme. Le terme de *genzai* dans l'intitulé d'une pièce apparaît pour la première fois dans le petit intervalle marquant la fin de l'époque Muromachi (1336-1467) et le début de l'époque Edo (1603-1867) et ne servait qu'à différencier les pièces ayant les mêmes protagonistes sans pour autant chercher à séparer les nô de fantôme des nô de monde réel comme par exemple *Genzai Kumasaka* (actuel *Eboshi Ori*) en opposition à la pièce *Yûrei Kumasaka* (actuel *Kumasaka*) dont le caractère fantomatique n'était pas désigné par *mugen* mais bien *yûrei* (fantôme) ou encore *Genzai Tomoe* en opposition à la pièce *Tomoe*. Il semble alors que l'élaboration du concept de

mugen nô dans un système d'opposition au *genzai nô* soit un processus de l'époque moderne. Les nombreux écrits occidentaux importés au Japon après l'ouverture à la civilisation de l'époque Meiji transformèrent grandement la méthodologie japonaise et il y a fort à penser que cette accentuation de l'opposition entre l'outre-tombe et le monde des vivants est une des conséquences de l'influence de l'esprit occidental sur les mentalités japonaises.

4) Zeami et les *mugen nô*

De cette première approche résulte le constat que ce que nous appelons *mugen nô* est en fait l'entendement contemporain d'un genre qui n'avait pas besoin d'être nommé à l'époque de Zeami. Afin de comprendre ce qu'est réellement le *mugen nô*, il convient de dépasser le clivage monde réel/nô d'apparition accentué à l'époque moderne et se pencher sur la structure même de ces pièces. Parmi les nouveaux éclairages que permirent d'apporter la découverte des traités, il est apparu deux grandes étapes dans l'évolution artistique de Zeami : l'héritage paternel puis la scission avec les enseignements de son père. Lorsque l'on regarde de plus près le répertoire de Zeami, il apparaît que plus d'un quart de ses pièces sont originellement des pièces de son père Kan'ami et parmi les plus célèbres nous comptons : *Matsukaze Murasame* (松風村雨 : *Matsukaze et Murasame*) actuelle *Matsukaze*, *Komachi* (小町 : *Komachi*) actuelle *Sotoba Komachi*, *Shii no Shôshô* (四位の少将 : Le général de division de quatrième classe) actuelle *Kayoi Komachi*, *Eguchi* (江口 : Dame Eguchi), *Shizuka* (静 : Dame Shizuka) actuelle *Yoshino Shizuka*, ou encore *Tooru no odoto no nô* (融の大臣の能 : le nô du ministre *Tooru*) actuelle *Tooru*. A cela s'ajoute l'introduction du

Les études de nô et la création du *mugen nô* : la mécanique du rêve chez Zeami *kusemai*⁽⁵⁾ dans les pièces de nô qui fut un des premiers thèmes abordés lors des réunions du groupe de recherche. Toujours dans son ouvrage *Nôgaku seisuiiki* (Notes sur les vicissitudes du nô), Ikenouchi Nobuyoshi relate sa première rencontre avec Yoshida Tôgo lors d'une réunion du groupe de recherche prenant pour thème le *kusemai* et dans laquelle Yoshida Tôgo avait manifesté le plus grand intérêt pour leur origine. Le *kusemai* est une innovation artistique apportée par Kan'ami, dont les scénarios alimentés d'intrigues et de rebondissements tirèrent profit de la prose du *kusemai* à des fins narratives. Avec ces mélodies, Kan'ami créa une des parties constitutives du nô nommée *kuse* que Zeami reprit plus tard dans les *mugen nô* et plaça au milieu de la pièce afin de faciliter la mécanique double du nô d'apparition. Dans le traité *Sandô* (三道 : Les trois voies), écrit en 1423, un an avant d'écrire son chef d'œuvre *Kakyô* (花鏡 : Le Miroir de la Fleur), Zeami explique les différentes étapes à respecter dans l'écriture d'un nô. Il s'agit principalement, de l'écriture en deux actes des *mugen nô* et il explique que le *kusemai* se situe juste avant l'entrée dans la partie finale, au point culminant du nô. Par conséquent, si Zeami est communément présenté comme l'inventeur des *mugen nô* malgré les nombreuses réécritures figurant à son répertoire c'est qu'il en a systématisé la structure dans ses traités.

Malgré ce répertoire en héritage, les principales évolutions dans l'art de Zeami ayant amené à l'avènement du *mugen nô*, peuvent se lire dans les flagrantes contradictions qu'il existe entre son premier traité *Fûshikaden*, encore empreint de l'influence de son père, et *Kakyô*, considéré comme l'apologie de son art. Tout d'abord, le nombre de personnages types du *Fûshikaden* est considérablement revu à la baisse dans *Kakyô* marquant une évolution de la mimique vers la recherche du charme subtil. De ces neuf

types de départ (la femme, le vieillard, [les rôles] à visage découvert, le fou, le moine, l'*ashura*, le dieu, le démon, le sujet chinois), Zeami ne garde que les trois grandes figures de l'apparition (*rôtai* 老体 : le vieillard, *nyotai* 女体 : la femme et *guntai* 軍体 : le guerrier) et les six autres types seront répartis dans ces catégories. Les conceptions esthétiques vont pareillement évoluer puisque dans le *Fûshikaden*, Zeami se prononce de façon radicale sur des tranches d'âge qu'il n'a pas encore expérimentées et utilise son père comme référent.

Il axe d'abord sa réflexion sur la recherche de la fleur, alors que dans *Kakyô* son intérêt se porte principalement sur le *yûgen* (幽玄 : le charme subtil). Ainsi dans le *Fûshikaden*, le mot *hana* (花 : la fleur) est régulièrement utilisé pour désigner la beauté qui se dégage du jeu d'un acteur et le terme *yûgen* se traduit par le mot « grâce ». Cependant, dans *Kakyô* le mot *hana* est très peu utilisé et le terme *yûgen* se traduit par « charme subtil ». Aussi, de la « grâce » au « charme subtil », se développent des concepts esthétiques propres au nô de Zeami. En ce qui concerne le domaine de l'écriture, le *mugen nô* est avant tout une structure, une mécanique double s'axant autour du *nakairi* (中入り), sorte d'entracte correspondant à la partie où le *shite* se retire de la scène pour entrer dans le *gakuya* (楽屋 : loge). Le *shite* apparaissant dans la première partie se nomme *mae-jite* (*shite* d'avant [le *nakairi*]), celui apparaissant dans la deuxième partie se nomme *nochi-jite* (*shite* d'après [le *nakairi*]). Ainsi, la structure type du nô d'apparition est une structure double portant l'avènement du *shite* comme acteur principal. Il arrive souvent que pendant ce *nakairi*, des *ai-kyôgen* (間狂言) procèdent au *katari* (語り) c'est-à-dire au récit dévoilant la véritable identité du *shite*. Le spectateur peut ainsi profiter d'un temps de répit puisque le *katari* est une partie narrée dans un vocabulaire facile

Les études de nô et la création du mugen nô : la mécanique du rêve chez Zeami

d'accès contrairement au chant du chœur. Quant au *shite*, il a la possibilité de se changer hors de la scène et du regard des spectateurs, conservant ainsi tout son mystère. La deuxième partie correspond au basculement dans le rêve du *waki* et au récit de l'analepse. De nos jours ce procédé technique est largement utilisé dans le domaine cinématographique sous le terme anglais de « flash-back » ou encore le terme japonais *narratage* qui n'est autre que la contraction des mots français « narration » et « montage », technique qui consiste à raconter une histoire du passé par le biais d'un montage d'images défilant et narré par le personnage se remémorant son passé. Il apparaît clairement que la technique du nakairi peut être considérée comme l'ancêtre du procédé de *naratage*. La deuxième partie étant la partie dédiée au rêve, le spectateur non-initié à la tradition de la pensée bouddhique aura tendance à s'attendre à une partie onirique. Il n'en est rien. La partie du rêve est au contraire la partie de la révélation, tout se dévoile au *waki* et au spectateur.

Cette structure double du rêve descend d'une longue tradition bouddhique. L'interprétation du rêve comme métaphore de l'éphémère se retrouve dans un psaume du *Kongôhannya haramitsu kyô* (金剛般若波羅蜜經 : Soutra de la perfection de la sagesse de diamant) : *Tout être en ce monde est lié à la fatalité, voué à disparaître tel un songe telle l'écume, aussi éphémère que la rosée, aussi fugace que l'éclair, c'est ainsi que je perçois le monde*⁽⁶⁾. Le « rêve » désigné ici par le mot *mugen*, (et non pas *yume*) signifie bien cette vie présente et éphémère qui caractérise chaque être. Cette expérience du rêve apparaît dans d'autres sutras comme une annonce de la réincarnation d'un être. Dans le *Kanfugen bosatsu gyôhōkyô* (觀普賢菩薩行法經 : Le sutra de la loi du bodhisattva Fugen), et le *Kakogenzai ingakyô* (過去現在因果經 : Le sutra de la cause et de l'effet [bouddhique])

dans le passé et dans le présent), il est dit qu'une pratique ascétique peut permettre au disciple de recevoir la vertu universelle de Bodhisattva Fugen en rêve. Dans le *Kojidan* (古事談 : Récit de faits anciens) et le *Jikkunshô* (十訓抄 : Livre des dix préceptes), ouvrage qui sert de base au nô *Eguchi* de Kan'ami et *Tooru* de Zeami, le fait d'apercevoir le bodhisattva Fugen revient également à faire deux rêves. Le caractère de révélation découlant de la tradition bouddhique tend à décrire le monde des vivants tel un songe et le monde des rêves comme véhicule de révélation. Il n'est donc pas étonnant que le déroulement d'un nô d'apparition se situe en plein rêve, terrain propice à la révélation.

A la manière du fervent pratiquant de l'ascèse qui doit être capable de concevoir en esprit la vision du Bouddha, l'acteur de nô doit être en mesure de concevoir dans son esprit une vision de lui-même. Dans le *Fûshikaden* apparaît le terme *yosome* (外目) désignant les yeux du public et faisant référence à ce qu'aperçoivent les spectateurs en opposition avec les yeux de l'acteur. Cette idée de *yosome* va être développée beaucoup plus en détail dans *Kakyô* au travers du concept de *riken no ken* (離見の見 : vision objective), qui n'est autre que l'image de soi telle qu'on la voit de la place des spectateurs et qui doit permettre à l'acteur de concevoir en esprit toute sa silhouette comme au travers des yeux du public. Il s'agit là d'un nouveau terme inventé par Zeami en personne dans le traité *Kakyô*. Bien que le *Fûshikaden* porte des traces de la pensée zen, on ne retrouve pas de concept théorisé par des caractères sino-japonais alors que les références aux aphorismes zen sont une des particularités des écrits de Zeami dans son vieil âge. Afin de répondre à l'apparente impossibilité de mettre en scène des êtres surnaturels, Zeami va utiliser le concept zen de vide au travers du caractère *mu* (無 : vide) conception tenant du bouddhisme *mahāyāna*, et

Les études de nô et la création du *mugen nô* : la mécanique du rêve chez Zeami

établir le concept de non-interprétation comme apogée de l'art de l'acteur. La « non-interprétation » citée dans le *Fûshikaden* n'est en fait, pas encore conceptualisée et apparaît sous le mot verbal décliné à la forme négative *senu* (せぬ : ne pas faire) : この比よりは、大方、せぬならでは、手立あるまじ。Il s'agit alors d'une interprétation par défaut, la seule possible pour un acteur ayant atteint un âge trop avancé. Contrairement à cela, *Kakyô* donne la « non-interprétation » comme l'art le plus abouti et théorise le concept en utilisant le sinogramme *mu* (無), porteur en français d'une connotation négative qui se retrouve, de façon paradoxale, positive dans la pensée bouddhique. Aussi, en français, un même mot est utilisé pour traduire deux termes bien distincts que l'appareil linguistique japonais différencie tant par sa forme que par son contenu. Dans *Kakyô*, les termes négatifs tels « non-interprétation » ou « non geste », prennent un sens positif et viennent expliquer des choses ineffables. L'établissement du *mugen nô* de Zeami est non seulement la mise en place d'une structure répondant à des codes narratifs particuliers, mais également de concepts esthétiques novateurs dont la découverte des traités par Yoshida Tôgo en 1909 a réussi à mettre en lumière les principales évolutions.

Dans son ouvrage *Nô no hyôgen* (能の表現 : L'expression du nô), Masuda Shôzô souligne son insatisfaction quant à l'ambiguïté du terme de *mugen nô* : « *Même si l'on prend le Yôkyokushû du Nihon koten bungaku taikai, pourtant résultat de nouvelles recherches, et si l'on se cantonne à la division du contenu du nô, c'est relativement mal articulé [...] Puisque inventer une nouvelle catégorie ou appellation ne ferait que rajouter à cette confusion, après avoir affirmé au préalable ma relative insatisfaction quant à la catégorie et à l'appellation de *mugen nô*, j'utiliserai tout de même ce terme. Je l'utilise dans le*

sens très simple de nô dans lequel intervient un être transcendant le temps et l'espace »⁽⁷⁾. Le constat de Masuda Shôzô renforce l'idée que l'appellation *mugen nô* telle qu'elle est définie actuellement laisse à désirer et le fait que Zeami lui-même n'ait jamais eu recours à ce genre de terme pose la question sa pertinence. Pour comprendre en profondeur le *mugen nô*, il faut élargir son entendement et passer au-delà de la confrontation du monde des vivants et du monde des morts pour rentrer dans la structure du nô idéal établi par Zeami. L'apparition dans le nô est un élément au service d'une rhétorique esthétique mais n'en est en aucun cas sa finalité. Aussi une réflexion sur la reformulation du terme *mugen nô* pourrait être une meilleure classification des pièces de Zeami en se focalisant non plus seulement sur son caractère surnaturel, qui est une révélation et non pas un mystère, mais également sur les ressorts narratifs et scéniques développés dans ce genre de pièce.

Note

- (1) Iwakura Tomomi 岩倉具視 (1825-1883) : Homme politique de l'époque de la fin de l'époque *Edo* et du début de l'ère *Meiji* qui occupa entre autre les places de *udaijin* (右大臣: ministre de droite), ou encore ministre des affaires suprêmes. Il fait partie des *kuge* (公家 : noble), manœuvrier politique hors pair et grand érudit, il se passionne également pour le théâtre nô. Il est intéressant de noter que la compilation de l'ouvrage se fit sur les ordres d'un homme politique qui se trouve également être le seul *kuge* à jouer un rôle important dans le gouvernement mis en place après la chute du bakufu.
- (2) Ikenouchi Nobuyoshiir 池内信嘉 (1858-1934) : né à Matsuyama dans la préfecture d'Ehime, il monte à la capitale en tant que spécialiste du théâtre nô. Investissant sa fortune personnelle, il s'attèle à la lourde tâche de restaurer le théâtre nô.
- (3) 近代的な能楽研究は明治四十二年(〇九)刊行の吉田東伍校注『世阿弥十六部集』(以下「吉田本」と略称)に始まると言われる。同書が、誰も存在を知らなかった高度な内容の世阿弥の能楽論書十六種を一挙に翻刻し、識者に能楽の価値を再認識させたのみならず、愛好者の趣味的な考察の範囲を超えていなかった従来の能楽研究を、面目を一新する新しい方向に転進させたからである。TAKEMOTO Mikio (竹本幹夫), *Zeami hakken 100 nen Yoshida Tôgo to nôgaku kenkyû no ayumi*

Les études de nô et la création du mugen nô : la mécanique du rêve chez Zeami

- (世阿弥発見百年吉田東吾と能楽研究のあゆみ : Les cent ans de la découverte de Zeami : Yoshida Tôgo et les avancées de la recherche sur le nô), Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan Kikaku (早稲田大学坪内逍遙博士記念演劇博物館企画), 2009, p.44.
- (4) Keiichiro TASHIRO (田代慶一郎), *Mugen nô* (夢幻能 : nô d'apparition), Tokyo, Asahi sensho, 1994, p.6.
- (5) Le nom *kusemai* désigne un type de musique en vogue à Kyôto et à Nara pendant le XIVème et XVème siècle. Le mot se compose du caractère *kuse* 曲 signifiant « musique », et *mai* 舞 signifiant « danse ». Il s'agit de parties musicales dansées dans lesquelles le chant a plus d'importance que la danse. Elles étaient interprétées au début par des professionnels de la danse nommés *shirabyôshi* (白拍子), danseuse de l'époque Heian revêtant des habits d'homme et dansant avec un sabre. Ce terme apparaît également dans d'autres formes d'art telles le bugaku, art importé de Chine et de Corée, ou encore les danses *kôwaka-mai* (幸若舞), danses accompagnées de chants qui remontent au milieu de l'époque Muromachi.
- (6) 「一切有為法 如夢幻泡影 如露亦如電 応作如是觀」 Erito IITZUKA (飯塚恵理人), *Mugen nô no hôhô to keifu* (夢幻能の方法と系譜 : Procédé et généalogie du nô d'apparition), Tokyo, Yûzankaku, 2002, p.77.
- (7) 「新しい研究の結実である日本古典文学大系の『謡曲集』にしても、この能柄の分類に関する限り、かなり歯切れが悪い [中略] 新しい分類や呼称を考案してもそのわずらわしさを増やすばかりだから、私は「夢幻能」という分類と言い方をかなり不満であると前置きしておいてから、この言葉を使うことにしたい。時間と空間を超えた存在の活躍する能といった、ごくごく単純な意味においてである」 Shôzô MASUDA (増田正造), *Nô no hyôgen* (能の表現 : l'expression du nô), Tokyo, Chuô Kôron (中央公論), 1971, pp.59-60.