

Title	Le nô Dame Aoi-no-ue ou le drame de l'absence : Essai de traduction des pièces de nô jouées à Paris lors du festival Japonismes 2018
Sub Title	『葵上』あるいは不在の(悲)劇：パリ能楽公演上演曲目の試訳
Author	Viatte, Chloé 西野, 絢子(Nishino, Ayako)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2020
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.70 (2020. 3) ,p.27- 69
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20200331-0027

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Le nô *Dame Aoi-no-ue* ou le drame de l'absence

—Essai de traduction des pièces de nô jouées à Paris
lors du festival Japonismes 2018—

VIATTE Chloé
NISHINO Ayako

Le festival “Japonismes” qui pendant près de 8 mois a animé la vie culturelle parisienne de juillet 2018 à février 2019 célébrait non seulement le 160e anniversaire des relations diplomatiques tissées entre la France et le Japon, mais commémorait également le 150e anniversaire de l'avènement de l'ère Meiji, date symbolique marquant l'ouverture du Japon, archipel longtemps fermé à l'Occident. Fort de ses 100 programmes officiels et 200 associés, il a accueilli plus de trois millions de visiteurs et a pu prendre vie grâce au dévouement de 1800 collaborateurs.

300 événements étaient donc à l'affiche pour permettre au public français de découvrir ou redécouvrir la culture japonaise dans toute sa diversité. Musique, arts de la scène, expositions, nô, manga ; l'éventail était riche, il mobilisa les meilleurs artistes du moment.

En clôture du festival et grâce au soutien de la Japan Foundation et du Journal Nikkei, une programmation composée de six spectacles de nô et kyogen a été organisée à la Philharmonie de Paris. La représentation de ces arts pluricentennaires dont la transmission ininterrompue plonge ses racines au XIIIe siècle, nécessitait un écrin à la hauteur de l'événement. Dans un

souci d'authenticité, une scène de théâtre nô a été entièrement reconstituée à Paris pour l'occasion. Les artisans japonais l'ont conçue sur mesure et tous les éléments, plancher et toit compris, ont ensuite été transportés à grands frais depuis le Japon pour être montés sur place.

Si bien que les organisateurs n'ont pas hésité à dire qu'il s'agissait là sans doute de la toute première véritable représentation de nô en France tant ce spectacle global nécessite d'être apprécié dans son véritable environnement et non sur un plateau de théâtre aménagé, afin que les danses, le chant, la poésie, l'esthétisme des masques et des costumes ainsi que la présence corporelle des acteurs puissent être appréciés dans toute leur saveur. Les spectateurs français ont bénéficié de conditions idéales, les pas martelés des acteurs rythmant les danses ont trouvé leur juste caisse de résonance, le plateau était bel et bien prolongé de son pont lancé comme un long corridor, un entre-monde "qui offre au spectateur l'avantage de connaître quelque chose que les acteurs sur le plateau sont encore censés ignorer" comme l'explique Lloyd¹⁾.

On sait l'importance de la découverte des arts du Japon dans le monde culturel européen, une profonde influence dans les arts picturaux mais aussi en littérature. Les Européens avaient pu découvrir une certaine forme de kabuki grâce aux tournées des époux Kawakami qui reçurent notamment un accueil triomphal lors de l'Exposition universelle de 1900. Le nô lui, fut d'abord mentionnés dans des récits de commerçants portugais, de pères jésuites (comme Luis Frois) et de voyageurs, puis découvert en traduction²⁾. Assez paradoxalement le public occidental aura d'abord goûté à ce spectacle

1) Arthur Lloyd, *Every-day Japan. Written after twenty-five years' residence and work in the country*, Londres, Casell, 1909, p. 158.

2) Ayako Nishino, *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Classiques Garnier, 2013, « La réception du nô en Occident de 1547 à 1930 », p. 31–63 (avant 1930), p. 315–339 (après 1930).

avec des pièces très librement adaptées par auteurs non-japonisants inspirés par leurs lectures, avant de pouvoir assister à des représentations de vrai nô lorsque des troupes japonaises ont pu se produire en Europe à l'occasion de tournées internationales.

Il semblerait que le premier Occidental ayant pu voir du nô et du kyogen au Japon après l'ouverture de l'archipel ait été le secrétaire de la Légation anglaise Ernest Satow (1843–1929). Après avoir vu une représentation de *Hachi no Ki* (Les Arbres en Pot) en décembre 1868, le diplomate et japonologue explique que les nô (dont il cite un répertoire de 200 pièces) consistent “en un lent récitatif accompagné de la musique, bien discordante du fifre et du petit tambour”³⁾.

Côté français, nous devons le tout premier travail universitaire sur le théâtre japonais à Alexandre Bénazet (1870–?) qui écrivit une thèse soutenue en 1901 sur les relations entre les arts de la scène japonais et les cultes locaux. Mais il semblerait qu'il s'agisse plus d'une synthèse de travaux antérieurs rédigés en allemand et il n'est pas avéré que l'auteur ait réellement pu assister à un spectacle. Il faut attendre les travaux de Noël Peri qui, après des recherches livresques, arrive au Japon en 1888 et rédige dans les années 1910 des études majeures. Toujours en 1910, Michel Revon inclut une traduction du nô *Hagoromo* (La Robe de Plumes) et du kyogen *Sannin-gatawa* (Les Trois Estropiés) dans son *Anthologie de la littérature japonaise*. Puis Gaston Renondeau publie de 1926 à 1932 des traductions de nô dans le *Bulletin de L'École Française d'Extrême-Orient*. Les rares écrits de l'époque se sont essentiellement concentrés sur la valeur littéraire des textes ; ils ont inscrit le nô au panthéon mondial des arts, mais c'est encore grandement au détriment d'une approche théâtrale des pièces.

En ce début de XXe siècle, Paul Claudel est celui qui va révolutionner

3) Ernest Satow, *A Diplomat in Japan*, Londres, Seeley, Service & Co., 1921, p. 396–397.

la perception de la dramaturgie japonaise. Il a pu voir des représentations authentiques lors de son séjour dans l'archipel, alors qu'il était ambassadeur de France au Japon de 1921 à 1927. Avec son génie d'interprétation et sa profonde sensibilité, il écrit dans son essai sur le nô :

“Le drame, c'est quelque chose qui arrive. Le Nô, c'est quelqu'un qui arrive.”⁴⁾

Cette définition lumineuse ainsi que des citations de son texte furent mentionnées dans le programme et des journaux à l'occasion de la première représentation de nô par une troupe japonaise en France, en 1957.

Lors de ce Festival de Paris au Théâtre des Nations, trois pièces de nô et une pièce de kyogen furent programmées mais la majorité du public parisien semble avoir mal supporté le silence hiératique et est resté déconcerté devant ces représentations. Jean-Louis Barrault lui-même avoue que son premier contact avec le nô fut amer et qu'il lui aura fallu l'intermédiaire des textes de René Sieffert pour qu'il puisse s'ouvrir et se laisser bouleverser par cet art. Plus de soixante ans ont passé depuis cette première confrontation, les décalages culturels entre les deux pays ont continué de se réduire. Ces spectacles interpellent encore pourtant le public non-japonisant : quel surtitrage proposer en ce début de XXI^e siècle pour pouvoir, au juste équilibre et dans le respect de l'œuvre, mener cette mission de passeur interculturel de sens et d'émotions.

Les pièces données à voir aux spectateurs français du 6 au 10 février 2019 étaient réunies en trois volets : Première programmation (mercredi 6 février et samedi 9 février):

- le nô essentiellement dansé *Okina* 翁, la pièce la plus sacramentelle du ré-

4) Paul Claudel, *Nô in Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1167.



*Vue de l'aménagement de la salle et du plateau construit pour l'occasion et monté dans la Philharmonie de Paris.
(crédit: page FB du Festival Japonismes)*

pertoire

- *Dame Aoi-no-ue* 葵上 qui narre un épisode du célèbre roman le *Genji Monogatari*

Les deuxième et troisième programmations feront l'objet d'articles ultérieurs.

Deuxième programmation (jeudi 7 février et samedi 9 février):

- le kyogen *Kirokuda* 木六駄
- le nô *Kiyotsune* 清経

Troisième programmation (vendredi 8 février et dimanche 10 février):

- le kyogen *Futari bakama* 二人袴
- le nô *Kinuta* 砧

Comme il le fut annoncé aux spectateurs en début de représentation, dans une volonté didactique et afin que l'audience profite au mieux de l'humour si cocasse des pièces de kyogen, un surtitrage complet des pièces fut projeté au-dessus du toit de scène. Tandis que pour les pièces de nô pour les-

quelles le surtitrage se serait révélé impuissant à évoquer toute la richesse littéraire et poétique dans un espace de lecture réduit de temps et d'espace, il fut convenu que les projections seraient réduites à un minimum permettant à un public non-japonophone de saisir les enjeux dramatiques de la scène sans que l'œil ne soit distrait.

Des choix allaient être nécessaires pour élaborer un texte à la fois minimal mais suffisamment évocateur des points forts de la pièce, un surtitrage qui ne trouble pas le plaisir et la réception du jeu des acteurs mais qui saurait donner les clés de lecture de chaque pièce. En tant que conseiller artistique et littéraire Haruo Nishino⁵⁾ fut chargé de rédiger l'adaptation des livrets. Pour créer la matière des surtitrages et du texte du programme, l'ancien directeur au centre de recherches du nô a établi une version en japonais moderne des pièces au programme. Afin de respecter le sens général de chaque œuvre, il n'a pas voulu privilégier les figures de style comme l'usage de mots pivot (掛詞) ou de mots oreiller (序詞), ni priorisé les rimes (押韻) ou la citation de poèmes classiques (引歌). Il a plutôt souhaité "rendre la dimension poétique et lyrique du texte". Le maître de nô Masakuni Asami, acteur *shite* de l'école Kanzé, est parfois intervenu proposant d'éliminer certains termes ou expressions trop spécialisées, afin de ne pas perturber la compréhension du spectateur.

Ce surtitrage se distinguait donc des traductions littéraires déjà existantes ayant servi de références. Pour la pièce *Aoi-no-ue*, il faut citer à cet égard celles d'Armen Godel⁶⁾, de René Sieffert⁷⁾ et de Dominique Palmé pour le français et notamment celle d'Arthur Waley (*Awoi no uye*) ou celle

5) Dans cet article tous les noms apparaissent dans l'ordre suivant : prénom suivi du nom de famille.

6) Armen Godel et Koichi Kano, *La lande des mortifications : vingt-cinq pièces de Nô*, Paris, Gallimard, 1994, p. 119–135.

7) René Sieffert, *Nô et Kyôgen*, Paris, Publications orientalistes de France, 1979, 2 vol. p. 574–584.

plus problématique d'Ezra Pound dont nous reparlerons plus loin. Plutôt que de chercher à rendre la totalité du livret, il s'est agi de se faire les passeurs des tensions dramatiques traversant l'univers poétique, en privilégiant une approche de la traduction, non pas exclusivement littéraire mais également ancrée dans les *prérequis* des arts de la scène et à destination d'un public non-spécialiste. Afin que les spectateurs aient un accès naturel à la compréhension, un rendu contemporain et donc non archaïsant du texte fut promu. Tel que Danica Seleskovitch⁸⁾ le défend dans son approche de l'interprétariat, où l'approche par le sens et la transmission du sens au destinataire l'emportait sur le rendu du texte source.

Nous discuterons dans le présent article de l'élaboration du surtitrage du nô intitulé *Dame Aoi-no-ue* afin de rendre compte du réseau de contraintes ayant sous-tendu le projet et mettre en lumière les caractéristiques de l'exercice du surtitrage didactique et interculturel. Nous distinguerons le surtitrage à proprement parler de la traduction réalisée pour le programme. Les parties correspondant au surtitrage seront précédées d'un numéro, tandis que celles figurant dans le programme seront en gras.

Brève présentation de la pièce (traduction du texte introductif écrit par Haruo Nishino)⁹⁾

Tirée d'un épisode du chef d'œuvre *Genji Monogatari* qui a été rédigé il y a près de 1000 ans, cette histoire de dispute amoureuse oppose épouse et concubine. Le personnage du Genji Radieux est au cœur de l'intrigue et les protagonistes féminins sont Dame Aoi-no-ue et Dame Rokujô. Mais dans le

8) Danica Seleskovitch, *Interpréter pour traduire, traductologie*, Les Belles Lettres, 2014.

9) Programme officiel du « Théâtre nô et Kyogen » in Japonismes 2018—ジャポニスム 2018 能楽公演 (主催：国際交流基金、日本経済新聞社、フィルハーモニー・ド・パリ) 公式プログラム、p. 19–20.

livret de nô, seule cette dernière entre en scène.

Terrassée par un esprit, Dame Aoi-no-ue, l'épouse du Genji, est alitée et mourante. Ce personnage est seulement figuré de manière symbolique par un vêtement appelé *kosode*, déposé à l'avant-scène. Cet habile subterfuge met en relief la psychologie des personnages sans qu'ils n'aient à s'opposer frontalement.

Un officier du palais de l'Empereur retiré Sujakuin ordonne à une prêtresse shinto d'exercer son art, qui consiste à convoquer les esprits en faisant chanter son arc de catalpa. Attirée par ce son, apparaît la forme d'une dame de la Cour. Elle narre ses tourments de métempsychose et se présente comme étant l'esprit émané de Dame Rokujô. Elle fut l'épouse de feu l'Empereur, mais après le décès de ce dernier, elle est devenue l'amante du jeune Genji. Leur relation s'étant peu à peu distendue, elle décide de sortir en ville pour pouvoir apercevoir malgré tout son aimé qui parade à l'occasion de la fête de Kamo (à Kyoto). Mais elle est l'objet des moqueries des serviteurs de Dame Aoi-no-ue qui la surprennent et endommagent son char à bœufs. Cette humiliation va allumer dans son cœur le feu de la jalousie. Atteinte dans son amour-propre, elle enrage. À la nuit, pendant son sommeil, son esprit quitte son corps et jette son dévolu sur Dame Aoi-no-ue.

Makura-no-dan, la remarquable scène dite « de l'oreiller », dépeint la protagoniste aux prises avec ses tourments, dans les affres de la jalousie. Ce morceau de bravoure exige un excellent jeu d'acteur, car l'interprétation de ce personnage nécessite de tisser étroitement distinction et violence des sentiments : lorsque l'acteur jette l'éventail et ôte le haut de son costume pour s'en caparaçonner avant de disparaître de scène, l'émotion est à son paroxysme, il doit pourtant veiller à préserver la beauté du geste et ne pas déro-

ger à la noblesse du personnage.

L'état de santé de Dame Aoi-no-ue déclinant brusquement, on dépêche un serviteur qui part quérir l'ascète de Yokawa et le prier de venir accomplir un rite d'exorcisme à même d'éloigner le démon. Alors qu'il est plongé en prières, apparaît devant lui l'esprit vengeur de Dame Rokujô qui a pris une forme monstrueuse. Leur affrontement est de toute violence mais la force du mantra implorant les Rois de Science (Fudô myô-ô) vient à bout de l'esprit, qu'il vainc. Il parvient à l'apaiser et à le faire entrer dans le Paradis du Bouddha.

Dans cette scène, la psalmodie est prise en charge par la partie instrumentale et par la danse. C'est cette prière qui va libérer l'esprit émané de Dame Rokujô alors qu'il était prisonnier de son attachement passionnel. On l'entend s'exclamer "Quel effroi, serait-ce la voix du sutra!". Ayant compris l'enseignement du Bouddha, il s'éveille et obtient en un instant la libération de son cœur.

Le *Genji Monogatari* a été écrit il y a plus de mille ans par Dame Murasaki Shikibu. Ce chef-d'œuvre qui a encore tant à nous dire, est un roman fleuve relatant tout en délicatesse les relations à la Cour impériale notamment entre hommes et femmes. La pièce de nô, *Aoi-no-ue* qui en est tirée, utilise l'apparition de l'esprit vengeur pour nous décrire le paysage intérieur de Dame Rokujô et la violence de cette passion qui déchire son âme.

Les traductions préexistantes

Dans son ouvrage de 1979, René Sieffert indique dans l'introduction à sa traduction de la pièce *Aoi-no-ue* que

“Des neuf nô inspirés du *Dit du Genji*, celui-ci est certainement “le plus populaire, sinon et de loin, le meilleur.”

Mais, nuancant son propos, il ajoute que l’auteur de cette pièce n’a une connaissance que trop approximative du Livre IX du *Genji Monogatari*. Il en réfute donc l’attribution à Zeami (1363–1443) que l’on considère comme le fondateur du théâtre nô, puisque celui-ci a écrit une autre pièce intitulée *No-no-miya*, très fidèle au Livre X du même ouvrage. De la même manière, il doute que Zenchiku (1405–1468 ou 1471?) (gendre et successeur de Zeami) puisse en être l’auteur puisque ce dernier disposait lui aussi d’une très grande culture littéraire. Il semble reprocher à l’auteur de présupposer que la protagoniste du drame, Dame Rokujô soit déjà décédée, ce qui aurait contredit la chronologie des événements. En effet, dans le *Genji Monogatari*, possédée par l’esprit malin Dame Aoi meurt avant sa rivale. Mais Sieffert ne semble pas voir que Rokujô apparaît en tant qu’esprit vif (*iki-ryô*) conformément au récit. Il regrette également le titre de la pièce, puisqu’il considère que l’épouse du Genji ne devrait pas être appelée Aoi-no-ue, qui signifie Dame la mauve, du nom des fleurs couronnant les participants au cortège de la fête de Kamo. Il critique à cet égard les commentateurs du *Genji* ayant pris l’habitude de la désigner ainsi. Ainsi Sieffert cherche étrangement à se mettre en porte-à-faux avec la tradition interprétative académique japonaise. Fort de ce constat, il conclut donc que cette pièce n’est qu’une diablerie moins bien construite que la pièce *Dôjô-ji*.

Armen Godel dans son recueil de 1994, rejette cette prise de position et indique que la pièce est un “sarugaku d’Ômi remanié par Zeami”. Précisant tout d’abord que quinze et non neuf nôs sont tirés du *Genji*, il souligne que Zeami avait apprécié le jeu de l’acteur Inuô interprétant le personnage de Rokujô. Certes il n’existe pas de certitude sur l’identité du dramaturge et il est vrai que, contrairement au *Genji Monogatari*, l’esprit de Dame Rokujô ne

parvienne pas à ses fins car elle bat en retraite et sort de scène sans provoquer le décès de sa rivale. Cette diablerie a pourtant retenu l'attention de Yukio Mishima qui en a proposé une adaptation dans ses *Cinq Nô Modernes*. Godel précise comment le caractère de Dame Rokujô

“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.”

Dame Aoi no ue était au programme de la première tournée européenne du théâtre nô en 1954 à la Biennale de Venise. Les deux photos figurant sur l'affiche de l'événement étaient tirées de cette pièce choisie pour incarner l'esthétisme du nô “théâtre classique japonais”. En haut de l'affiche, dans le quart gauche, on découvrait Han.nya tenant son martinet et portant son kimono par-dessus sa tête ; et dans le quart droit en bas, on apercevait l'esprit de Dame Rokujô s'apprêtant à frapper de son éventail. Si ce nô dessine une scène absente du *Genji Monogatari*, on ne peut parler d'un sous-produit basé sur une méprise, il en est plutôt une émanation qu'il viendrait compléter et enrichir.

Texte du surtitrage et du texte élaboré pour le programme des représentations à la Philharmonie

*Dame Aoi-no-ue*¹⁰⁾

Surtitre 0- Le vêtement placé symboliquement à l'avant-scène
est un sur-kimono (*kosode*) qui représente
le personnage de Dame Aoi-no-ue, alitée et souffrante.

Ce premier surtitre s'assimile à une didascalie. Il correspond à la première phrase du premier texte introductif du livret et constitue une aide au déchiffrement d'un pan central de la scénographie. Ici personne ne gît au sol portant un masque de douleur. Le personnage n'est pas incarné par un acteur mais signifié par une absence-présence, par cet habit métonymique disposé au proscenium.

Monica Bethe dans son article *The Use of Costumes in Nō Drama*¹¹⁾ distingue plusieurs usages symboliques du costume dans le théâtre nô. Qu'il enveloppe un objet, soit donné par un acteur à un autre, ou même disposé sur le plateau, le costume est soit le marqueur de l'identité d'un personnage comme dans *Aoi-no-ue*, *Utô* ou *Hagoromo*, soit l'habit qui permet aux esprits de prendre possession d'un être comme dans *Futari Shizuka* ou *Matsukaze*, soit un don ou un cadeau citons le nô *Miwa*, soit encore l'indice de l'évolution d'un personnage. Fidèlement à la typologie de Bethe, le sur-kimono de la pièce *Aoi-no-ue* vient figurer la personne de Dame Aoi. Mais on pourrait cependant arguer que ce costume est plus qu'un signe de l'existence de ce personnage car il représente une pensée, une émotion. La manière dont il a été disposé montre explicitement qu'il n'est pas question ici de donner l'impression

10) Programme officiel du « Théâtre Nô et Kyôgen » in Japonismes 2018—ジャポニスム 2018 能楽公演 (主催: 国際交流基金、日本経済新聞社、フィルハーモニー・ド・パリ) 公式プログラム、p. 22–31.

11) in Art Institute of Chicago Museum Studies Vol. 18, No. 1, *Five Centuries of Japanese Kimono : On This Sleeve of Fondest Dreams* (1992), pp. 6–19+101 (15 pages).

sion d'être porté par un être que nous ne verrions pas. L'habit est présenté dûment déplié. Si les émanations de l'âme sortent de l'objet, cet objet vide marque surtout l'impuissance du personnage. Dame Aoi-no-ue, qui donne son nom à la pièce éponyme, est moins le sujet du récit que la cause du drame, celle par qui tout est arrivé. À la différence du roman médiéval, le nô est tout entier dédié au paysage mental de la folie vengeresse de sa rivale. Ce surtitre d'exposition clarifie d'emblée l'état d'un personnage, sa faiblesse et la tension entre les protagonistes de la pièce.

Surtitre 1- Un officier du palais impérial Sujaku-in entre en scène.
Pour percer l'identité de l'esprit malin
qui s'est emparé de Dame Aoi-no-ue,
on a fait venir la prêtresse shinto Teruhi
qui va sommer l'esprit de se manifester.

Ce deuxième surtitre correspond aux deux dernières phrases du premier texte introductif. En Europe, le nô a surtout marqué les esprits pour sa dimension *fukushiki mûgen-nô*, “nô onirique en deux parties” : dans une première partie, le *shite* (acteur principal) apparaît tout d'abord sous les traits d'un simple mortel, mais dans un deuxième temps, la mise en présence avec le *waki* (acteur secondaire) permet de faire réapparaître le personnage sous sa forme véritable de fantôme. Après avoir rejoué l'histoire de sa vie, l'âme apaisée peut disparaître par la force de la prière. Classé comme “nô mi-onirique” (準夢幻能), *Aoi-no-ue* a une structure dramatique qui correspond partiellement à ce schème.

Ici, le surtitre a une dimension vocative. Il attire l'attention du spectateur et clarifie la nature même du drame qui va se dérouler. Contrairement à la grande majorité des nôs oniriques, le *shite* de la pièce *Aoi-no-ue* n'espère pas être affranchi de la passion qui le ronge. Les médiums vont devoir lutter

pour libérer l'esprit malgré lui. Une première énigme est à résoudre. Le personnage de Teruhi, la prêtresse shinto (que René Sieffert dira sorcière, et à qui Godel préférera les termes de prêtresse ou médium), se doit de découvrir la nature de l'esprit. L'enjeu est de comprendre qui est à l'origine du mal mystérieux et connaître l'identité de l'esprit malin est la première des conditions pour rendre possible l'épiphanie -au sens de manifestation d'une réalité cachée- de dame Rokujô.

La pièce de *Dame Aoi* fait partie de la 4e catégorie dite "Autres, miscellanées et inclassables." Elle est parfois classée en nô de prière, (*inori-nô*), ou bien en opiniâtres (*shûnen-mono*), voire en nô de femmes-démons (*kijo-mono*). Dans notre pièce, la protagoniste apparaît tout d'abord sous les traits d'un *ikiryô* 生霊 où le premier idéogramme indique que l'âme en question n'est pas celle d'un mort. René Sieffert avait formé en ce sens le terme "esprit de vif". Armen Godel avait opté pour "esprit-rôdeur" ou "esprit malin encore vivant". En langage théologique, esprit prend le sens d'une âme désincarnée, douée de pensée et de vie. Le terme malin vient du latin malus signifiant mauvais.

Lors de la programmation de 2019, les spectateurs étaient libres, soit de n'écouter que la présentation orale de la pièce qui avait été donnée à entendre avant le début de la représentation, soit de suivre au fur et à mesure les surtitrages projetés, soit de profiter pendant ou après le spectacle des traductions du livret disponibles dans le programme. Libre à eux d'accéder au rythme qui leur convenait au texte donné pour compléter les éléments livrés en projection au creux de la représentation. Le surtitrage conditionnait le spectateur pour qu'il soit en mesure de suivre la progression du spectacle, le programme lui donnait les clés pour entrer dans la complexité du récit. Une double-lecture intuitive ou attentive était proposée au libre-choix de l'audience. Dans le programme, on pouvait lire:

Officier : Je sers au palais de l'Empereur retiré Sujaku-in. La fille du Ministre de la Gauche, Dame Aoi-no-ue, épouse du Genji, est ces jours derniers affligée par un esprit malin. Nous avons déjà fait appel à plusieurs moines de renom. Mais leurs conjurations n'y ayant rien fait, nous nous tournons vers Teruhi, prêtresse shinto qui excelle dans l'art de convoquer les esprits afin de comprendre enfin si la possédée est tourmentée par un vivant ou un défunt.

Surtitre 2- L'officier mande Teruhi qui fait vibrer
son arc de catalpa. Elle convoque ainsi l'esprit,
prononce des incantations et chante des conjurations.

Ce surtitre correspond à une version simplifiée du texte introductif de la deuxième scène. Il ne spécifie pas le type de musique alors jouée, un *azusa no hayashi*. Le son du petit tambourin qui accompagne l'entrée en scène de Dame Rokujô exprime le bruit de l'arc vibrant. La partie instrumentale manifeste donc et rend tangible l'usage de l'arc par la médium. Mais cette notion risquait d'échapper aux spectateurs, puisque par convention, l'acteur jouant Teruhi ne tient en main aucun accessoire, le surtitrage vient livrer au public l'information cruciale. L'arc n'est pas un accessoire de scène, il n'est pas visuellement représenté ; seuls le texte et le tambourin pouvaient le rendre visible à l'imagination de l'audience. L'absence d'explication concernant la fonction d'un arc de catalpa a été compensée par les indications explicitant les effets de l'acte. Là encore, il s'agissait de faire imaginer ce qui n'étant pas montré, donner à voir l'implicite. Teruhi, la miko shinto provoque un face-à-face. La vibration de la corde de son arc l'ayant irrémédiablement attiré, l'esprit entre en scène. Mais il n'est visible que pour la médium qui est la seule à pouvoir communiquer avec lui. Contrairement à l'officier servant au palais ou de tout autre personnage interne au récit, le spectateur est le seul à

pouvoir tout voir et tout entendre, comme s'il était emporté dans la vision de la prêtresse.

La teneur de l'incantation est réservée au programme. Les Six Sens à purifier correspondent au *rokkon jôjô* 六根清浄 (vue, ouïe, odorat, goût, toucher et intellection) tel que constitué dans les textes canons bouddhiques, à cet égard seule Dominique Palmé dans son surtitrage de 2016 choisira de suivre une traduction littérale en écrivant "Pures les six racines de nos Sens".

Officier : Prêtresse, fais vibrer ton arc de catalpa qui appelle les esprits et convoque celui qui s'en est pris à Dame Aoi-no-ue.

Teruhi : Ciel pur, Terre pure, purs le dedans et le dehors, purs les Six Sens. Esprit vengeur, surgis sur-le-champ.

Dans un film documentaire datant de 1935 produit par the Board of Tourist Industry, Toyochirô Nogami proposait une version sous-titrée en anglais de la pièce. Lui, qui dans son ouvrage *Noh Translation Theories* insistait sur l'attention que les traducteurs devaient porter à l'émotion produite par l'acteur sur scène plus encore que sur le texte lui-même¹²⁾ choisit, au moment de l'entrée en scène de Dame Rokujô, d'attirer l'œil du spectateur sur la rythmique du pas de l'acteur traversant le pont¹³⁾. On sait que Jean-Louis Barrault lorsqu'il a été convié à une démonstration de nô lors de son premier passage à Tokyo en 1960 a été particulièrement sensible à la façon de se déplacer. Il raconte ainsi :

12) "The Noh translation does not prioritize the text but the emotion that is released by the actor in performance." Toyochirô Nogami, *Noh Translation Theories*, in *Theater Translation in Performance-Nogami Toyochiro's Noh translation Theories*, ed. par Silvia Bigliazzi, Paola Ambrosi, Peter Kofler, 2013, p. 221.

13) "Observe the actor's rhythmic step along the bridge", Nogami, cf. Annexes, documents audiovisuel en ligne, (8:30).

“La démarche est très particulière. La position du corps est pliée, le pied glisse en avant, se soulève, raide, avec l'appui du talon, et se pose ; puis l'autre pied glisse à son tour se soulève sur le talon et se pose. L'attitude du corps est comme soudée. Quand il tourne, on dirait une machine céleste qui cherche son orbite dans l'horlogerie compliquée de la gravitation universelle.¹⁴⁾”

Plus loin encore il relate :

“je demandai à mon ami [Hisao Kanzé] de m'apprendre à marcher comme lui. Il accepta, à la condition que je lui apprenne la marche sur place comme je le faisais dans Baptiste ; (...) J'appris ainsi que cette attitude pliée vient de la position de salut (...) c'est très difficile”.

Ici la démarche du *shite* jouant Dame Rokujô est aussi un indicateur de l'état d'esprit du personnage auquel Nogami souhaitait rendre sensible le spectateur étranger, tant le rythme est fondamental dans l'art du nô¹⁵⁾.

Surtitre 3- L'esprit de Dame Rokujô apparaît, juché sur un char.

Dans le livret de la pièce, le texte introductif de la troisième scène ne comporte aucune indication sur le fait que Dame Rokujô soit montée sur un char¹⁶⁾. Le surtitre est ici une didascalie précisant l'identité du personnage venant d'apparaître sur le pont de scène ainsi qu'une indication permettant au spectateur d'imaginer le tableau, au-delà même de ce qu'il lui est donné à voir. En effet, fort de ses connaissances du classique dont a été inspirée la

14) *Le nô* par Jean-Louis Barrault, in *Cahiers Renaud Barrault*, n102, Gallimard, 1981, p. 54.

15) “Rhythm is a fundamental principle of the Noh Drama (8:37)” indique Nogami en citant Zeami.

16) 『葵上』、横道萬里雄・表章 校注、『謡曲集』上、岩波書店、1960年、125頁。

pièce, un amateur averti et exercé en nô devrait savoir que Dame Rokujô peut-être juchée sur son char à bœuf puisque c'est l'accident l'ayant abîmé qui fut l'étincelle déclenchant son ire et le drame. Et Zeami dans son *Traité sur le Nô* (Sandô) insistait : les spectateurs devraient connaître les personnages et la trame de l'histoire. L'arc inexistant aux yeux des spectateurs a la force cathartique de faire mettre des mots sur les tourments, le char absent témoigne des antécédents du drame. Alors que l'acteur n'utilise aucun dispositif pour figurer un véhicule, le surtitrage supplée ici le regard et comble l'absence de figuration en offrant au spectateur le minimum cognitif nécessaire à la recomposition de l'action scénique. Le surtitrage seconde le regard du spectateur en lui donnant à lire une dimension invisible.

Le programme de son côté, détaille le monologue de Dame Rokujô.

Rokujô : En ce bas-monde, montés sur le char que mène le Bouddha, nous avançons sur le chemin de la Loi. Les errances sont ici-bas si nombreuses, nous croyons qu'il nous est possible de nous y soustraire, mais est-ce vraiment le cas ? Moi que voici, juchée sur ce char brisé, que ne puis-je hélas, dissiper les tourments de mon cœur.

: Il y a tant d'accablement en ce monde. Comme la roue du char, tourne la roue des rétributions, le cycle des causes et des effets. Toutes les peines que j'endure sont donc l'effet de mes vies passées. Semblable à la feuille friable du bananier sous le vent, l'être humain a une existence éphémère. Dans ce monde d'Impermanence, la splendeur d'hier peut s'évanouir demain avec l'écume, écume des liens qui nous unissent et se défont. Quelle folie de ne pas l'avoir compris.

Sans être un repoussoir, le personnage de Dame Rokujô apparaît dans toute sa complexité psychologique et la rage côtoie des sentiments de honte.

Car si son pas trahit la passion destructrice dont elle se sait être la proie, son envie de vengeance ne la rend pas complètement aveugle à l'infamie de sa propre situation. La protagoniste n'est pas le simple objet de sa passion. Alors qu'elle parcourt le pont de scène, Dame Rokujô profère une longue monodie composée de cinq passages qui, dans le programme, sont ramassés en trois alinéas. Haruo Nishino qui a été chargé de rédiger le texte de base aux surtitrages a notamment fait abstraction de plusieurs termes bouddhiques (les 6 Mondes, 6 Voies ou 6 Destinées¹⁷⁾), pour se concentrer sur les métaphores de la fragilité de la vie en ce bas-monde que sont l'écume et la feuille filant emportée par les flots. Et il n'est pas fait mention de la métaphore des trois chars qui a notamment poussé Ezra Pound à une interprétation erronée du drame.

Afin de souligner paradoxalement la richesse de l'œuvre, attardons-nous maintenant sur l'interprétation erronée qu'en a proposé Ezra Pound, suite à sa lecture et réécriture très personnelle de la traduction du grand japonologue Ernest Fenollosa. Le poète américain avait rejoint le groupe des imagistes qui, à la recherche d'un nouveau souffle poétique, souhaitait notamment s'inspirer des formes poétiques japonaises du haïku et du nô. Ainsi, quand la veuve de Fenollosa a confié à Ezra Pound la traduction de son mari afin qu'il la publie, Pound qui était également critique et éditeur, la fit sienne. Ainsi dans ce qu'il présente être une traduction fidèle du texte original, Pound opère un basculement complet. Il remet Dame Aoi au centre de l'action et pose que le char endommagé est le sien puisque selon lui, l'esprit malin est en fait, la manifestation de la jalousie... de Dame Aoi! Si l'esprit malin a les

17) 六趣 : le monde des déités, celui demi-dieux belliqueux, celui des être humains, puis des animaux, le monde des affamés et enfin celui des enfers ; et d'autre part la mention des 4 états ou quatre formes de naissance 四生 : du ventre d'une mère ; d'un oeuf ; d'une moisissure ou par transformation, comme les déités.

traits de dame Rokujô, c'est en fait qu'elle hait sa rivale¹⁸⁾. Et pour expliquer ce phénomène, il prend l'exemple d'un fou qui, s'il était obsédé par Napoléon, aurait sans doute des visions de Ste-Hélène, de Corse ou de Waterloo. Le personnage de la monstresse Han.nya est donc pour lui la manifestation de la jalousie de Awoi no ue. Pound indique que c'est là une version beaucoup plus lucide, cohérente et que d'ailleurs, les psychologues modernes approuveraient cette version. Rokujô est pour lui un double fantasmé de Aoi qui se menace et attaque son propre corps. Pound prend donc le parti d'indiquer qu'il s'agit non pas de Dame Rokujô mais d'une apparition. Pour lui, ce personnage n'est qu'une externalisation de la passion de Dame Aoi. Le poète postule par ailleurs que le chariot est le véhicule qu'utilisent les spectres, et considère qu'il devrait en avoir un exemplaire en fond de scène. Il imagine qu'il s'agit d'un char symbolisant les amours du Genji Radieux avec Yugawo et assure que, si une réplique de Rokujô lui fait dire qu'elle est venue sur trois chariots, c'est qu'il est bien connu que le monde des fantômes est très fluide et sans forme, d'où cette illusion d'optique !

Citons dans la traduction de Armen Godel, la première tirade de l'esprit de Dame Rokujô, après son entrée sur le pont de scène :

“Sur les trois Chariots juché / suivant le Chemin de la Loi / par le portail de la Maison de Flammes / ainsi peut-on s'extraire”.

Les trois chariots sont en fait une parabole du bouddhisme : une maison est en feu, trois enfants tout à leur jeu, refusent malgré le danger de quitter les murs. Désespéré, le maître des lieux leur fait miroiter que dehors ils trou-

18) “Awoi is tormented by her own passion, and her passion obsesses her first in the form of a personal apparition of Rokujo, then in demonic form.”, Ezra Pound & Ernest Fenollosa, *Noh, or accomplishment*, Alfred A. Knopf, London, 1917.

veront trois chars : l'un tiré par un mouton, l'autre par un cerf et un troisième par un bœuf. Ces trois véhicules métaphoriques du *sanjo* désignent les trois types disciples auxquels le Bouddha destine un enseignement provisoire. Sieffert traduisait,

“Sur les trois chars par la Voie de la Loi / le portail de la maison en flammes / sans doute le peut-on franchir”.

Dominique Palmé de proposer,

“Monté sur les trois chars qui tracent le chemin de la Loi / par le portail on peut s'extraire de la maison en flamme.”

En 2019, puisque les contraintes du format rendaient impossible d'adjoindre des notes explicatives, le parti pris du surtitrage interculturel facilitateur minimal a été radical. La parabole de la maison en flammes et du mensonge salvateur des trois chariots risquant de ne pas faire sens aux spectateurs voire même de perturber l'accès à la fluidité logique des sentiments à l'œuvre, elle a été éludée. Le surtitrage gagne-t-il à admettre ses limites? Plus traître encore que le traducteur, le surtitreur doit faire la part des choses et assumer l'espace réduit qui lui est alloué.

Par contre, comme pour insister que le personnage n'est pas seulement sous l'emprise d'une passion qui se jouerait d'elle et l'empêcherait de voir la réalité, le programme prenait sur lui d'explicitier la disposition d'esprit de Dame Rokujô : “Quelle folie de ne pas l'avoir compris”, “ce corps-ci est empli de souffrances, celui-là de rancœur”. Elle est d'autant plus pitoyable qu'elle n'est pas irresponsable. À ce stade de la pièce, elle lutte encore autant contre elle-même et ses tourments, qu'elle n'assaille Dame Aoi-no-ue. La traduction par ses choix a endossé la part arbitraire des indications livrées

aux spectateurs.

: Ce corps-ci est empli de souffrances, celui-là de rancœur. Ces pensées pour le moins, pour un temps, accablent. Attirée par l'arc de catalpa, je suis apparue sous la forme d'un esprit vengeur. Quelle honte. Me voici devant vous, esprit émané. J'ai gardé rancune de ce choc entre nos deux chars. Dérobée à la vue de mes semblables, je suis exposée aux regards sur mon char brisé. Pourtant, alors même que je contemple la lune, ni elle, ni ce monde ne peuvent m'apercevoir. Attirée par l'arc de catalpa, je narre les tourments de mon cœur.

Évoquons un problème concret de traduction, prenons ce superbe vers, ici à la fin de la tirade de Dame Rokujô. Dans le livret originel il est écrit

tsuki-woba nagame akasu-tomo (月をば眺め 明かすとも) /

tsuki-niha mieji kagero-no (月には見えじ かげろふの¹⁹⁾)

Et dans le *Noh performance Guide*²⁰⁾, il est analysé en anglais de la manière suivante

“At the moon gaze till dawn, still / By the moon unseen shade ; gossamer ; May fly”,

On remarque une triple proposition de traduction, *kagerô* est polysémique qui signifie à la fois ombre (“shade”), gaze légère (“gossamer”) ou désigne un insecte à la vie brève (“may fly”). Dans son article²¹⁾ Bethe souligne la progression de l'image poétique allant de la lune 月, à l'aube qui éclaireit

19) 『葵上』、横道萬里雄・表章 校注、『謡曲集』上・下、岩波書店、1960年、126頁。

20) *Noh performance guide* (ISSN 0917-618), Monica Bethe, Richard Emmert, National Noh Theatre, 1996, p. 20–21.

21) Monica Bethe, 「能のテキスト：舞台とその再現」 in 『能の翻訳』2007年 p. 29。

le ciel 明かす, pour finir sur l'ombre 影 qui dicte le choix vers l'image de l'ombre. Le vers est finalement traduit : “Though I may gaze at the moon till dawn / The moon cannot see me. My gossamer shade.” Qu'en est-il de la traduction proposée pour le festival Japonismes?

Dans l'adaptation proposée par Haruo Nishino ce passage devient : 私が月を眺めていても、月（他人）には、私の姿は見えないはず。Plutôt que de chercher à s'attarder sur la polysémie du terme *kagerô* seule perceptible à l'œil ou à l'oreille érudite, le choix d'explicitation s'est porté sur l'image de la lune qui doit non seulement être perçue comme l'astre de la nuit, mais aussi comme une métaphore plus large d'un regard surplombant : “Pourtant, alors même que je contemple la lune, ni elle, ni ce monde ne peuvent m'apercevoir.”

Le personnage est tout entier à se débattre avec son sentiment d'abandon, la traduction met en lumière la logique des passions à l'œuvre, Dame Rokujô sent qu'elle n'existe plus pour personne puisque l'être aimé s'est détourné d'elle. “Absentisée” du cœur et des regards, elle souffre et se débat.

Surtitre 4- La forme spectrale de Rokujô convoquée
par l'arc de catalpa, s'est approchée.
Elle n'est visible qu'aux yeux de la prêtresse Teruhi

Rokujô : D'où émane le son de l'arc de catalpa ?

Teruhi : Il est à la porte, sous le faite du Pavillon Principal.

Rokujô : Qui m'adresse la parole si personne ne peut m'apercevoir ?

Teruhi : J'ignore qui elle est, mais il semble qu'une femme de haute lignée se tienne sur un char brisé. Une jeune suivante, près d'un timon où aucun bœuf n'est attelé, pleure à chaudes larmes. Quelle souffrance.

: Cet esprit, serait-ce elle ? Devinez-vous de qui il s'agit ?

Officier : Je pense pouvoir conjecturer. Mais qu'on se nomme sans fard.

Le jeu des présences-absences se poursuit dans l'impossibilité des regards et de l'intercompréhension. L'esprit de Dame Rokujô est guidé par le son de l'arc sans sembler être à même d'en déterminer l'origine, ni même de distinguer la médium qui le produit. Sa suivante n'apparaît pas sur scène. Et l'officier, impuissant à voir l'esprit, conjecture d'après la description de Teruhi à qui manque la compréhension globale de la situation. Seuls les spectateurs peuvent profiter de l'intégralité du sens. Le drame va se nouer avec la présentation du personnage et l'exposition des causes du drame. Le surtitrage se donne pour but d'éclairer l'état d'âme de Dame Rokujô.

Étrangement, Nogami, fait complètement abstraction du personnage de Teruhi dans son film. Elle est désignée dans le générique par le terme de sybille, mais dans le sous-titrage il laisse le spectateur penser qu'il pourrait s'agir d'une dame de cour. Il parle de courtisans "courtiers" au pluriel pour désigner l'officier et Teruhi. Il tord même un peu l'action quand, faisant l'impasse sur le pouvoir de l'arc de catalpa, il explique que c'est sa seule jalousie qui a forcé Rokujô à rentrer frénétiquement dans les appartements de Dame Aoi. Tout son commentaire est axé sur Dame Rokujô qui incarne l'esprit de la Jalousie. Il préfère resserrer l'action autour d'elle plutôt que de prendre en charge la totalité du drame et attire plutôt l'attention du spectateur sur la danse exprimant sa passion jalouse et vengeresse²²⁾. Si visuellement, sur scène sa présence peut paraître anodine, le personnage de Teruhi est pourtant constamment assise au pilier du waki, elle est la première à faire son entrée et reste le témoin de toute la pièce.

Si on suit la thèse de Carmen Blacker dans son ouvrage *The Catalpa*

22) "Observe the postures and gestures which express the Princess's paroxysm of jealousy and her determination to seek revenge" (15:30), Nogami.

Bow : A Study of Shamanistic Practices in Japan, on comprend que ; Teruhi, la prêtresse shinto, celle qui permet de rentrer en contact avec l'esprit de Dame Rokujô ; et l'ascète bouddhiste qui dans une scène suivante saura vaincre le spectre, sont complémentaires. Blacker montre en citant la pièce *Aoi-no-ue* combien dans le nô, shinto et bouddhisme sont en fait des rites chamaniques déguisés, ("concealed shamanistic rituals") qui se répondent et se consolident comme les deux faces d'une même spiritualité. Et l'auteur propose de voir dans cette complémentarité la puissance du syncrétisme japonais où ces deux formes se renforcent mutuellement et cohabitent en bonne intelligence. Elles œuvrent dans le même sens, ici pour délivrer Dame Rokujô de sa passion vengeresse. Teruhi, malgré les apparences, reste un personnage important du drame.

Surtitre 5- Dame Rokujô va révéler son nom.

Cette femme de haute lignée est sous l'emprise
D'une profonde rancœur d'avoir été humiliée.

Ce surtitre ne mentionne pas le fait que l'esprit parle par la bouche de la prêtresse qui dans sa transe, danse les tourments qui lui sont narrés. Car si la réalité du rite chamanique supposerait que cela soit Teruhi qui déclame, dans la réalité scénique c'est l'acteur interprétant Dame Rokujô qui joue et chante ce texte. L'officier devrait voir et entendre la prêtresse, or la représentation donne directement à voir et à entendre l'esprit ; paradoxe apparent d'une médium immobile et d'un esprit mettant en acte les paroles de la transe. L'auditoire accède directement à la mise en scène du drame sans le truchement d'une parole endossée par un personnage relais.

Or, dans la représentation du Japonismes 2018, le maître de nô Masakuni Asami a proposé une mise en scène d'exception inventée par le regretté maître de nô Hisao Kanzé. Afin de souligner la réalité du rite chamanique se-

lon lequel la prêtresse en transe parle à la place d'un esprit, il a mis dans la bouche de la prêtresse Teruhi certaines répliques de dame Rokujô notamment lorsqu'elle avoue son identité dans un chant appelé *kudoki* (une sorte d'exhortation). Ainsi, le public entend d'abord leur deux voix, mais petit à petit, celle de la prêtresse s'efface et l'on n'entend plus que la protagoniste.

Rokujô : La vie file comme l'éclair, il ne devrait y avoir personne dont il faille garder rancune, personne qui ne doive avoir le cœur affligé. Quand donc mon âme a-t-elle commencé à s'égarer. Attirée par le son de l'arc de catalpa, j'ai pris forme. Qui pensez-vous que je sois ? Je suis un esprit émané de Dame Rokujô. Du temps du Prince héritier, tous me respectaient, j'étais la fine fleur des banquets à la Cour, j'aimais à y écouter les aubades des matins printaniers et à y contempler la lune des soirs d'automne. Je menais une vie d'élégance et de plaisirs raffinés. Pourtant, j'ai connu le déclin, éprouvé l'éphémère comme le volubilis fane. Marqué de cette haine, mon cœur est accablé. C'est elle qui me mène en ces lieux.

: Il est bon de prendre conscience. Car celui qui ne sait prendre pitié des hommes, en saura le prix. C'est ainsi que Dame Aoi-no-ue m'a fait connaître les épreuves du cœur, elle a reçu ce qu'elle méritait. Il ne faut pas reculer. Ma rancœur est loin d'être épuisée.

Surtitre 6- L'esprit de Rokujô ne sait réprimer ses passions.

Ayant avoué ses sentiments véritables,
elle s'approche de Dame Aoi-no-ue alitée
et la frappe violemment. Sur son char brisé
déclarant vouloir l'emporter
elle disparaît.

Rokujô : Ah, Rancune. Comment ne pas frapper.

Teruhi : Misère. Vous qui semblez être Dame Rokujô, vous ne sauriez vous comporter si vilement. Arrêtez ces pensées.

Rokujô : Non ! Quoique vous fassiez pour me contenir, je ne saurais ne pas le faire. Me voici à son chevet, je vais sévir et “chô” la frapper !

Teruhi : À ces mots, la jeune suivante s'agrippe aux jambes de Dame Aoi-no-ue.

Rokujô : Ma rancœur n'est que la punition pour vos méfaits.

Teruhi : Le feu de la colère...

Rokujô : me brûle corps et âme.

Teruhi : Ne comprenez-vous pas ?

Rokujô : Ouvrez les yeux à mon tourment.

Chœur : Ah rancœur ! Quelles que puissent être vos souffrances par ma rancune causées, tant que vous serez en vie, pèseront sur vous ces serments avec le Genji Radieux échangés.

Rokujô : En contrepartie, avec moi...

Chœur : ...avec moi autrefois échangés, ces serments ont disparu, évaporés comme rosée, même en rêve, ils ne reviendront plus. Cette pensée à elle seule ravive les tourments et ne fait que renforcer ces sentiments amers. Maintenant, je vais emporter Dame Aoi-no-ue sur mon char brisé.

En nô, le texte porté à la scène interroge de manière très intéressante le rapport de la parole et de la représentation. Ce passage laisse ici voir la richesse de la polyphonie emblématique de cette forme de théâtre. Dans ses deux premières tirades, la prêtresse Teruhi intervient comme si elle était une servante de Dame Rokujô cherchant à faire entendre à sa maîtresse combien son attitude est honteuse puisqu'elle y est décrite comme une épouse surpre-

nant son époux avec une jeune maîtresse, ce qui ne correspond ni à son rang ni à sa situation. Mais il est important de remarquer qu'ici Teruhi prend en fait en charge des répliques qui à l'origine devaient être prononcées par un personnage qui depuis l'époque Muromachi n'apparaît plus en scène²³⁾. En effet, dans une volonté de recentrer l'action autour du tourment de Dame Rokujô, l'appareil scénique a été allégé et Ao-nyo-bô sa suivante a disparu de la distribution sans que le texte ne soit modifié. La prêtresse se trouve à devoir endosser ses propos. Ainsi, le verbe ne se laisse pas enfermer dans une personification, il dépasse, déborde et échappe à l'attribution à un locuteur et sa profération décuplée lui fait gagner en intensité. L'action et l'émotion excèdent le sujet car la parole circule sans qu'il lui soit besoin d'être incarnée par un personnage particulier. L'acteur est plus que l'origine de ses tirades, le verbe passe d'un locuteur à un autre et tous prennent en charge une partie de l'émotion à faire partager au spectateur. Pour donner toute son ampleur au tragique, Teruhi, choreutes et Rokujô se relaient donc pour qu'il emplisse la scène.

Citons Claudel, qui a merveilleusement compris la fonction du *ji-utai* (地謡) écrit :

“Le Chœur dans le Nô japonais [qu'il s'agisse du chœur des instruments ou de celui des voix] à un double rôle. Tout d'abord, à côté de ce qui parle, il est ce qui écoute. Il prend le mot aux lèvres de l'acteur et le développe en une ample tapisserie d'images ou de sentences. Au discours, il adapte la méditation.²⁴⁾”

23) 横道萬里雄・表章 校注、『謡曲集』上、岩波書店、1960年、127頁、補注 59・61 (434・435頁)。

24) Paul Claudel, *Le Festin de la Sagesse* -un essai d'adaptation du Nô japonais, publié dans la *Revue de Paris* 1938 et repris dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1370.

Cette caractéristique est parfois redoutable pour la traduction qui nécessite en français le choix d'un sujet alors que la langue japonaise peut s'affranchir plus facilement de la désignation d'un actant. Idem quand l'esprit va pour frapper Dame Aoi-no-ue, avant même que le geste soit exécuté, l'action est annoncée par son agent puis décrite par son témoin, comme mise en écho et intensifiée par la reprise verbale. C'est au terme de cette cascade d'émotions que l'acteur jouant Dame Rokujô doit jeter son éventail dans un geste à la fois digne, emporté et précis, signe que tout a été dit et que le personnage peut se mettre en retrait. Le personnage rabat alors sur lui son kimono de dessus et rejoint le fond de scène. Avec l'aide de ses servants et sans que les spectateurs ne puissent le voir, l'acteur va changer de masque et se préparer de dos, sous son habit à l'abri des regards, pour sa prochaine apparition. Le personnage s'absente de l'action mais sa présence reste sensible, il est présent sur scène en arrière plan dans le *kôken-za*, sans que le public ne soit censé lui prêter attention.

Surtitre 7- L'officier appelle un des serveurs
de la maison du Ministre de la Gauche
et lui ordonne de faire venir un puissant ascète
afin que l'exorciste défasse le mauvais esprit.

Au second temps de ce nô en deux parties, entre en scène un serviteur, joué par un acteur de *kyogen*. Ses répliques étant écrites en prose sur le ton de la conversation quotidienne, le public acquiert une meilleure compréhension du récit.

Il faut noter que l'ermite n'apparaît qu'en deuxième partie ; il est rare que le *waki* tarde autant à entrer en scène. Dans un nô onirique, c'est souvent un des premiers personnages à faire son apparition ; il appelle le *shite* et l'invite à s'exprimer. Dans *Aoi-no-ue*, c'est le *waki-tsura* jouant l'officier à la

cour, qui ouvre la pièce. Or, il ne convoque pas le *shite*, mais la prêtresse Teruhi (*tsure*) qui ensuite va faire se manifester l'esprit émané de la Dame Rokujô. Deux *waki* différents semblent opérer : dans la première partie, la prêtresse appelle l'esprit, tandis qu'en seconde partie, l'ermite lutte contre la monstresse pour apaiser sa rancœur. Ces deux personnages parallèles, la prêtresse comme l'ermite, jouent chacun une fonction du *waki*, chacun dans son rôle. Blacker y insistait, ils sont complémentaires.

Aoi-no-ue est un drame de la rancœur, dont la première partie présente la confession douloureuse ; qui, aggravée de jalousie, explose en deuxième partie avant de mener à la délivrance, l'apaisement et une sorte de catharsis. Ce nô met en relief et manifeste dans l'espace scénique cette rancœur, normalement invisible, et pourtant si humaine. La prêtresse et l'ermite sont les deux catalyseurs de cette amertume qu'ils parviennent à dénouer et conduire vers une libération.

Vassal : Y a-t-il quelqu'un ?

Serviteur : Me voici.

Vassal : Tu monteras à Yokawa jusqu'à l'ermitage du Saint-Homme. Tu le prieras de se presser de descendre de sa montagne pour qu'il vienne réciter ses conjurations car l'esprit qui frappe et tourmente Dame Aoi-no-ue est de plus en plus déchaîné.

Serviteur : Entendu

Surtitre 8- Il se presse, va aux devants du Saint-Homme
et lui transmet la requête du ministre de la Gauche.

Serviteur : Nous sommes bien en peine. C'est sans doute de la toute première importance, je dois me rendre à Yokawa.

Ermite : Qui êtes-vous pour venir dans ma retraite alors que j'ouvre

la porte de mon cœur à la pleine conscience de ce monde, que je médite sans relâche, que j'espère ne faire plus qu'un avec le Bouddha, que je joins les mains en signe de prière, récite des incantations et que je pratique l'ascèse.

Messager : Je suis porteur d'une requête.

Ermite : Quelle requête ?

Messager : Dame Aoi-no-ue est sous l'emprise de plus en plus violente d'un esprit. À la demande du Ministre de la Gauche, je suis venu vous presser de venir.

Ermite : Je pratique présentement une ascèse unique mais puisque vous êtes envoyé par nul autre que le ministre de la Gauche, partons sur l'heure. Veuillez prendre les devants.

Messager : Grâce vous soit rendue. Partons sans plus tarder.

Messager : J'ai honneur de vous parler. Voici, le Saint-Homme est bien arrivé.

Vassal : Entendu.

Surtitre 9- L'ermite se rend au chevet de Dame Aoi-no-ue.
Constatant l'état critique où elle se trouve,
il commence aussitôt ses incantations.

Ici, le surtitre n'explicite pas que l'acteur jouant l'ascète, porte l'habit caractéristique des pratiquants du *shugendô*, qui vivent dans les montagnes dans l'espoir que leur pratique les dotera de pouvoirs surnaturels. Ce mouvement s'est développé vers le milieu de la période Heian (794–1185), il s'appuie à la fois sur un rite autochtone, sur une forme de bouddhisme ésotérique et sur le taoïsme. Nogami dans sa version filmée choisit à cet instant du drame l'option d'un aparté pour commenter un trait caractéristique du théâtre nô. Il invite à nouveau le spectateur à observer le pas de l'acteur jouant le

Saint-homme qui entre en scène. Cette fois, il souhaite par l'observation de sa démarche faire sentir comment le pont de scène est utilisé pour donner une impression de distance quand le drame le requiert²⁵⁾. En effet, en l'espace de quelques répliques le messenger quitte la demeure de Dame Aoi-no-ue à la capitale, se rend dans l'ermitage à Yokawa puis en revient. Le pont permet l'idée de passage entre des points géographiques éloignés.

Vassal : Je vous remercie d'avoir fait tout ce trajet à la nuit.

Ermite : Je pratique une ascèse particulière, mais votre messenger se réclamant du ministre de la Gauche, j'ai accouru. Alors, dites-moi où se trouve la souffrante.

Vassal : Elle est ici alitée.

Ermite : Je comprends qu'elle est à la merci d'un esprit mauvais. Que sans plus attendre commencent les incantations.

Vassal : Veuillez faire rite.

Ermite : Entendu.

Surtitre 10- L'Esprit émané de Rokujô réapparaît,
sous une forme monstrueuse.

Ermite : Je suis le disciple d'un des tout premiers ascètes des montagnes. J'ai accompli moi-même l'ascèse et le pèlerinage des cimes Ômine et Katsuragi. J'ai revêtu l'habit de pénitent et j'en ai essuyé la rosée. J'ai porté le kesa, l'étole qui éloigne l'Impur. Je fais sonner le cistre et tiens le chapelet de palissandre. De toute mon âme, je profère l'incantation : Namaku samanda basarada.

25) "Observe the rhythm of his step and how the Noh stage is arranged to convey the idea of distance where necessary" (20:30), Nogami.

Surtitre 11- L'ermite continue d'intensément prier,
l'esprit démoniaque de Rokujô lui tient tête,
l'affrontement est sans merci.

Le tout premier ascète des montagnes dont se réclame l'ermite dans le livret originel est un personnage historique mais que la légende dorée a paré de pouvoirs surnaturels. En-no-gyôja (634–700? 707?) a fondé sur le mont Ômine l'ascèse de la solitude en montagne appelée *shugendô*. Dans son film de 1935, Nogami intervient à plusieurs reprises pour guider l'œil ou l'oreille du spectateur, il explique notamment les raisons de ces interventions en précisant que dans un emprunt à Zeami c'est le mélange de musique, d'action et de mots qui forme la trinité idéale de la cohésion du drame lyrique de nô²⁶⁾, il indique donc quand il juge que l'alchimie des trois lui semble la meilleure, ainsi à la 27e minute il mentionne que c'est que "la beauté de l'art du nô est alors à son point culminant"²⁷⁾, l'esprit de Dame Rokujô est alors en plein milieu de la danse l'opposant au Saint-Homme. Le martèlement des tambours scande cette scène de prière, doublée d'un affrontement appelée *inori-ji*. Elle tourne au centre du plateau alors que le *waki* fait sonner son chapelet avec vigueur. Une pièce de nô se déroule sur une séquence dite *jo-ha-kyû* que le fondateur du nô Zeami a repris à la poésie chinoise pour l'intégrer comme structure de son art. La partie choisie correspond à la danse finale et à la dernière phase d'action (*kyû*), la plus intense et teintée de pathos. L'ascète par la force de sa prière, va finir par avoir raison d'elle ; ayant perdu de son ascendant, elle s'assied. Nogami précisait quelques minutes auparavant combien la partie orchestrale avait son rôle à jouer dans l'expression de la

26) "The blending of music, action and words forms an ideal trinity in unity of the lyrique drama" (28:06), Nogami.

27) "At this point the beauty of the synthetic Noh art is seen at his best" (27:48), Nogami.



Photo du spectacle donné à la Philharmonie. À gauche la monstresse Rokujô, à droite l'ascète de Yokama faisant crisser son rosaire. On distingue également au premier plan le kosode figurant Dame Aoi-no-ue. (crédit page FB du Festival Japonismes)

violence de la scène²⁸⁾.

Monstresse : Holà Moine. Retourne vite d'où tu viens, sans quoi tu le regretteras.

Ermite : Mauvais esprit, qui que tu puisses être, tu ne saurais venir à bout de ma science. Je redouble d'énergie à égrener le chapelet.

Chœur : Roi de Science de l'Est, Gozanze myô ô!

Monstresse : Roi de Science du Sud, Gundariyasha!

Chœur : Roi de Science de l'Ouest, Dai itoku myô ô!

Monstresse : Roi de Science du Nord, Gongô!

Chœur : Dieu gardien Yasha myô ô!

Monstresse : Bouddha Daishô, du Mitan

28) "As the struggle proceeds, the Noh orchestra illustrates its violence" (24:48), Nogami.

Chœur : Roi de Science Fudô myô ô! Namaku samandara basarada senda makaroshana sowataya untaratakan man. Que celui qui entende mon prêche comprenne la science du Bouddha, que celui qui sache le fond de mon cœur devienne bouddha en ce corps.

Monstresse : Effroi que cette voix de la Loi. Je ne saurai plus jamais revenir en ces lieux.

Il est curieux de noter qu'ici que le mantra et les invocations aux divers Roi de Science ne sont pas proférés par l'ascète mais par les choreutes et la monstresse. En fait, dans la version ancienne du texte remontant à l'époque Muromachi (1336–1573), ces invocations étaient en toute logique proférées par l'ermite de Yokawa (le *waki*) et par le chœur²⁹⁾. Mais, le texte actuel qui s'inscrit dans le droit fil des changements ayant été opérés au début de l'époque Edo, s'éloigne de cette voie pour privilégier le caractère musical du spectacle et souligner l'expression du *shite* ; c'est pourquoi, la monstresse (le *shite*) profère les invocations elle-même -à l'encontre donc, de la cohérence du drame. Ce manque de réalisme est courant en nô. Dans la première partie de cette pièce déjà, nous avons vu que Teruhi parlait à la place de la jeune servante Ao-nyo-bô. En nô, l'effet scénique l'emportant sur la dramaturgie d'une action, les acteurs soient moins inféodés aux limites d'un personnage précis, ils portent ensemble un texte et un moment du drame.

Les cinq Rois de science sont des divinités empruntées au bouddhisme ésotérique. Ils représentent des incarnations des bouddhas cosmiques sauvant les croyants par la force de leurs paroles sacrées et symbolisent la victoire sur les passions et les désirs. Les cinq *Myô* (ou cinq grands Honorés, *godai-myô*, 五大明, vidya-rajā) sont la grande déité immobile *Fudô* (Acala), la déité qui descend dans les trois monde *gozanze* (Trailokyavijaya), la déité de

29) Nous remercions Haruo Nishino pour ses explications.

l'éllixir d'immortalité *Gundari* (Kundali), la déité de grande vertu *Daiitoku* (Yamantaka) et la déité de l'or infrangible *Kongô Yasha* (Vajrayaksa). Ici, les incantations mêlent indistinctement des syllabes issues du sanscrit à des sons sans signification particulière qui performativement se parent d'une dimension magique.

Surtitre 12- Grâce aux incantations du saint-Homme,
la monstresse bat en retraite
et parvient à s'abstraire de son monde d'errances.

Chœur : La voix de la Loi a porté au cœur de l'esprit mauvais émané de Dame Rokujô. La rancœur en ayant été effacée, apaisé, il est plein de la miséricorde des Bodhisattvas. Libéré, il a pu sortir de son monde d'errances. Grâce soient rendues.

L'esprit de Dame Rokujô se retire.

Dominique Palmé traduit "cet esprit dévoré de haine jamais plus ne reviendra". De manière intéressante, Nogami dans son commentaire privilégie une lecture d'une lutte de la lumière contre les ténèbres, où l'absolution a sa place et où le rosaire est tout puissant³⁰. Pour lui, la compassion est celle de l'ascète qui absout et non celle des Bouddhas, alors que si l'esprit se retire c'est qu'il a été vaincu la force de la récitation des sutras. Le livret originel s'achève sur les vers suivants : 成仏得脱の身となり行くぞ ありがたき.

Dans le Dictionnaire Japonais-Français de Léon Pagès (1862) traduit du

30) "Finally the Saint triumphs over the Evil Spirit, and the struggle ends in a victory for Buddhism. But true to the principles of his faith the Saint has compassion upon the Spirit of Jealousy and absolves it. The shadow of the Spirit of Evil fades away and all is peace again." (28:40, 30:00, 30:28), Nogami.

dictionnaire Japonais-Portugais de 1603, le terme *jôbutsu*, 成仏 est laconiquement défini : Jôbout (Fotokeni narou) “Devenir Fotoke, ou se sauver”. La pièce se clôt sur ces mots dont le sens est pourtant si complexe à saisir. Examinons les propositions de Sieffert et Godel:

“Jusqu’à présent spectre haineux / dorénavant plus jamais ne viendrai
...devenu bouddha délivré / il s’éloigne. Grâce en soient rendues.”
(propose R. Sieffert),

“Moi jusqu’à ce jour démon de haine jamais plus ne reviendrai...Il rejoint la Lumière du Buddha / et s’en retourne oh bonheur.” (pour Armen Godel).

Haruo Nishino élude de terme de *jôbutsu* préférant déplier la parabole et écrire que la figure échappe au monde d’errance (迷いの世界から抜け出す身となった). Au spectateur de se saisir de l’allusion bouddhique s’il en a le bagage théologique ou de rester sur la vision d’une âme qui de haute lutte est parvenue à s’extraire de ses errements.

Il se retire donc et son absence marque le dénouement heureux du drame, comme l’absence de son aimé Genji le Radieux en avait été le ferment.

Ces dernières phrases (*kiri*) sont presque identiques à celles du nô intitulé *Michimori*, dont le *shite* est l’esprit d’un guerrier décédé. Mais ici, dame Rokujô n’est pas un personnage revenant d’entre les morts. Le terme de *jôbutsu* pose donc problème et ce passage de *Aoi-no-ue* est donc souvent critiqué pour son manque de cohérence³¹⁾.

Par ailleurs, notons que dans les dernières phrases, le chœur donne une

31) 横道萬里雄・表章 校注、『謡曲集』上、岩波書店、1960年、130頁。

conclusion à la pièce en suggérant un dénouement. Comme en éloge au bouddhisme³²⁾, le chœur parle à la place de l'auteur de la pièce et endosse un rôle inédit se faisant le porte-parole, non seulement des personnages, mais aussi de l'auteur.

L'absence à l'œuvre.

Comment donner à découvrir la pièce *Aoi-no-ue* dans l'espace restreint du surtitrage partiel.

- Si la pièce de nô est dans l'écho du *Genji-monogatari* et reste dans son sillage, elle marque un pas de côté. Dame Aoi no ue est la grande absente de la scénographie. Et depuis les remaniements de l'ère Muromachi, on remarque l'éviction du personnage de la servante et des pans entiers du texte ont été affectés au personnage-roi de Rokujô. Le livret est plus qu'une adaptation du roman à la scène, il en est une émanation et un libre concentré. Le nô précipite le récit au sens chimique du terme. Si une première étape de condensation de l'action et des tensions dramatiques est manifeste, le surtitrage partiel en langue française surajoute à ce mouvement. Tout d'abord, il oblitère à son tour. Dans la perspective d'une approche relevant des arts de la scène et non d'une analyse textuelle, les allusions bouddhiques qui, comme on l'a vu ont fait obstacle par le passé à la réception de l'œuvre, ont notamment été allégées ; les surtitres ont mis en lumière les enjeux psychologiques plutôt qu'ils n'ont manifesté le contexte idéologique et littéraire. Ces choix inhérents à l'activité de traduction ont conduit à atténuer la couleur locale pour renforcer la logique des sentiments et rendre tangible les tourments puis la fureur de la jalousie archétypale de

32) 横道萬里雄・古川久 校注、『能・狂言名作集』古典日本文学全集20、筑摩書房、1962年、78頁。

Dame Rokujô.

- Mais dans un deuxième temps le surtitrage a également pris le parti de rendre visible des éléments absents (comme l'arc de Teruhi ou le char de Rokujô). Dans l'espace réduit de deux fois 50 signes, il est venu remplir un manque. Intercesseur, il a voulu rendre sensible les attendus dramatiques sous-jacents afin que les destinataires du spectacle puisse disposer des éléments clés nécessaires à la compréhension de la représentation et imaginer la scène dans son intégrité.
- Mais sans aller jusqu'à l'approche didactique de Nogami, le surtitrage n'a pas pris pas en charge de dire le beau d'isoler les moments phare. Le spectateur a été laissé libre dans sa réception de l'œuvre.

Pris à un fragile équilibre, et dans un choix assumé, les surtitres élaborés pour les représentations du Festival Japonismes ont joué de ce jeu d'absence et de mise en lumière.

Annexes

● Fiche technique du nô "*Aoi-no-ue*"

Catégorie: 4e, "autres", *shûnen-mono*, *inori-nô*

Auteur: incertain (parfois attribué à Zeami)

Sujet: chapitre du *Genji-monogatari* intitulé "Aoi"

Saison: indéterminée

Lieu: Essentiellement les appartements de Dame Aoi-no ue dans la demeure des Sadaijin

Accessoires (*tsukurimono*): sur-kimono de borcard placé à l'avant-scène pour figurer Aoi-no-ue souffrante.

Personnages:

Mae-shite (protagoniste de la 1e partie): Rokujô no Miyasudokoro

Nochi-shite (protagoniste de la 2de partie): Rokujô no Miyasudokoro en monstresse (*oni*)

Tsure: prêtresse Teruhi

- Waki:** l'ascète de Yokawa
Waki-tsure: un officier à la cour
Ai-kyogen: un servent de la famille Sadaijin (Ministre de la Gauche)

Masques

- Mae-shite:** *deigan*, masque au visage blême d'une jeune femme aux yeux et dents dorés, exprimant la jalousie
Nochi-shite: *han.nya*, masque d'un démon cornu, torturé par la jalousie, aux yeux globuleux et à la bouche tordue par un rictus
Tsure: *ko.otome*, masque blanc, aux traits de jeune fille.

Costumes

- Shite:** perruque, bandeau de perruque *kazura-obi*, papier plié dans la chevelure *hiramotoyui*, kimono de brocard de style *karaori kitsuke*, kimono de dessous tissu de fil d'or et d'argent de style *uroko-haku*, kimono porté ouvert sur les reins *koshimaki-nuihaku*, ceinture *koshi-obi* et un éventail
Nochi-shite: après le changement de masque, il tient une sorte de martinet.
Tsure: perruque, bandeau de perruque *kazura obi*, kimono de style *karaori*, *kitsuke-atsuita*, pantalon large *ôkuchi*, ceinture *koshi-obi*, un petit sabre, un éventail, un chapelet bouddhique
Waki-tsure: chapeau *hora-eboshi*, kimono de style *awase-karinigu*, kimono à manches étroites *kitsuke-atsuita*, pantalon large *ôkuchi* blanc, ceinture *koshi-obi*, éventail
Ai-kyogen: kimono de style *kamishimo* avec un hakama long, *kitsuke-dan-no-shime*, un petit sabre et un éventail,

- Nombre de tableaux: deux
 Longueur: une heure

● Document audiovisuel en ligne

Film sous-titré <https://www.youtube.com/watch?v=mPoNuTwGMbI>

Texte introductif en anglais rédigé par Toyoichirô Nogami 野上 豊一郎

Retranscription du sous-titrage en anglais réalisé pour le film *Japan's classical Noh Drama* de Showa, present by the Board of Tourist Industry, 1935.

Japan produced by P.C.L Tokyo Adapted by T. Nogami, Directed by S. Fushimizu

S. Yamamoto, Photographed by M. Tachibana, Sound director K. Ichikawa, Players Princess Rokujo K. Sakurama Kintarô, Saint of Yokawa (sic) S. Hohsho, sibyl T. Sakurama, courtier Y Mitsumoto, Servant T Yamamoto Musicians flute M. Issa, Shoulder drum G. Koh, Knee drum Y. Yoshimi, Flat drum S. Komparu, chorus leader E. Komparu

7:56 "Princess Rokujo, consumed by the baleful spirit of jealousy, haunts day and night the sick-bed of lady Aoi"

8:30 "Observe the actor's rhythmic step along the bridge"

8:37 "Rhythm is a fundamental principle of the Noh Drama"

9:34 "The Princess Rokujo or Jealousy Incarnate"

11:45 "Victim of her uncontrollable jealousy, Princess Rokujô wails her passion, which is illustrated by the orchestral music sighing like wind through the pines."

12:50 "The Princess's jealousy now reaches its paroxysm and forces her to enter Lady Aoi's bed-chamber like one frenzied"

13:47 "The magnificent robe spread out on the front of the stage is a characteristic Noh symbol. It represents the sick Lady Aoi in bed."

14:17 "Helpless against the power of darkness, they cannot save the Princess."

14:37 "The spirit of Jealousy now even threatens to thrash Lady Aoi."

15:50 "Observe the postures and gestures which express the Princess's paroxysm of Jealousy and her determination to seek revenge."

18:09 "Hiding his face under the cloak, the actor changes his mask to symbolize the transformation."

18:36 "The courtiers finally decide that they must send for the saint to exorcise the spirit of Jealousy."

19:42 "One of the courtiers leaves hurriedly therefore to catch the saint."

20:30 "Observe the rhythm of his step and how the Noh stage is arranged to convey the idea of distance where necessary."

20:48 "He finds Lady Aoi dangerously ill in bed, with the malignant spirit of Jealousy nearby."

21:42 "The Princess is now transformed into a veritable demon."

22:45 "The Evil Spirit raves while the saint prays."

24:09 "The more fervent the saint's prayers, the more violently does the Evil Spirit fulminate"

24:30 "It is symbolic struggle between the Powers of Darkness and the Light of Holiness."

24:48 "As the struggle proceeds, the Noh orchestra illustrates its violence."

- 26:06 “He continues relentlessly to attack the Evil Spirit, determined to exorcise it by the power of the Holy Buddha.”
- 26:45 “At last the Saint begins to gain the mastery.”
- 27:23 “Jealousy now begins to falter somewhat.”
- 27:33 “The symbol of the rosary prevails.”
- 27:48 “At this point the beauty of the synthetic Noh art is seen at its best.”
- 28:06 “The blending of music, action and words forms an ideal trinity in unity of the lyric drama.”
- 28:40 “Finally, the Saint triumphs over the Evil Spirit, and the struggle ends in a victory for Buddhism.”
- 30:00 “But true to the principles of his faith the Saint has compassion upon the Spirit of Jealousy and absolves it.”
- 30:28 “The Shadow of the Spirit of Evil fades away and all is peace again.”

Bibliographie indicative

- Jean-Louis Barrault, *Le nô par Jean-Louis Barrault*, in *Cahiers Renaud Barrault*, n102, Gallimard, 1981. (p. 54)
- Monica Bethe, *The Use of Costumes in Nô Drama*, Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 18, No. 1, *Five Centuries of Japanese Kimono: On This Sleeve of Fondest Dreams*, 1992. (pp. 6–19+101)
- Carmen Blacker, *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan*, 1975.
- Armen Godel & Koichi Kano, *La lande des mortifications : vingt-cinq pièces de Nô*, Paris, Gallimard, 1994. (p. 119–135)
- Arthur Lloyd, *Every-day Japan. Written after twenty-five years' residence and work in the country*, Londres, Casell, 1909. (p. 158)
- Ayako Nishino, *Paul Claudel, le nô et la synthèse des arts*, Classiques Garnier, 2013, p. 31–63, « La réception du nô en Occident de 1547 à 1930 », p. 315–339 (après 1930).
- Toyoichirô Nogami, *The Noh Drama*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, 1937 dont une traduction en anglais de *Aoi-no-ue*.
- Toyoichirô Nogami, *Japanese Noh plays, how to see them*, Board of Tourist and Japanese Government Railways, 1935.
- Ezra Pound & Ernest Francisco Fenollosa, *Noh, or accomplishment: a study of the classical stage of Japan*, Alfred A. Knopf, London 1917. (15 pièces, dont *Aoi-no-ue*)
- Ernest Satow, *A Diplomat in Japan*, Londres, Seeley, Service & Co., 1921. (p. 396–

397)

Danica Seleskovitch, *Interpréter pour traduire*, traductologie, Les Belles Lettres, 2014.

René Sieffert, *Nô et Kyôgen*, Paris, Publications orientalistes de France, 1979, 2 vol. (p. 574–584)

Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Anacharsis, 2011

Jean-Jacques Tschudin, *L'Éblouissement d'un regard Découverte et réception occidentales du théâtre japonais de la fin du Moyen-Âge à la seconde guerre mondiale*, Anacharsis, 2014.

Arthur Waley, *Awoi no uye* in *The Nô plays of Japan*, George Allen & Unwin Ltd, London, 1921.

Ouvrage collectif

『能の翻訳 —文化の翻訳はいかにして可能か—』21世紀COE国際日本学研究叢書、編集：野上記念 法政大学能楽研究所、発行：法政大学国際日本学研究センター、2007年

Ouvrages consultés par Haruo Nishino pour la version en japonais moderne de la pièce *Aoi-no-ue*

- 1) 『新編日本古典文学全集 謡曲集①②』 小山弘志・佐藤健一郎 校注・訳、小学館、1998年
- 2) 『古典文学全集 能・狂言名作集』 横道萬里雄・古川久 注解、筑摩書房、1962年 —葵上（シテ喜多流・ワキ下掛り宝生流）—
- 3) 『葵上 対訳でたのしむ』、三宅晶子著、檜書店、2000年
- 4) 『謡曲集』 上・下、横道萬里雄・表章 校注、岩波書店、1960年
- 5) 『謡曲集』 上・中・下、伊藤正義、新潮社、1983、86、88年
- 6) 『新日本古典文学大系 57 謡曲百番』、西野春雄、岩波書店、1998年