



HAL
open science

Namiki Sôsuke (1695-1751), dramaturge de l’“ âge d’or ” du théâtre ningyô-jôruri

Jonathan Charles Mills

► To cite this version:

Jonathan Charles Mills. Namiki Sôsuke (1695-1751), dramaturge de l’“ âge d’or ” du théâtre ningyô-jôruri. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2020. Français. NNT: 2020INAL0001 . tel-03031283

HAL Id: tel-03031283

<https://theses.hal.science/tel-03031283>

Submitted on 30 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

L'Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est (IFRAE / FRE 2025)

THÈSE

présentée par

Jonathan Charles MILLS

soutenue le 18 septembre 2020

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et civilisations

**NAMIKI SÔSUKE (1695-1751),
DRAMATURGE DE L'« ÂGE D'OR »
DU THÉÂTRE NINGYÔ-JÔRURI**

TOME 1

Thèse dirigée par :

M. Michel VIEILLARD-BARON

Professeur des Universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Mme Julie SERMON

Professeure des Universités, Université Lumière, Lyon 2

M. Daniel STRUVE

Professeur des Universités, Université de Paris, Paris-Diderot

MEMBRES DU JURY :

M. Vincent DURAND-DASTÈS

Professeur des Universités, INALCO

Mme Annick HORIUCHI

Professeure des Universités, Université de Paris, Paris-Diderot

Mme Julie SERMON

Professeure des Universités, Université Lumière, Lyon 2

M. Daniel STRUVE

Professeur des Universités, Université de Paris, Paris-Diderot

M. Michel VIEILLARD-BARON

Professeur des Universités, INALCO

(Image protégée retirée)

Figure 1. *Les personnages Yasuke 弥助 et Osato お里 dans la scène Le Restaurant de sushis (Sushiya no dan 鮓屋の段, dans Yoshitsune aux mille cerisiers, 1751) probablement écrite par Namiki Sôsuke 並木宗輔, et figurant actuellement dans le répertoire du théâtre bunraku 文楽.*

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier Monsieur Michel VIEILLARD-BARON, Professeur à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, qui m'a encadré tout au long de cette thèse. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse et pour les nombreux conseils et encouragements qu'il m'a prodigués.

Je tiens également à remercier Madame KUROISHI Yôko, Professeure à l'Université Gakugei de Tôkyô (*Tôkyô Gakugei Daigaku*). C'est à ses côtés que j'ai découvert la véritable richesse de la littérature et de la culture de l'époque d'Edo. Elle m'a également prodigué de nombreux conseils pour bien débiter le troisième cycle universitaire dont cette thèse est l'accomplissement.

Monsieur C. Andrew GERSTLE, ancien Professeur à la School of Oriental and African Studies (SOAS) de l'université de Londres, m'a initié lorsque j'étais de ses élèves aux études du théâtre japonais. Je lui en suis infiniment reconnaissant.

Je suis très honoré que mesdames et messieurs les membres du jury aient accepté d'y siéger et je tiens ici à leur exprimer ma profonde reconnaissance.

Je voudrais remercier aussi les membres du Sô-no-Kai, groupe de recherches sur les livrets illustrés *kusa-zôshi*, et en particulier à Madame KATÔ Yasuko. Je tiens aussi à remercier Monsieur MIYAZAWA Takaaki et Monsieur Brice FAUCONNIER, qui ont vérifié mes textes et m'ont donné de très précieux conseils.

Par ailleurs, je souhaite remercier Monsieur Nam Sun SONG et les autres professeurs et employés de l'Université d'Économie et de Droit d'Ôsaka (*Ôsaka Keizai Hôka Daigaku*) pour leur gentillesse et leur compréhension pendant mes années de recherches et d'écriture de cette thèse.

J'ai aussi bénéficié des précieux conseils de Monsieur Gérard SIARY, Monsieur R. Keller KIMBROUGH et Monsieur Michael WATSON lors des présentations de mon travail, ainsi que de Monsieur TSUBOI Fumio (Takezawa Yasaburô), musicien de *shamisen* maintenant retraité du Théâtre national du bunraku à Ôsaka qui a facilité mon assistance à des représentations.

Je désire grandement remercier Monsieur Jean-Marc DEPAIRE, grand amateur du théâtre *bunraku*, qui m'a donné de nombreux conseils tout au long des années de mon étude et m'a aidé à vérifier la version française de ma thèse.

Enfin, je tiens tout particulièrement à remercier mes parents et ma famille qui ont toujours été là pour m'encourager durant mes longues années d'étude.

AVERTISSEMENT

*** Cet ouvrage utilise le système de transcription Hepburn modifié pour l'écriture du japonais. L'accent circonflexe indique par convention une voyelle longue.

*** Nous suivons l'usage japonais selon lequel le nom patronymique précède toujours le nom personnel. En évoquant les personnages après la première fois, nous les désignons par l'appellation couramment employée dans les ouvrages japonais (par exemple Chikamatsu pour Chikamatsu Monzaemon et Sôsuke pour Namiki Sôsuke).

*** Sauf indication contraire, les traductions du japonais et de l'anglais sont de notre main. Les signes suivants pourront être utilisés lors des traductions :

[] pour insérer un ou plusieurs mots sous-entendus, ne paraissant pas dans le texte, mais nécessaires à la construction de la phrase en français ou à la bonne compréhension du propos ;

[...] pour indiquer une coupe dans le texte original ;

[=] pour préciser le sens général d'un terme spécifique sans équivalent en français, ou pour apporter une précision au propos pour en aider la compréhension.

*** Dans les citations des œuvres japonaises, nous avons ajouté des guillemets (「」) et supprimé des caractères phonétiques (*furigana* 振り仮名) selon les cas afin de faciliter la lecture.

*** Les années des dates anciennes ont été converties selon le calendrier grégorien adopté au Japon en 1873, mais les indications de mois et de jours sont celles du calendrier lunaire japonais. Quand la fin de l'année lunaire correspond au commencement de l'année solaire, c'est l'année lunaire qui a été indiquée afin de privilégier la compréhension des rythmes du calendrier de l'époque.

*** Les âges des personnes ayant vécu avant l'ère Meiji sont donnés selon le système japonais traditionnel (*kazoedoshi* 数え年). Selon ce système, une personne avait déjà un an à la naissance et son âge augmentait au début de chaque année lunaire. Les âges donnés de cette façon sont donc plus élevés, d'un ou deux ans selon le cas, que dans le système occidental.

*** Les œuvres japonaises apparaissent avec une traduction entre parenthèses, et cette traduction est reprise dans le texte qui suit. Lorsque l'œuvre a été publiée en français, nous reprenons le choix du traducteur.

*** Annexes : en plus de la bibliographie, le lecteur trouvera en annexe une liste des œuvres écrites par Namiki Sôsuke pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri*), des résumés des œuvres mentionnées, une chronologie biographique de Sôsuke, quatre poèmes de sa main, et un glossaire. Dans le texte, la première occurrence de chaque mot ou nom répertorié dans le glossaire est signalisé par un astérisque.

CHRONOLOGIE DES ÉPOQUES JAPONAISES

Pré & protohistoire

Jōmon 縄文	8000 av. J.-C – III ^e av. J.-C.
Yayoi 弥生	III ^e av. J.-C. – III ^e apr. J.-C.
Kofun 古墳	III ^e siècle – fin VI ^e siècle

Période ancienne [kodai 古代]

Asuka 飛鳥	593 – 710
Nara 奈良	710 – 794
Heian antérieur 平安 (前期)	794 – milieu X ^e siècle
Heian postérieur 平安 (後期)	milieu X ^e siècle — 1185

Moyen âge [chūsei 中世]

Kamakura 鎌倉	1185 – 1333
Restauration de Kenmu [<i>Kenmu no shinsei</i>] 建武の新制	1333 – 1336
Muromachi 室町	1336 – 1573
Cours du nord et du sud [<i>Nanboku-chō</i>] 南北朝	1336 – 1392
Époque des Ashikaga 足利	1392 – 1467
Luttes entre les provinces [<i>Sengoku jidai</i>] 戦国時代	1467 – 1573

Moderne [kinsei 近世]

Azuchi – Momoyama 安土桃山	1573 – 1603
Edo 江戸	1603 – 1867

Contemporaine [gendai 現代]

Meiji 明治	1868 – 1912
Taishō 大正	1912 – 1926
Shōwa 昭和	1926 – 1989
Heisei 平成	1989 – 2019
Reiwa 令和	2019 >

RÉSUMÉ

Résumé

Namiki Sôsuke (également connu sous le nom de Namiki Senryû, 1695-1751) est considéré comme l'auteur principal des œuvres les plus célèbres de « l'âge d'or » du théâtre de *ningyô-jôruri* (théâtre de poupées) des années 1740. Les trois chefs-d'œuvre de ce théâtre, *Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara* (1746), *Yoshitsune aux mille cerisiers* (1747) et *Le Trésor des vassaux fidèles* (1748) furent probablement écrits sous sa direction. Ses pièces ont fait l'objet de très peu de recherches en langues occidentales, et à ce jour, il n'existe aucune étude globale de son œuvre. Notre étude tente de combler cette lacune. Dans la première partie, nous examinons l'histoire de ce théâtre, les espaces de sa production et sa représentation, ainsi que les données biographiques sur Sôsuke. Dans la seconde partie, nous tentons, à travers l'analyse de ses œuvres, de cerner les spécificités principales des textes de ce dramaturge.

Mots-clés : théâtre japonais, théâtre de poupées, *jôruri*, kabuki, Namiki Sôsuke

Résumé en anglais

Namiki Sôsuke (also Namiki Senryû, 1695-1751) is considered to be the principal author of the most popular works of the "Golden Age" of the 1740 *ningyô-jôruri* theatre (puppet theatre). *Sugawara and the Secrets of Calligraphy* (1746), *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees* (1747), and *Chûshingura: The Treasury of Loyal Retainers* (1748) were all written under his direction. There exists very little research on his work in Western languages, and to date there has been no comprehensive study of his oeuvre. This work attempts to fill the gap. In the first part, I examine the history of this theatre, the spaces of its production and representation, and the biographical data on Sôsuke. In the second part, I attempt to identify the principal features of this playwright's work through analyses of his texts.

Key words: Japanese theatre, puppet theatre, *jôruri*, kabuki, Namiki Sôsuke

INTRODUCTION

Dans le Japon de l'époque d'Edo 江戸時代 (1600-1867), le théâtre joua un rôle culturel exceptionnellement important. Pendant cette période de plus de deux siècles et demi le Japon connut un isolement quasiment complet. Le théâtre populaire était présent dans chaque région du pays et apprécié de tous, sans distinction d'âge, de sexe ou de classe sociale. Les œuvres présentées sur scène ne demeurèrent pas cantonnées à l'espace théâtral, elles furent adaptées en livrets illustrés *kusa-zôshi** 草双紙, estampes *ukiyo-e* 浮世絵 et même en jeux de société *sugoroku* 双六, devenant un élément central de la culture. Le théâtre permettait à chaque région du Japon et à chaque classe sociale de connaître les mœurs des métropoles, favorisant la diffusion d'une langue parlée commune à tous.

Une spécificité de cette époque est l'importance du théâtre de poupées, le *ningyô-jôruri**¹ 人形浄瑠璃, précurseur du théâtre *bunraku** 文楽 actuel. Cette tradition de théâtre de

¹. Afin de souligner le rapport entre les œuvres dramatiques et le théâtre commercial pour lequel elles furent écrites, nous employons ici le terme *ningyô-jôruri* (« récit *jôruri* accompagné de poupées ») plutôt que le simple *jôruri*, « récit dans la tradition de l'*Histoire de demoiselle Jôruri* (*Jôruri-hime monogatari* 浄瑠璃姫物語) », pour désigner le genre théâtral qui évolua sous le récitant Takemoto Gidayû 竹本義太夫 (1651-1714) et le dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724) au théâtre Takemoto-za, et pour lequel Sôsuke écrivit. Ce genre, également connu sous le nom de *gidayû-bushi* 義太夫節 (« récit dans le style de [Takemoto] Gidayû ») est encore représenté dans le théâtre *bunraku* de nos jours. Nous employons ici le terme « *jôruri* » surtout pour désigner la tradition narrative avant son association avec les poupées et l'espace théâtral commercial, et celui de « *jôruri* ancien » (*jap.* : *ko-jôruri* 古浄瑠璃) pour le théâtre de poupées ayant précédé Chikamatsu, œuvres qui ne sont plus jouées sur scène.

poupées était, comme dans de nombreux pays du monde, principalement destinée à un public adulte. Le récit *jôruri** s'était développé à l'époque médiévale dans la tradition *katari-mono** 語り物 (« choses narrées »), ensemble d'arts narratifs ayant des racines indigènes, et les textes pour le théâtre *ningyô-jôruri*, développés à partir de ces récits et déclamés par les artistes-interprètes, étaient denses et sophistiqués. Au cours de l'apogée de ce théâtre dans la première partie du XVIII^e siècle, et grâce surtout aux efforts du récitant* Takemoto Gidayû* 竹本義太夫 (1651-1714) et du dramaturge* Chikamatsu Monzaemon* 近松門左衛門 (1653-1724), le *ningyô-jôruri* devint un théâtre commercial important, concentré dans le quartier de Dôtonbori* 道頓堀 de la ville d'Ôsaka* 大阪, à côté des théâtres du kabuki* 歌舞伎. Le texte complet de l'œuvre dramatique était systématiquement publié peu après l'ouverture théâtrale, dans une édition soigneusement supervisée par l'auteur*.

Le théâtre principal du Japon durant l'époque d'Edo fut le kabuki, apparu, comme le *ningyô-jôruri*, dans le Kyôto* 京都 du début du XVII^e siècle. Consistant à l'origine en danses et en saynètes jouées principalement par les femmes, le kabuki se métamorphosa sous la pression du régime en un théâtre joué par des adolescents, qui furent très vite remplacés par des acteurs masculins adultes. Sa production était concentrée dans les trois métropoles, Edo* 江戸, Kyôto et Ôsaka, et ses œuvres étaient largement diffusées dans tout le pays. Ce théâtre disposait de ses propres auteurs, mais au cours du XVIII^e siècle, il emprunta une part toujours croissante de son répertoire au théâtre de poupées.

Namiki Sôsuke, dramaturge principal de l'« âge d'or » du *ningyô-jôruri**

Les œuvres dramatiques que l'on pense avoir été conçues par le dramaturge Namiki Sôsuke 並木宗輔 (1695-1751) occupent une place éminente dans le répertoire du théâtre japonais classique. Actif durant un quart de siècle après le décès de l'illustre dramaturge Chikamatsu Monzaemon en 1724, Sôsuke est l'auteur principal d'une quarantaine d'œuvres pour le théâtre

ningyô-jôruri. Ses œuvres jouent un rôle essentiel dans le répertoire du théâtre de poupées actuel, *bunraku* ; un grand nombre d'entre elles ont également été empruntées par le théâtre kabuki, occupant désormais une place centrale dans son répertoire et régulièrement données sur scène de nos jours.

Parmi ses œuvres les plus célèbres figurent *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑 (*Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746), *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (*Yoshitsune aux mille cerisiers*, 1747) et *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748). Ces pièces, composées pour le Takemoto-za* 竹本座, un théâtre de poupées renommé d'Ôsaka, sont reconnues comme les « trois chefs-d'œuvre* » (*sandai meisaku* 三大名作) du théâtre *ningyô-jôruri*, extrêmement appréciés par le public jusqu'à nos jours. *Le Trésor des vassaux fidèles* se distingue particulièrement, en tant que pièce la plus fréquemment donnée sur la scène du kabuki². Cette œuvre, qui met en scène la vendetta menée en 1702 par les quarante-six *rônin* 浪人 (samouraïs sans maître) de la ville d'Akô* 赤穂 (dans l'actuel département de Hyôgo), devint un élément culturel incontournable, et les Japonais de la fin de l'époque d'Edo connaissaient mieux les noms des personnages de la pièce que ceux des participants de l'incident historique qui leur servirent de modèle.

Ces trois pièces furent écrites pendant le court « âge d'or » du théâtre *ningyô-jôruri*, qui se produisit dans la ville d'Ôsaka durant les années 1740. Selon une source ultérieure, son

². SUWA Haruo 諏訪春雄, « Sugawara/Senbonzakura/Chûshingura » 菅原・千本桜・忠臣蔵, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後, TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al. (éd.), Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 56.

essor fut tel que, de façon exceptionnelle, «le théâtre des poupées prospérait toujours davantage : c'était comme si le théâtre de kabuki n'existait plus³».

Durant l'âge d'or, les trois éléments scéniques que nous trouvons actuellement dans le théâtre *bunraku* étaient déjà présents : le récitant (*tayû* 太夫), les poupées* (*ningyô* 人形) et l'accompagnement au *shamisen** 三味線, un instrument à trois cordes indissociable du théâtre de l'époque d'Edo. Le texte de chaque scène était déclamé par un seul récitant, qui narrait le texte, prenant les voix de tous les personnages. En dehors des théâtres, les récitants, professionnels ou amateurs, jouaient souvent sans les poupées dans une représentation connue sous le nom de *su-jôruri** 素浄瑠璃 («le *jôruri* non accompagné»). Le récitant était accompagné au *shamisen*, même si l'apogée de l'accompagnement au *shamisen* eut lieu un demi-siècle après l'âge d'or, lors de la renaissance du théâtre de poupées dans les années 1790. L'action était représentée par les marionnettistes, dont certains étaient aussi célèbres que les récitants. Nous manquons d'informations précises sur les poupées : bien que les poupées opérées par trois hommes, semblables à celles du *bunraku* actuel, aient été introduites en tant qu'effet spécial dans les années 1730, nous ignorons si elles étaient couramment employées sur la scène durant l'âge d'or.

La durée du spectacle théâtral s'allongea, atteignant parfois six heures, et deux nouvelles œuvres étaient créées par an. Les textes dramatiques furent alors composés par plusieurs auteurs ayant passé un contrat avec un théâtre particulier et travaillant dans une équipe structurée hiérarchiquement. L'auteur principal (*tate-sakusha* 立作者) avait pour rôle de concevoir la structure globale de la pièce, de prendre en charge les scènes principales, et de confier les autres à des auteurs secondaires (*waki-sakusha* 脇作者). Il avait en outre pour tâche

³. 「操り段々流行して歌舞妓は無が如し。」 *Jôruri-fu* 浄瑠璃譜 (*Chronologie du jôruri*, 1804), in, *Jôruri kenkyû bunken shûsei* 浄瑠璃研究文献集成, Tôkyô, Hokkô Shobô, 1944, *op. cit.*, p. 352.

d'harmoniser les textes reçus des autres auteurs, corrigeant les éventuelles incohérences. Selon le consensus académique actuel, Namiki Sôsuke joua le rôle de dramaturge principal au théâtre Takemoto-za durant l'âge d'or du théâtre de poupées.

La popularité et la pérennité des œuvres dramatiques de Sôsuke constituent une raison importante pour étudier cet auteur. Une lecture de ses textes en fournit d'autres, tels son style particulier ainsi que sa maîtrise de la dramaturgie. Bien que son expression tende à manquer du lyrisme que l'on trouve chez son prédécesseur, Chikamatsu Monzaemon, ou chez son contemporain, Takeda Izumo I^{er}* 竹田出雲, Sôsuke est sans doute le véritable maître de la tension dramatique, très présente dans les scènes les plus tragiques de ses pièces historiques. Il fait valoir la dramaturgie de la scène par la structure bien intégrée de l'intrigue globale, ce qui permet au public de se familiariser avec les héros et héroïnes avant qu'ils ne soient pris dans un destin tragique. Nous pouvons également noter son incorporation subtile et efficace de sources historiques et littéraires, ce qui suggère son érudition et sa sympathie pour les événements du passé.

Les œuvres de Sôsuke se distinguent non seulement par leur efficacité dramatique, mais aussi par la conception particulière du monde et de la société qu'elles évoquent. Sôsuke est sans doute l'auteur du XVIII^e siècle le plus éloigné de l'orthodoxie de son époque⁴. Il semble rejeter l'optimisme et l'idéalisme associés aux disciples de Chikamatsu, qui étaient fortement influencés par les valeurs néo-confucéennes promues par le régime des shôguns* Tokugawa 徳川. À la différence de ses contemporains, Sôsuke crée un grand nombre de protagonistes dont les immenses sacrifices se révèlent inutiles.

⁴. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, *Jôrorishi no jûhasseiki* 浄瑠璃の十八世紀, Tôkyô, Benseisha 勉誠社, 1989, p. 164.

Pour des raisons que nous tenterons d'exposer dans cette étude, la réputation posthume de Sôsuke a été occultée depuis la fin de sa carrière jusqu'à très récemment. Le nom de Namiki Sôsuke est inconnu de presque tous les Japonais de nos jours ; seul le nom de plume qu'il adopta vers la fin de sa carrière, Namiki Senryû* 並木千柳, est familier des passionnés du théâtre japonais classique. Malgré l'importance des œuvres de Sôsuke au sein du répertoire du théâtre japonais, il existe très peu de recherches sur son œuvre et de traductions de ses textes.

Nous tenterons ici de combler cette lacune. Nous avons pour dessein, dans la première partie de notre travail, de replacer la vie et l'œuvre de Namiki Sôsuke dans le contexte de son époque et, dans la deuxième partie, d'analyser les spécificités de son style et les thèmes centraux de son œuvre.

La redécouverte de Namiki Sôsuke : état de la recherche

La carrière de Sôsuke peut être divisée en deux parties principales. Pendant la première partie, de 1726 à 1742, il écrivit 29 œuvres pour le théâtre Toyotake-za* 豊竹座, fondé un quart de siècle plus tôt, en 1703. Le nom de Namiki Sôsuke 並木宗助 apparaît en première place sur les textes publiés, indiquant son statut d'auteur principal, et il écrivit également huit œuvres seul⁵. Malgré la grande qualité littéraire des œuvres de cette période, elles disparurent rapidement de la scène d'Ôsaka à quelques exceptions près, et ne figurent pas dans le répertoire du *bunraku* de nos jours.

Des recherches récentes ont fait la lumière sur la seconde partie de sa carrière, la plus controversée. Il s'agit de l'âge d'or du théâtre *ningyô-jôruri*, pendant lequel Sôsuke s'attacha

⁵. Dans les textes publiés des œuvres écrites pour le Toyotake-za depuis 1735, son nom « Sôsuke » est écrit avec des graphies plus complexes (宗輔), dérivées de son nom bouddhique (*ingô* 院号). Voir le chapitre 3, p. 235.

au plus ancien des deux théâtres de poupées à Ôsaka, le Takemoto-za, fondé en 1684 et associé aux œuvres créées par Chikamatsu Monzaemon. De 1745 à 1750, il collabora à l'écriture de onze pièces. Sôsuke fut l'auteur principal de six d'entre elles, mais cinq autres, y compris les « trois chefs-d'œuvre », furent attribuées au dramaturge Takeda Izumo⁶ 竹田出雲. Dans ce travail, nous privilégierons la thèse, incontestée par les spécialistes de nos jours, selon laquelle Sôsuke plutôt que Takeda Izumo fut le véritable auteur principal de ces dernières pièces, et par conséquent la force créatrice majeure de l'âge d'or du théâtre *ningyô-jôruri*.

Les recherches japonaises sur le théâtre de poupées au cours de l'ère Meiji (1868-1912), époque de l'ouverture et de la modernisation du Japon, se concentrèrent principalement sur l'œuvre de Chikamatsu Monzaemon, une attention moins importante étant portée aux œuvres collaboratives qui suivirent son décès. Même si l'on reconnaissait l'importance de Sôsuke comme dramaturge majeur de l'époque qui suivit la mort de Chikamatsu, les experts expliquèrent le succès de ses œuvres par le génie des artistes sur scène plutôt que par la qualité des textes, qu'ils jugeaient médiocre.

Il faut attendre la fin de la Deuxième Guerre mondiale pour que les textes des œuvres collaboratives soient estimés à leur juste valeur et fassent l'objet de recherches intensives. Citons d'abord les études biographiques de Tsunoda Ichirô, dont les recherches ont clarifié de nombreux aspects de la biographie de Sôsuke⁷. Elles ont confirmé que Sôsuke passa une dizaine d'années en tant que moine zen dans la ville de Mihara 三原 (dans l'actuel département

⁶. Deux générations d'auteurs, père et fils, portent le nom de Takeda Izumo, mais les attributions textuelles dans les œuvres publiées ne les distinguent pas.

⁷. TSUNODA Ichirô 角田一郎, « Namiki Sôsuke-den no kenkyû : Shin-shiryô shahon *Mihara-shû* wo chûshin to suru kôsatsu » 並木宗輔伝の研究 : 新資料写本「三原集」を中心とする考察, *Kokubungaku Kenkyû*, Vol. 13, 1956, pp. 93-114.

de Hiroshima) à partir de l'âge de 19 ans. Il produisit alors trois poèmes en chinois. Ces poèmes, écrits à l'âge de 29 ans à l'occasion d'un voyage sur l'île de Kyûshû, sont significatifs pour notre étude ; leurs thèmes laissent entrevoir des intérêts qu'il développera au cours de sa carrière. Malgré ces recherches biographiques, sa ville natale, sa famille et sa classe sociale demeurent inconnues.

Yûda Yoshio a fait la lumière sur Takeda Izumo, auteur travaillant en équipe avec Sôsuke, à qui furent attribués les principaux chefs-d'œuvre de l'âge d'or. Il a démontré qu'il existait une confusion, car deux auteurs portèrent le nom de Takeda Izumo. Le premier fut un auteur d'envergure majeure qui décéda en 1747. Son fils prit son nom, mais avait un moindre talent dramatique, et on peut donc mettre en doute sa capacité à écrire les succès qui lui furent attribués⁸.

D'autres chercheurs ont abordé plus directement les textes dramatiques, visant l'identification des auteurs de chaque partie des œuvres collaboratives. Mori Shû a fait le premier pas en regroupant les scènes des œuvres de l'âge d'or selon les critères des « *shukô** » 趣向, innovations conçues par le dramaturge pour donner un ton neuf aux situations et personnages convenus de la trame historique (*sekai** 世界)⁹. L'inconvénient de cette méthode tient à ce que les innovations étaient facilement empruntées par d'autres auteurs dans le milieu théâtral. Il est donc difficile d'attribuer de manière certaine la paternité d'une scène à un auteur.

⁸. YÛDA Yoshio 祐田善雄, « Takeda Izumo no shûmei to sakuhin » 竹田出雲の襲名と作品, in *Kinsei bungei* 近世文藝, Nihon Kinsei Bungakukai, vol. 1, oct. 1954, pp. 30-47. Dans notre étude, nous nommons les deux dramaturges Takeda Izumo I^{er} (le père, ?-1747) et Takeda Izumo II (le fils, 1691-1756) afin de les différencier.

⁹. MORI Shû 森修, *Chikamatsu to jôruri* 近松と浄瑠璃, Tôkyô, Hanawa Shobô, 1990.

Uchiyama Mikiko, spécialiste de Namiki Sôsuke, a axé ses recherches sur les thèmes et la conception de chaque scène, confirmant ainsi la thèse selon laquelle Sôsuke était le véritable auteur *principal* des chefs-d'œuvre du théâtre *ningyô-jôruri* de l'âge d'or des années 1740¹⁰. Les recherches d'Uchiyama ont également permis un nouveau regard sur les thèmes et le style de Sôsuke.

La pièce historique (*jidai-mono*), forme majeure du théâtre *ningyô-jôruri*

Chikamatsu Monzaemon, reconnu comme le maître du théâtre *ningyô-jôruri*, est aujourd'hui particulièrement connu pour ses « tragédies bourgeoises » (*sewa-mono* 世話物, ou pièces traitant de faits divers qui touchent des citoyens ordinaires), qui se terminent souvent par le double suicide* d'un jeune couple. Cependant, la plupart des pièces écrites par Chikamatsu sont des pièces historiques* (*jidai-mono* 時代物), bien plus longues que les *sewa-mono*. Chikamatsu maîtrisait également ce genre, comme le suggère le succès de la pièce historique *Kokusen.ya Kassen* 国性爺合戦 (*Les Batailles de Coxinga*, 1703, basée sur la vie du général chinois Coxinga ou Zheng Chenggong 鄭成功, 1624–1662), qui fut donnée sur scène pendant 17 mois et inspira plusieurs adaptations dans les théâtres de kabuki de la région Kyôto-Ôsaka. Le statut des pièces historiques s'affirma au cours du XVIII^e siècle pour atteindre de nouveaux sommets lors de l'âge d'or des années 1740, alors que le *sewa-mono*, que le régime voyait d'un mauvais œil en raison de ses effets sur les mœurs populaires, fut relégué à une programmation occasionnelle.

Dans ses propos théoriques inclus dans le recueil *Takenoko-shû* 竹子集 (*Recueil de pousses de bambou*, 1678), le récitant Uji Kaga-no-jô* 宇治加賀掾 (1635-1711) fait part de son désir que le *jôruri* atteigne un haut statut artistique grâce aux modulations du ton

¹⁰. UCHIYAMA, *Jôrurishi no jûhasseiki*, *op. cit.*

dramatique au sein d'une pièce¹¹. Inspiré sans doute par ces propos, c'est son disciple, le récitant Takemoto Gidayû, qui détermina ultérieurement l'architecture de la pièce historique, en découpant l'intrigue en cinq actes¹². La pièce historique en cinq actes s'établit désormais comme la forme la plus répandue dans le théâtre *ningyô-jôruri*.

Chaque acte était composé de deux à quatre scènes distinctes, plaçant divers éléments et classes sociales au premier plan dans les différentes parties de l'intrigue. La structure est circulaire ; elle commence par une perturbation de l'ordre politique ou familial et se termine par sa restauration. Le premier acte, placé par Gidayû sous l'insigne de l'amour, se déroule souvent à la cour de l'empereur ou du shôgun, avec l'apparition d'une menace. Si les principaux participants du premier acte sont des courtisans ou des samouraïs de rang supérieur, l'action qui suit se concentre sur les efforts et les sacrifices de samouraïs subalternes fidèles à l'ordre légitime. Le second acte, placé par Gidayû sous l'insigne du combat (*shura* 修羅) doit être chanté avec rapidité et vigueur. Le troisième, associé au pathos, constitue le cœur de la pièce ; sa dernière scène, point culminant de l'intrigue, était réservée au récitant supérieur du théâtre, et le sort des samouraïs ou des *rônin** et de leur famille provoquait les larmes des spectateurs. C'est là que se situent les scènes les plus tragiques de Sôsuke. Après la tombée de

¹¹. Les propos ont été traduits en anglais (*A Collection of Bamboo Shoots*) dans C. Andrew GERSTLE, *Circles of Fantasy : Convention in the Plays of Chikamatsu*, Cambridge (États-Unis), Council on East Asian Studies, Harvard University, 1986, pp. 183-188. Il y nomme quatre modes principaux de narration : l'« auspiceux » (*shûgen* 祝言), l'« élégant » (*yûgen* 幽玄), l'« amoureux » (*renbo* 恋慕) et le « tragique » (*aishô* 哀傷).

¹². Ces propos de Gidayû dans le recueil *Jôkyô yonen Gidayû danmono-shû* 貞享四年義太夫段物集 (*Recueil de l'an 4 de Jôkyô [1689] des tableaux de Gidayû*) sont traduits en anglais dans GERSTLE, *Circles of Fantasy, op. cit.*, pp. 189-196.

cette tension dramatique au début du quatrième acte, une scène d'itinéraire* (*michiyuki* 道行) lyrique détend le public. L'ordre légitime est rétabli dans le bref acte final¹³.

Nous pouvons associer l'immense popularité de la pièce historique, qui domina le théâtre du XVIII^e siècle, au caractère de la société de l'époque. Malgré les progrès réalisés dans divers domaines techniques tels que le commerce, l'agriculture et les sciences au cours de l'époque d'Edo, le début du XVIII^e siècle se caractérise par une forte tendance à idéaliser le passé. De cette façon les événements historiques recréés sur scène font office de modèle pour le public contemporain¹⁴.

Les personnages principaux des pièces historiques appartiennent à la classe des samouraïs. Cette caste héréditaire ne composait qu'une faible proportion de la population, mais s'établit comme une bureaucratie d'élite, monopolisant le régime militaire et politique du *bakufu** 幕府 et les échelons supérieurs du gouvernement local. L'une des fonctions de la

¹³. Notons qu'à l'époque de Sôsuke on trouve également des pièces historiques catégorisées comme « œuvres comportant de nombreux actes » (*tadan-mono* 多段物). Conçues sous l'influence du théâtre kabuki, ces pièces comptent de nombreux « actes », chacun étant composé d'une seule scène. *Le Trésor des vassaux fidèles*, à titre d'exemple, en contient onze. Ces pièces restaient toutefois une exception, et elles ont tendance à suivre, dans les grandes lignes, la structure circulaire des pièces à cinq actes.

¹⁴. Cette idéalisation du passé en tant que modèle pour le présent revêt de nombreuses formes, dont l'une des plus importantes est la révérence universelle accordée au fondateur du shôgunat, Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1542-1616), déifié au sanctuaire de Nikkô 日光 (dans l'actuel département de Tochigi). Nous pouvons également citer l'importance de la Chine antique pour les érudits confucéens, qui formaient l'élite intellectuelle de l'époque. Ces derniers faisaient partie du public du théâtre *ningyô-jôruri* et étaient engagés dans le discours contemporain sur les textes dramatiques, ce qui témoigne de leur intérêt intellectuel.

pièce historique du théâtre *ningyô-jôruri* était donc d'examiner et de resituer le rôle du guerrier du point de vue du citoyen contemporain¹⁵.

La conception de la pièce historique : « univers » (*sekai*) et « innovations » (*shukô*)

La principale matrice créative de la pièce historique était le *sekai*, littéralement le « monde » où l'« univers », une trame de personnages historiques (ou plus rarement de figures légendaires) constituant la cadre de la pièce. Le *sekai*, commun à plusieurs dramaturges et œuvres théâtrales, était basé sur des récits ou des chroniques antérieurs, mais avait également un caractère dynamique, car il évolua au cours du temps en incorporant de nouveaux personnages. L'emploi du *sekai* permit aux dramaturges de créer plus facilement de nouvelles œuvres, il apportait également au public un cadre de référence familier, qui lui permettait de contextualiser le grand nombre de personnages et de situations présentés sur scène. Le public appréciait les innovations dramatiques (*shukô*) que l'auteur appliquait au *sekai*, et c'est souvent dans l'interaction de ces deux éléments qu'il évaluait les pièces.

Même si quelques *sekai* s'appuyaient sur la cour de Nara 奈良 (VIII^e siècle) ou sur celle de Heian 平安 (IX^e-XI^e siècle), la plupart se situent à partir de la fin du XII^e siècle, période durant laquelle les samouraïs devinrent une force importante, jusqu'à l'époque de la réunification nationale, au XVI^e siècle. Le gouvernement interdit la représentation sur scène des événements contemporains. Des événements récents, telle la vendetta des quarante-six *rônin* d'Akô (1701-1703), pouvaient néanmoins être représentés dans un *sekai* plus lointain, et les équivalences entre ancien et contemporain étaient comprises et appréciées du public très friand d'informations codifiées.

¹⁵. Voir C. Andrew GERSTLE, « Heroic Honor: Chikamatsu and the Samurai Ideal », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 57, No 2, 1997, pp. 307-381.

Une pièce historique était moins une tentative de reconstituer le passé de façon fidèle qu'une juxtaposition d'éléments historiques et contemporains. Chaque *sekai* conservait un certain nombre d'éléments historiques particuliers, mais les mœurs, les coutumes, les modes et le langage représentés sur scène ressemblaient à ceux du public contemporain. L'interaction constante entre le passé et le présent constituait un élément important de l'intérêt de la pièce et, comme nous le verrons plus loin, Sôsuke sut exploiter ce vacillement entre passé et présent, familier et inconnu, personnage renommé et roturier anonyme, pour créer une résonance particulière dans ses scènes tragiques.

Le choix judicieux d'un *sekai* était en effet l'une des tâches les plus importantes lors de la création d'une nouvelle pièce. Les pièces employant le même *sekai* suivaient rarement une séquence strictement chronologique, chacune pouvant être considérée comme une entité distincte qui n'exige pas la connaissance d'une œuvre dramatique précédente.

Le dramaturge apportait à cet univers commun des innovations (*shukô*). À l'époque de Sôsuke, il s'agissait souvent d'éléments audacieusement conçus et complètement absents des sources historiques. L'intrigue de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, par exemple, est organisée autour de la survie imaginée de trois généraux du clan Heike, décédés selon le *Dit des Heiké* ; un dispositif semblable est employé dans sa dernière pièce, *Ichi-no-Tani futaba gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, 1751). L'incorporation des *shukô* visait naturellement à plaire au public en distinguant la nouvelle œuvre des pièces précédentes sur le même sujet, mais les *shukô* peuvent également être considérés comme le commentaire personnel de l'auteur sur les événements historiques auxquels il fait référence.

C'est pour cette raison que nous pouvons mettre en question les propos de Jean-Jacques Tschudin, selon lesquels les auteurs de la période après Chikamatsu feraient preuve d'«un traitement désinvolte qui montre bien que la reconstitution historique n'était qu'un

prétexte et que seules comptaient vraiment les exigences dramatiques¹⁶ ». Les pièces à succès comme celles de Sôsuke reposaient souvent sur une compréhension approfondie des sources historiques, permettant une reconstitution, quelque peu audacieuse selon les cas, des « véritables » événements cachés derrière la version officielle du passé connu de tous.

Les textes dramatiques

Le chercheur étudiant le théâtre *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle dispose d'un immense avantage, car la quasi-totalité des pièces furent publiées dans les mois qui suivirent la première, et ce dans des éditions étroitement supervisées par les auteurs. Destinés principalement aux récitants amateurs du *jôruri*, les livrets* (*shôhon* 正本) contenaient non seulement le texte, mais également la notation musicale. Les éditeurs profitaient des techniques de xylogravure pour reproduire le script cursif, d'un grand attrait esthétique.

Ces éditions ne contiennent pas d'illustrations, faisant figure d'exception parmi les œuvres populaires de l'époque. Des illustrations de l'action dramatique, quelque peu stylisées, étaient toutefois publiées dans les programmes illustrés (*e-banzuke** 絵番付) vendus au public au moment des représentations.

L'écriture cursive des textes dramatiques publiés peut représenter une difficulté pour le lecteur moderne. Contrairement au cas de Chikamatsu Monzaemon, pour lequel on dispose d'éditions de ses œuvres complètes, transcrites dans les graphies modernes, aucune entreprise de ce genre n'a été réalisée pour les dramaturges de l'époque qui suivit. La réédition récente d'un grand nombre de pièces de cette période a toutefois facilité l'accès aux œuvres dramatiques de Sôsuke. Ces éditions, soigneusement transcrites, incluent la notation musicale,

¹⁶. TSCHUDIN, Jean-Jacques. *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 296.

parfois indispensable à la compréhension de l'action.

Le lecteur actuel peut rencontrer de nombreux obstacles à l'interprétation du texte dramatique. Un grand nombre de personnages figurent dans chaque pièce (on peut en compter une quarantaine dans *Le Trésor des vassaux fidèles*), et la typographie contemporaine ne distingue pas le dialogue de la narration. Dans de nombreux cas, seul le registre linguistique — masculin ou féminin, celui propre au statut social, etc. — peut aider à déterminer si le locuteur est un vassal ou un seigneur, une courtisane ou un client. La majeure partie du lexique employé par Sôsuke et ses collaborateurs est répertoriée dans les dictionnaires modernes, mais le lecteur doit également prendre en compte les connotations et implications sociales des mots, ainsi que les constructions grammaticales, afin de saisir les véritables enjeux des situations dramatiques.

Namiki Sôsuke et le *Dit des Heike*

Le théâtre *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle était foncièrement commercial. Mais pour bien comprendre ses spécificités, nous devons examiner ses racines dans le récit *katari-mono* et en particulier dans l'épopée du *Dit des Heike** (*Heike monogatari* 平家物語). Ce récit, axé sur les batailles entre les clans Minamoto* et Heike à la fin du XII^e siècle, était diffusé par des récitateurs itinérants (*biwa hôshi** 琵琶法師). Le théâtre *ningyô-jôruri* était l'héritier du *Dit des Heike* et s'en inspirait régulièrement, dans une relation comparable à celle de la tragédie grecque et de l'épopée qui la précéda.

À la différence d'œuvres antérieures telles que le *Roman du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語), les sujets et l'organisation en épisodes du *Dit des Heike* ont conduit à l'adaptation fréquente de ce récit pour le théâtre nô* 能 et d'autres arts de scène médiévaux ; le théâtre *ningyô-jôruri* suivit cette tradition d'adaptation.

On peut considérer Sôsuke comme un interprète majeur du *Dit du Heike*. L'un de ses premiers poèmes a été composé sur le site de la bataille navale de Dan-no-ura* 壇の浦 (1185), où le clan Heike fut anéanti ; sa visite constitua probablement une sorte de pèlerinage littéraire. Les analyses textuelles de ses dernières œuvres dramatiques suggèrent également son affinité avec ces sources, car il s'appuie sur plusieurs versions du récit. Il adapta le *Dit des Heike* à plusieurs reprises, y compris dans sa première pièce en tant qu'auteur principal, dans l'un de ses trois plus grands chefs-d'œuvre, ainsi que dans sa dernière pièce, donnée à titre posthume¹⁷.

C'est pour cette raison que nous porterons une attention particulière à la question de la relation entre l'épopée du *Dit des Heike* et l'œuvre dramatique de Sôsuke. De quelle façon Sôsuke a-t-il adapté ce récit ? Peut-on découvrir des similitudes entre la structure, les personnages, ou plus globalement l'« univers » du *Dit des Heike* et les œuvres dramatiques de Sôsuke ?

*

Dans la première partie de cette étude, nous tenterons de décrire l'état de la société et du théâtre *ningyô-jôruri* au XVIII^e siècle et de replacer la vie et les œuvres de Sôsuke dans leur contexte historique et culturel. Le premier chapitre abordera la tradition narrative *katari-mono* et les débuts du récit *jôruri*, la fusion de ce dernier avec le spectacle de marionnettes et l'évolution du théâtre *ningyô-jôruri* jusqu'au décès de Chikamatsu. Le deuxième chapitre décrira les divers espaces dans lesquels on peut situer le théâtre *ningyô-jôruri* du début du XVIII^e siècle : le Japon sous le régime autoritaire du shôgun Tokugawa Yoshimune* 徳川吉宗 (1684-1751) ; la ville d'Ôsaka qui produisit de manière remarquable la quasi-totalité des pièces de

¹⁷. Il s'agit respectivement de *Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段 (*Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*, 1727), *Yoshitsune aux mille cerisiers* (1747), et *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani* (1751).

ningyô-jôruri pendant cette période et le quartier des théâtres de Dôtonbori. Le troisième chapitre est de nature biobibliographique ; il correspond à une tentative de replacer les œuvres dramatiques de Sôsuke dans le contexte de sa vie et de son siècle.

Dans la deuxième partie, nous examinerons les thèmes centraux des œuvres dramatiques de Sôsuke afin de mieux cerner son style. Le quatrième chapitre portera sur le sacrifice de substitution* (*migawari* 身代り), l'un des principaux dispositifs dramatiques du théâtre du XVIII^e siècle. Le sacrifice de substitution prenait le plus souvent la forme d'un infanticide : un personnage de la classe guerrière sacrifie son fils à la place de celui de son seigneur. Nous retracerons l'histoire de ce dispositif depuis son utilisation dans le théâtre nô, jusqu'à ce qu'il devienne un élément incontournable du théâtre du XVIII^e siècle, et plus particulièrement son rôle important dans les pièces de Sôsuke. Le cinquième chapitre sera axé sur la représentation par Sôsuke des relations entre parents et enfants ; il se concentrera plus particulièrement sur ses premières œuvres, écrites pour le Toyotake-za. Le sixième et dernier chapitre examinera la dramaturgie des scènes tragiques de Sôsuke, qui se produisent à la fin du troisième acte d'une pièce historique. Nous examinerons en particulier comment le rationalisme de l'époque, qu'il associe à une vision du monde essentiellement bouddhique, lui permet de créer une dramaturgie très particulière, qui a souvent été estompée dans les représentations théâtrales.

*

Ce travail a pour dessein de donner une image plus complète de la contribution de Sôsuke au théâtre japonais que celle dont nous disposions jusqu'à présent. Nous espérons que l'étude de son œuvre permettra une meilleure compréhension du théâtre japonais classique. Nous espérons aussi déceler de nouveaux aspects des répertoires du *bunraku* et du kabuki actuels. Nous nous efforcerons également de souligner l'importance de Sôsuke en tant que participant actif au discours culturel et philosophique de son siècle.

Namiki Sôsuke créa un vaste ensemble de textes dramatiques denses, bien structurés et emplis de personnages mémorables. Ses pièces ont été appréciées autant sur le papier que sur la scène. Il est à espérer que notre étude permettra de porter un regard nouveau sur l'œuvre de ce dramaturge oublié.

PREMIÈRE PARTIE :

NAMIKI SÔSUKE ET SON MILIEU

Chapitre 1

LA TRADITION DU RÉCIT *KATARI-MONO* ET LE DÉVELOPPEMENT DU *JÔRURI* JUSQU'AU DÉCÈS DE CHIKAMATSU MONZAEMON

1. Introduction

Notre objectif dans la première partie de ce travail est de décrire l'œuvre du dramaturge Namiki Sôsuke, qui la situera dans le contexte littéraire, théâtral et social où elle fut créée. Pour ce faire, nous examinerons d'abord le développement et les caractéristiques du « théâtre de poupées » *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃, qui feront l'objet des deux premiers chapitres, avant de tenter une description biographique et bibliographique de Sôsuke dans le troisième chapitre.

Ce chapitre est de nature diachronique et a pour dessein de retracer l'histoire du genre *ningyô-jôruri* : de ses racines dans le *katari-mono* 語り物, la tradition narrative japonaise, à travers l'émergence du récit « *jôruri* » 浄瑠璃 à l'époque médiévale, jusqu'au développement du théâtre commercial *ningyô-jôruri* (le *jôruri* accompagné de poupées) à l'aube de l'époque d'Edo 江戸 (1603-1867), et l'établissement des deux grands théâtres de *ningyô-jôruri* à Ôsaka au cours des XVII^e et XVIII^e siècles : le Takemoto-za 竹本座 et le Toyotake-za 豊竹座. Si l'histoire du *ningyô-jôruri* a déjà été relatée à plusieurs reprises en langues occidentales¹, nous espérons ici mettre en évidence deux éléments particulièrement pertinents à l'égard de l'œuvre de Sôsuke.

¹. La description la plus complète en français est l'étude synthétique de Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, 2011, pp. 257-307 et *passim*. En anglais, D. KEENE, *World Within Walls*, 1978.

Tout d'abord, nous soulignerons l'importance de la tradition du récit *katari-mono*. Un examen de cette « préhistoire » du *ningyô-jôruri*, y compris le développement du célèbre *Heike monogatari*² 平家物語 (le *Dit des Heike*), peut éclairer de nombreuses spécificités de la représentation et des textes du théâtre *ningyô-jôruri*, qui en est l'héritier. Si cet important fonds de récits inspira tous les dramaturges du *ningyô-jôruri* classique, Sôsuke réinterpréta l'univers « épique » de ces textes de la façon la plus originale à travers ses pièces théâtrales, renouvelant et approfondissant le théâtre de son époque.

Ensuite, nous examinerons le développement institutionnel du théâtre *ningyô-jôruri*. Les recherches dans ce domaine ont souffert d'un manque de documentation historique relative au théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles, les sources primaires étant particulièrement rares. Les travaux récents d'historiens du théâtre nous permettent d'en avoir une vue globale, qui ne se restreint plus aux textes des œuvres, mais tient également compte du développement institutionnel et commercial du théâtre *ningyô-jôruri*. À travers un examen de l'histoire institutionnelle de ce théâtre, en particulier de la fondation et de la consolidation de ses deux grands théâtres d'Ôsaka, nous espérons mettre en lumière l'évolution du rôle de l'auteur et de son rapport avec les autres artistes du théâtre dans la conception des projets artistiques.

Ces deux éléments ne sont pas étroitement liés, mais nous espérons qu'ils feront tous deux office de prisme afin de mieux cerner quelques spécificités du théâtre *ningyô-jôruri*, et surtout de mettre le genre théâtral en relation avec la société qui l'a produit. Nous limiterons ici notre description au développement du théâtre *ningyô-jôruri* antérieur au décès du grand

². Le *Heike monogatari* (« Histoire de la maison des Taira » ou le *Dit des Heike*) est un récit guerrier des troubles qui secouèrent le Japon à la fin du XII^e siècle, composé probablement entre 1190 et 1222. Le récit était déclamé par des moines aveugles (*biwa hôshi* 琵琶法師) dans le pays entier. Son influence a été fondamentale dans le développement ultérieur de la littérature et du théâtre japonais.

dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 en 1724, renvoyant au deuxième chapitre la description de l'apogée du théâtre *ningyô-jôruri* du milieu du siècle, ainsi que celle des aspects plus techniques de la représentation théâtrale.

2. La tradition du *katari-mono* : du *Dit des Heike* au *jôruri* ancien

Le *ningyô-jôruri* naquit à Kyôto dans les premières années du XVII^e siècle, comme pour marquer le début de l'époque d'Edo, une ère qui assista au premier véritable épanouissement de la culture des classes populaires au Japon. Sa naissance est le résultat de la fusion de deux traditions : celle du récit *jôruri*, un type de récit déclamé avec accompagnement musical, et celle des montreurs de poupées, une tradition aux racines continentales. Dans une rare conjonction de l'histoire, le kabuki, l'autre grand théâtre populaire de cette époque, émergea également à Kyôto, au cours de la même période. Grâce à l'innovation dynamique de ses artistes, le *ningyô-jôruri* continua à gagner en vigueur jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, où il connut un « âge d'or » pendant les années 1740 ; sa popularité éclipsa même celle du kabuki, le théâtre des acteurs. Il perdit de son essor dans les années 1760, en grande partie à cause de la mauvaise gestion des théâtres. Le *ningyô-jôruri* fut relancé au cours du XIX^e siècle, mais malgré un immense succès sur les plans commercial et technique, en particulier pendant l'ère Meiji (1868-1912), il ne retrouva plus jamais l'élan créatif sur le plan textuel qu'il avait connu au cours du XVIII^e siècle.

Nous disposons de peu d'informations sur l'histoire du récit *jôruri* avant l'époque d'Edo, mais il est clair que le *jôruri* est un genre³ enraciné dans la grande tradition japonaise

³. Selon Alison MCQUEEN TOKITA, *Japanese Singers of Tales*, p. 137, il est possible de classer le *jôruri* comme un « méta-genre » englobant les diverses branches du *katari-mono* (telles que le *gidayû-bushi*, le *bungo-bushi*, etc.). Même si ces branches partagent de nombreux éléments, elles seraient suffisamment

du *katari-mono* (littéralement « choses narrées⁴ »). Conformément à cette tradition, les éléments narratifs prédominent sur les éléments musicaux. L'accent mis sur la narration distingue les genres de *katari-mono* de ceux de la catégorie d'*uta-mono*⁵ 歌物, ou « choses chantées », où les éléments mélodiques jouent un rôle plus important. La primauté du récit survit dans le *gidayû-bushi** 義太夫節, le *jôruri* narré dans le style de Takemoto Gidayû, fondateur du nouveau *jôruri** (*shin-jôruri* 新浄瑠璃). Ce dernier représente la forme classique du *ningyô-jôruri* dont il sera question ici, concentrée dans le conseil donné par le grand récitant de *ningyô-jôruri* Takemoto Masatayû I^{er}* 竹本政太夫 (1691-1744) à ses disciples : « Ne chantez pas : racontez⁶ ».

Le *ningyô-jôruri* partage un grand nombre de spécificités thématiques, textuelles et musicales avec d'autres genres de la tradition du récit *katari-mono*, tels que le *heikyoku* 平曲,

différenciées pour qu'on les classifie comme des genres distincts. Ici, nous préférons mettre en évidence l'unité de la tradition *jôruri* et classifions donc le *jôruri* comme « genre », et le *gidayû-bushi*, etc. comme « style ».

⁴. Dans la langue classique, le verbe *katari* 語る a plusieurs acceptions, dont la plus générale est « se parler », et la plus restreinte « faire le récit », surtout dans un contexte de spectacle. Plusieurs théories concernant son étymologie sont résumées par SUWA Haruo 諏訪春雄, *Kinsei gikyoku-shi josetsu* 近世戯曲史序説, p. 173. Le verbe semble être en relation avec les verbes *katatsu* 崇つ (« vénérer ») et *katamuku* 傾く (« favoriser »), ce qui suggère un acte verbal qui prend en considération l'auditeur et essaie de le convaincre.

⁵. Ces graphies peuvent se lire « *utai-mono* » (également écrites comme 謡物) dans le cas du théâtre nô.

⁶. Cette phrase, « *Utau na, katare.* » 「うたうな、語れ」, est citée dans UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, *Jôruri-shi no jûhasseiki* 浄瑠璃史の十八世紀, Benseisha, 1989, p. 182. La distinction entre le chant et le parler n'est pourtant pas catégorique, et certains styles, tels que le *higashi-fû* 東風 de Toyotake Wakatayû et les styles de *jôruri* empruntés par le kabuki, tendent à faire ressortir les éléments mélodiques.

le récit du *Dit des Heike* accompagné au *biwa* 琵琶, sorte de luth introduit du continent à l'époque de Nara (710-794), ou le *kôwaka** 幸若, récits martiaux accompagnés de danses. Dans son étude musicologique du *katari-mono*, Alison McQueen Tokita affirme que, malgré la nature apparemment distincte des genres individuels, il est possible d'identifier une tradition continue de récit musicalement exécuté au Japon du X^e jusqu'au XX^e siècle⁷. Elle la qualifie de courant « *heike-jôruri* » 平家浄瑠璃 du *katari-mono*, car la narration *heikyoku* (ou *heike*) et le *jôruri* sont tous deux représentatifs des variétés non stichiques (dont les formes métriques sont variables) du *katari-mono*⁸. Les divers styles appartenant à ce courant *heike-jôruri* semblent ainsi montrer un haut degré de continuité thématique et formelle.

Notre étude porte sur le *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle, en particulier sur l'œuvre de Namiki Sôsuke, mais un bref examen à ce stade du récit *katari-mono*, la préhistoire du *jôruri*, nous semble nécessaire pour deux raisons.

D'abord, de nombreuses spécificités du *ningyô-jôruri* classique sont l'héritage de la tradition du *katari-mono*. Son examen peut nous éclairer à propos d'éléments tels que le rôle du récitant et l'objectif de l'acte du récit, la relation sympathique qui existait entre le récitant et les personnages qu'il évoquait, et le rôle des éléments cérémoniels, religieux et élégiaques qui survivaient, malgré une commercialisation croissante.

Ensuite, nous avons noté l'intérêt particulier de Sôsuke pour le récit *katari-mono*. D'une façon globale, les textes de la tradition du *katari-mono*, en particulier le *Dit des Heike* et les

⁷. Selon TOKITA, des facteurs tels que la suppression du système officiel de classes en 1871, qui priva les récitants aveugles de leur statut privilégié, ont conduit à une fossilisation de plusieurs genres des arts de narration dans le Japon contemporain (*op. cit.*, p. 3).

⁸. Il est probable qu'une forme stichique (dont on trouve un exemple dans les récits des *goze* 瞽女, les récitantes aveugles) soit l'ancêtre du modèle prosimétrique, structurellement plus complexe (TOKITA, *op. cit.*, p. 265).

œuvres qui en sont dérivées, exerçaient une très grande influence sur les œuvres du *ningyô-jôruri* classique et faisaient l'objet d'une réinterprétation constante. Les auteurs exploitaient la familiarité et la fascination du public envers ce riche corpus afin de le surprendre par la création d'intrigues et de personnages à la fois originaux et significatifs car faciles à situer dans un cadre de référence connu de tous. Selon la spécialiste Uchiyama Mikiko, Sôsuke est sans doute l'auteur de sa génération qui connaissait le mieux les textes du *katari-mono*, et il s'appliquait sans cesse à en réinterpréter les histoires pour le public contemporain⁹.

*

Des traditions de récit oral sont présentes dans de nombreuses cultures, mais la forme du *katari-mono* japonais se distingue du modèle répandu du récit « prosimétrique », qui repose sur une alternance de sections de prose, explicatives et parlées, et de sections métriques avec une déclamation mélodique. Ce dernier modèle domine dans le récit oral mondial, étant répandu en Chine, en Mongolie, en Turquie, en Inde et dans le monde arabe. Le récit *katari-mono*, en revanche, n'emploie pas l'alternance de prose et de vers comme forme de base, et même les sections qui servent d'exposé contiennent des éléments mélodiques.

Les racines du récit *katari-mono* sont anciennes et indigènes au Japon, et sa préhistoire semble être liée à la caste des *katari-be** 語り部. Ce groupe professionnel héréditaire fut probablement responsable de la mémorisation des origines des pays, de la généalogie des maisons et des récits mythologiques, répondant à un besoin important avant la diffusion de

⁹. UCHIYAMA fonde cette observation sur une analyse des sources de la dernière pièce de Sôsuke, *Ichinotani futaba gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, 1751), dans une série de trois articles (« “Kumi-uchi” “Jin'ya” to Heike Monogatari » 「組討」 「陣屋」 と平家物語, « “Ichinotani Futaba Gunki” ni-danme kô » 「一谷嫩軍記」 二段目考, et « “Ichinotani Futaba Gunki” to jôruri no senkô sakuhin » 「一谷嫩軍記」 と浄瑠璃の先行作品).

l'écriture. Au cours des époques de Nara (710-794) et de Heian (794-1185), des membres du *katari-be* étaient convoqués à la cour impériale afin de donner des représentations à l'occasion de cérémonies d'intronisation et d'actions de grâce. Le *Kojiki* 古事記 (*Recueil des choses anciennes*, 712), chronique qui marque l'aube d'une littérature en langue japonaise, fut compilé (ou peut-être composé ou mémorisé) par un membre de cette caste, Hieda no Are 稗田阿礼 (650 ?-? ; nous ignorons s'il s'agit d'un homme ou d'une femme), qui présenta cette œuvre à la cour de l'impératrice Genmei 元明天皇 (661-721).

Certains spécialistes du théâtre japonais ont identifié des oracles chamaniques (*kami-gakari* 神懸り) comme étant le prototype du récit *katari-mono*, donc un élément important de la préhistoire du théâtre japonais. Gunji Masakatsu emploie comme cadre théorique la dualité de la prêtresse chamaniste, qui appelle d'abord la divinité en utilisant sa propre voix avant d'adopter celle de la divinité pour donner l'oracle, pour expliquer de nombreux aspects du théâtre japonais classique tels que le nô, le *bunraku* et le kabuki¹⁰. Frank Hoff situe cette redécouverte de la tradition du *katari-mono*, qui s'est produite pendant l'après-guerre, comme un rempart permettant de conserver l'essence du théâtre japonais, désormais menacé par le naturalisme issu de l'Occident¹¹.

¹⁰. Frank HOFF examine les théories concernant le rapport entre la narration et le personnage dans la dramaturgie classique japonaise (le nô, le kabuki et le *bunraku*), ainsi que le concept de la possession chamanique, dans « Killing the Self: How the Narrator Acts », *Asian Theatre Journal*, vol. 2, no 1, 1985, p. 8 et *passim*. Parmi les théoriciens les plus influents figurent DÔMOTO Masaki 堂本正樹, qui identifie le modèle chamanique comme prototype pour l'identité de l'acteur kabuki, et GUNJI Masakatsu 郡司正勝, qui a examiné la survivance de certains éléments de la tradition chamanique dans le théâtre régional. Les deux auteurs soulignent la continuité des concepts enracinés dans le chamanisme (« *katari* ») dans le théâtre classique, ainsi que leur contribution à l'identité duelle (ou complexe) de l'acteur classique au Japon.

¹¹. HOFF, *ibid.*, p. 4.

Le genre existant le plus ancien qui incorpore des éléments de la tradition *katari-mono* indigène est le *kôshiki** 講式 (littéralement « rites des offices bouddhiques »). Il est composé de textes en japonais vernaculaire de nature bouddhique, particulièrement de louanges de la vertu du Bouddha, des *bodhisattvas** et des maîtres bouddhiques. Le plus ancien texte existant fut écrit par Genshin 源信 (942 - 1017, également connu sous le titre d'Eshin Sôzu 恵心僧都, « moine supérieur Eshin »), religieux de la secte Tendai 天台, dont les enseignements influencèrent le mouvement amidiste de l'époque de Kamakura. Bien que la structure musicale du *kôshiki* fût influencée dans une certaine mesure par les traditions chinoises, il contient de nombreux éléments dérivant de genres indigènes¹². Si ce genre semble être le premier de la tradition *katari-mono* à s'allier avec le bouddhisme, il partage avec ses prédécesseurs présumés le fait qu'il traite de sujets éloignés du monde quotidien de l'auditeur. Cette orientation vers le bouddhisme et l'amidisme fut importante pour l'évolution du *katari-mono*, car le *heikyoku* et même le *ningyô-jôruri* adoptèrent, du moins par moments, une forte tonalité bouddhique. La déclamation du *kôshiki* n'était pas restreinte au clergé ou aux classes supérieures, mais jouait également un rôle important dans les activités de prosélytisme et dans la diffusion du bouddhisme aux classes populaires. Plusieurs de ses termes techniques, relatifs aux modes d'interprétation, survécurent pour être incorporés au *ningyô-jôruri*¹³.

¹². TOKITA, *op. cit.*, p. 26 et *passim*.

¹³. À titre d'exemple, on trouve le terme *sanjû* 三重 (littéralement « troisième »), répandu dans le *kôshiki* et également dans le *ningyô-jôruri*. Dans le *kôshiki*, il se référait aux mélodies chantées dans la « troisième » zone de ton, la plus aiguë, réservée aux passages les plus émouvants. Le terme fut ensuite adopté dans le *heikyoku*, avec une acception similaire. Dans le *ningyô-jôruri*, le terme évolua pour désigner une séquence mélodique réalisée avant et après le changement de chaque scène. Cette terminologie partagée renforce le concept d'un continuum musicologique reliant les trois genres.

À l'époque de Kamakura (1185-1333) apparaît le récit *heikyoku* 平曲, récitation du *Dit des Heike* par les moines aveugles. Également présent dans la tradition *katari-mono*, le *heikyoku* connut une diffusion croissante au cours de l'époque de Muromachi (1333-1574). Ce récit devint un élément essentiel de la tradition littéraire japonaise, et peut être considéré comme le prototype du récit *jôruri*. Le *heikyoku* émergea de la conjonction d'un groupe de bardes préexistant, les *biwa hōshi* 琵琶法師 (moines jouant du *biwa*) avec la création de textes narrant les événements des guerres de Genpei de la fin du XII^e siècle. Les *biwa hōshi*, d'abord originaires du sud de l'île de Kyūshū, sont des bardes aveugles qui récitaient en s'accompagnant au *biwa*. Si les origines des *biwa hōshi* sont obscures, certains spécialistes considèrent ces derniers comme les descendants de la caste *katari-be*¹⁴. Le modèle de *biwa* qu'ils utilisaient était plus petit que celui connu à la cour, et plus proche des modèles indiens que chinois. On attribue aux *biwa hōshi* des pouvoirs surnaturels, et peut-être pouvons-nous voir un parallèle avec le *koto* 琴, sorte de cithare japonaise, auquel on attribuait la fonction d'appeler les dieux sur terre¹⁵. Dès le début du XVI^e siècle, ces récitants aveugles s'organisaient en guildes, les *tōdō-za* 当道座, avec un système hiérarchique complexe qui permit au récit *heikyoku* d'évoluer sur le plan artistique et de se diffuser plus largement. Les *tōdō-za* furent ultérieurement parrainés par le shōgunat des Ashikaga, puis par celui des Tokugawa, puisque ces deux dynasties se disaient descendantes du clan Genji, dont la victoire est racontée dans le

¹⁴. Notamment FUKUDA Akira, cité dans TOKITA, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵. KOJIMA Tomiko 小島美子, *Nihonjin kara mita ongaku* 日本人からみた音楽, pp. 184-190. Kojima attire notre attention sur des épisodes du *Kojiki* 古事記 (*Recueil des choses anciennes*) et du *Nihon Shoki* 日本書紀 (*Chroniques du Japon*), dans lesquels l'impératrice Jingū 神功皇后 demanda à son mari de jouer de la cithare (*koto*) pendant qu'elle rendait un oracle conseillant une campagne militaire dans la péninsule coréenne.

Dit des Heike. Comme nous le verrons plus loin, les membres de cette prestigieuse guilde furent également parmi les premiers à diffuser le récit *jôruri*. Elle fut finalement dissoute lors des réformes de l'ère Meiji.

Les origines complexes du *Dit des Heike*, malgré un grand nombre d'études, demeurent inexplicables. Cette incertitude est en partie due à sa double nature de texte écrit (comme d'autres récits épiques de la même période) et de texte destiné à une déclamation orale. La première allusion à sa création se trouve dans la section 226 de *Tsurezure-gusa* 徒然草 (*Les Heures oisives*), recueil de notes composé par le moine Yoshida Kenkô 吉田兼好 vers 1330. Pendant le règne de l'empereur retiré Gotoba 後鳥羽 (1183-1198), un homme de lettres nommé Yukinaga 行長 aurait composé le texte à la demande du religieux Jichin 慈鎮 et aurait ensuite confié sa récitation au religieux aveugle Shôbutsu 生仏. Cependant, les spécialistes de nos jours, prenant en compte l'abondance des variantes textuelles, délaissent la théorie de deux co-auteurs pour proposer une paternité multiple. À l'image du récit *kôshiki*, destiné au grand public mais écrit par des moines et contenant des expressions érudites, les textes utilisés dans le *heikyoku* seraient issus non pas de la littérature purement orale, mais plutôt d'une collaboration entre une noblesse lettrée initiée aux classiques japonais et chinois et une classe de récitants expérimentés qui existait déjà, les deux groupes sociaux apportant une contribution créative.

En ce qui concerne la forme du *Dit des Heike*, il semble que l'œuvre originale était bien plus courte que les versions existantes, comprenant peut-être trois volumes (*maki* 巻) par rapport aux douze de la version *Kakuichi-bon* 覚一本, généralement considérée comme la plus accomplie sur le plan littéraire, et par conséquent la plus répandue aujourd'hui. Le *Dit des Heike* serait donc l'agglomération de plusieurs récits oraux dans un récit continu. Le *Kakuichi-bon* se divise en trois parties principales : la première traite des causes de la chute du clan

Taira* ; la seconde contient des récits de batailles dans les provinces de l'Ouest ; la troisième est le dénouement de certaines intrigues qui persistaient après la victoire du clan Minamoto, illustrant, selon Helen Craig McCullough, le principe que « les orgueilleux sont telle la poussière au vent¹⁶ ».

Nombreuses sont les versions textuelles, et le style et le contenu de chacune fut adapté à l'une de deux méthodes de réception : les *katari-bon* 語り本 étaient destinés à une utilisation par des récitants professionnels, tandis que les *yomi-hon* 読み本 s'adressaient à un public plus large, pour une lecture individuelle. Chaque version présente également des spécificités stylistiques : le *Kakuichi-bon*, par exemple, fait ressortir un amidisme selon lequel la renaissance dans le paradis de la Terre pure peut se réaliser par l'évocation du nom du bouddha Amida avant la mort. Même dans les livres destinés à la déclamation professionnelle, l'influence des modifications de la part des hommes de lettres est telle que, à la différence de nombreux autres textes de la littérature orale, on ne trouve pas de narrateur *personnifié* qui s'adresse directement à ses auditeurs¹⁷.

Alors que le *Dit des Heike* remplit les mêmes fonctions que d'autres traditions d'épopée dans le monde (catégorie dans laquelle ses caractéristiques formelles nous permettent de le classer), de nombreux spécialistes soutiennent qu'une autre fonction, plus particulière à la tradition japonaise, est présente : celle de l'apaisement des esprits (*chinkon* 鎮魂). Ce concept est lié à deux croyances largement répandues dans la culture de cette époque : la croyance en des calamités provoquées par les esprits courroucés (*onryô**) 怨霊, et la conception de la voix

¹⁶. Helen Craig MCCULLOUGH, dans une analyse des thèmes littéraires annexée à sa traduction du *Dit des Heike* (*The Tale of the Heike*, pp. 468-469). L'évanescence, motif majeur de la littérature classique japonaise, forme également une composante importante des textes théâtraux de Sôsuke.

¹⁷. TOKITA, *op. cit.*, p.58.

humaine comme force surnaturelle. La déclamation des nomes des morts aurait donc fonctionné comme une sorte d'apaisement pour les âmes de ceux qui furent tués au combat lors des guerres du XII^e siècle, les faisant d'une certaine manière revivre¹⁸ :

« Dans le Japon de ce temps, la voix avait un pouvoir d'évocation magique. Parler à haute voix est d'ailleurs un signe de non retenue, une entorse aux règles de politesse. Au Moyen Âge, on chuchote plus souvent qu'on ne crie. Et on ne parle à voix forte que pour entrer en communication avec les défunts. Ce texte où l'on inscrivait le nom des défunts se lisait à haute voix pour attirer l'attention des âmes de ceux dont on invoquait le nom¹⁹. »

Selon Souyri, les récitants s'installaient dans un lieu sacré tel qu'une chapelle ou un endroit intermédiaire entre le monde réel de la vie quotidienne et l'au-delà, et récitaient leurs textes sous un parapluie huilé, dont l'ombre symbolisait un espace sacré. Les spectateurs écoutaient avec émotion, couvrant leur visage pour dissimuler leurs sentiments, les cachant même parfois derrière des masques²⁰.

¹⁸. La narration du *Dit des Heike* n'était pas la seule activité créative destinée à apaiser les esprits des morts des batailles récentes. Le gouvernement de l'époque de Kamakura ordonna la construction de 84 000 pagodes pour le repos des âmes de ceux morts depuis les perturbations de l'ère Hôgen (1156) ; le religieux Jien 慈円 (1155-1225) fonda également le monastère Daisenpô-in 大懺法院 à Kyôto en 1205 à des fins semblables (Claire-Akiko BRISSET, « Le Heike monogatari dans le Japon médiéval : un “chant pour les morts” ? », in Judith LABARTHE [dir.], *Formes Modernes De La Poésie Épique. Nouvelles Approches*, Peter Lang, 2004, p. 462).

¹⁹. Pierre-François SOUYRI, *Histoire du Japon médiéval : Le monde à l'envers*, Éditions Perrin, 2013, p. 174.

²⁰. P.-F. SOUYRI, *ibid.*, p. 175.

La signification de l'apaisement des esprits dans l'épistémè médiéval après l'hécatombe des guerres de la fin du XII^e siècle est également révélée par sa fonction clé dans le théâtre nô, qui se développa, comme le *heikyoku*, pendant les époques de Kamakura et de Muromachi. Les acteurs avaient une fonction hiératique et l'action théâtrale unissait trois mondes : le monde humain du public ou celui de l'acteur « à côté » (*waki* ワキ) ; le monde de l'au-delà qu'habite l'acteur principal, troublé ; et le monde intermédiaire de la scène²¹. Les sources des pièces de nô ne se sont pas limitées à la période des guerres civiles entre les Minamoto et les Taira et s'appuient souvent sur l'apogée paisible de l'époque de Heian qui la précède. Il est cependant significatif que, à une exception près, toute la catégorie des *shuramono* 修羅物 (pièces axées sur les guerriers morts au combat se trouvant depuis lors prisonniers sur la voie des *asura* [jap. : *shura* 修羅], génies batailleurs) est centrée sur les généraux des guerres du XII^e siècle.

Comme le laisse entendre le titre *Heike monogatari*, littéralement « Récit de la maison des Taira », le récit est axé sur le clan perdant des Taira, dont presque tous les membres des rangs supérieurs trouvèrent la mort, plutôt que sur le clan vainqueur des Minamoto²². Le thème de l'impermanence (*mujô** 無常), motif très répandu dans la littérature médiévale du Japon, est également présenté de façon explicite au début du livre, lors d'une évocation du temple indien du Jetavana Vihâra (jap. : *Gion Shôja* 祇園精舎). Selon une légende, ses cloches sonnaient à la mort d'un religieux, et les fleurs colorées *sâla* fanèrent à la disparition du

²¹. G. MARTZEL, "Nô", in Jean-Jacques ORIGAS (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, PUF Quadrige, 2000, p. 218.

²². Les membres du clan Minamoto jouent pourtant un rôle prépondérant dans des œuvres littéraires postérieures, tel le *Gikeiki* 義経記 (*Chronique de Minamoto no Yoshitsune*), biographie embellie du général Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-89).

Bouddha. L'impermanence, considérée comme la cause de la souffrance, est la conséquence d'un principe plus large au cœur de toutes les écoles bouddhiques, celui de la « production dans la dépendance » (sanskrit : *pratītya samutpāda*, japonais : *engi-kan* 縁起観). Selon ce principe, tous les phénomènes physiques et psychiques constituant la vie individuelle entretiendraient entre eux certaines relations d'interdépendance, enchaînant les êtres vivants dans le cycle de *samsāra*, la transmigration des âmes²³. D'autres principes bouddhiques, tels que la rétribution karmique, le destin personnel et le *mappō** 末法 (période du déclin de la Loi bouddhique), sont également des thèmes majeurs dans le *Dit des Heike*²⁴.

2.1 Les liens entre le récit *katari-mono* et le théâtre *ningyō-jōruri*

Avant de décrire l'apparition du *jōruri*, arrêtons-nous un instant pour faire la lumière sur les points soulevés au début de ce chapitre. Que nous apprend le *katari-mono*, la tradition japonaise des récits narrés, sur les spécificités implicites du théâtre *ningyō-jōruri* ? Comment le répertoire textuel du *katari-mono* a-t-il influencé la production des textes pour ce théâtre ? Et dans quelle mesure le théâtre *ningyō-jōruri* a-t-il hérité des aspects religieux et cérémoniels du *katari-mono* ?

En ce qui concerne l'interprétation, le *ningyō-jōruri* hérita du *katari-mono* l'élément fondamental d'un récitant seul, accompagné d'un instrument unique. Le récit de *heikyoku*, comme nous l'avons vu, a été jusqu'au XX^e siècle exécuté par un seul récitant aveugle s'accompagnant d'un *biwa* ou d'un instrument plus simple, tel qu'un éventail. Des intermèdes musicaux ont lieu entre les sections narratives, mais il s'agit de « ponctuation musicale » plutôt que d'un véritable accompagnement. Le même principe s'applique au récit *sekkyō-bushi** où

²³. Monique THIOLLET, *Dictionnaire de la sagesse orientale : bouddhisme, hindouisme, taoïsme, zen*, R. Laffont, 1997, p. 438.

²⁴. KAJIHARA Masa.aki 梶原正昭 (dir.), *Heike monogatari hikkei* 平家物語必携, Gakutōsha, 1969.

un instrument simple tel un *sasara* 箏, instrument à percussion composé de plaquettes de bambou ou de bois dur reliées par un cordon, remplit la même fonction.

Les liens entre l'interprétation du *heikyoku* et du *ningyô-jôruri* furent reconnus par les artistes de ce dernier genre, y compris le grand récitant Takemoto Gidayû, qui l'expliqua dans la préface à sa collection de scènes de *jôruri* intitulée *Ômu-ga-soma* 鸚鵡ヶ杣 (*La Montagne boisée du perroquet*, 1711) :

「浄瑠璃はじまりて百十余年滝野沢角両検校平家にくハしく琵琶の妙手なりしより浄瑠璃語といふ双紙をつゞりなをして薬師の十二神をかたとり十二段といふふしを語り出セリ。その時ハ三味線にあハするといふ事もなく扇をひらき左にもち右の手の爪さきにて骨と地紙とを搔ならして色々の拍子をとりたる事也²⁵。」

« Plus d'un siècle après les débuts du *jôruri*, deux musiciens aveugles du rang de contrôleur (*kengyô* 検校) [nommés] *Takino* 滝野 et *Sawazumi* 沢澄 connaissaient bien [la déclamation] du [Dit des] *Heike* et étaient des virtuoses du *biwa*. Ils retravaillèrent donc le manuscrit du récit de [la demoiselle] *Jôruri*. Prenant comme modèle les douze dieux [gardiens] de *Yakushi* 薬師 [=le bouddha médecin], ils commencèrent leur récit par les sections nommées « Les Douze Chapitres ». À cette époque, ils ne s'accompagnaient pas au *shamisen* mais, tenant un éventail ouvert dans la main gauche, ils grattaient et faisaient sonner les lamelles et le tissu avec les bouts des ongles de la main droite pour produire des rythmes variés. »

²⁵. *Ômu-ga-soma* 鸚鵡ヶ杣, in *Nihon shomin bunka shiryô shûsei* 日本庶民文化資料集成, vol. 7 (*Ningyô-jôruri*), San.ichi shobô, 1983, p. 148.

Ainsi, les premières interprétations de *jôruri* furent probablement réalisées par un seul interprète, qui se chargeait de son propre accompagnement musical. Dès le début de l'époque d'Edo, au XVII^e siècle, le rôle du récitant fut séparé de celui du musicien, mais la base, consistant en une seule voix et un seul instrument d'accompagnement, demeura inchangée²⁶. Cet héritage est la raison principale pour laquelle, dans le *jôruri* ancien, les passages narratifs du texte occupèrent une place plus importante que le dialogue, qui était toujours encadré par des phrases telles qu'« en entendant cela... » (*kiki-tamai* 聞き給へば) et « c'est ce qu'il a prononcé » (*to notamaeba* との給へば)²⁷. Chez Chikamatsu, ces phrases tendaient à disparaître et le dialogue devint plus distinct des passages de narration sur le plan formel, jouant un rôle plus central. Malgré cette disjonction entre narration et dialogue sur le plan textuel, les programmes théâtraux indiquent que, dans la grande majorité des cas, un récitant unique narrait chaque scène et prenait en charge les voix de tous les personnages²⁸.

²⁶. Par exemple, un paravent illustré (*Dômoto-ke-hon Shijô-gawara yûraku-zu* 堂本家本四条河原遊楽図) datant de la première moitié du XVII^e siècle nous montre une récitante de *ningyô-jôruri* accompagnée d'une joueuse de *shamisen* (SHINODA Jun.ichi 信多純一, « Butai kôzô to enshutsu » 舞台構造と演出, in *Jôruri no tanjô to ko-jôruri* 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃, Iwanami Kôza, vol. 7, p. 207).

²⁷. MATSUZAKI Hitoshi 松崎仁, « Jôruri no taisei to Chikamatsu Monzaemon » 浄瑠璃の大成と近松門左衛門, in ICHIKO Teiji 市古貞次 (dir.), *Nihon Bungaku Zenshi* 日本文学全史, Gakutôsha, 1978, p. 197.

²⁸. On trouve des exceptions à la convention du récitant unique dans certaines scènes du répertoire *bunraku*. Lors de la scène qui se déroule dans la maison close de *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Trésor des vassaux fidèles*), par exemple, plusieurs récitants interprètent les voix des différents personnages. La réalisation de cette scène fut peut-être conçue sous l'influence d'un prototype dans le théâtre kabuki. Les scènes d'itinéraire (*michiyuki* 道行) lyriques sont généralement exécutées par plusieurs récitants et plusieurs artistes de *shamisen*, qui jouent par moments en chœur. On trouve également la scène culminante

Cette spécificité narrative est particulièrement frappante quand on considère la trajectoire que le *ningyô-jôruri* aurait pu prendre dans son évolution continue vers un théâtre commercial : sous l'influence du kabuki, par exemple, il aurait pu, de façon régulière, employer plusieurs récitants pour assumer différents rôles et, à l'instar du théâtre nô qui utilise un orchestre de quatre instruments, élargir la palette de ses sonorités en ajoutant d'autres instruments au *shamisen*, comme la flûte ou le tambour. Or le *ningyô-jôruri* a presque toujours rejeté une diversité narrative et sonore en faveur du principe d'une voix et d'un accompagnement solidaires. Il est fort probable que les artistes et le public ont estimé que le *ningyô-jôruri* était inséparable du schéma traditionnel du *katari-mono*. Le récitant crée donc le monde de l'intrigue, les poupées et la scénographie étant une représentation mimétique de ce *logos* primaire.

Au premier abord, la voix narrative du *ningyô-jôruri* semble ne pas s'imposer par une personnalité forte, mais certains détails stylistiques et narratologiques révèlent l'omniscience et l'omnipotence de la présence narrative. Cette voix suggère à l'auditeur les vraies intentions des personnages, cachées derrière les apparences ; elle prédit, de façon lapidaire et allusive, les destins des personnages, et son prologue, prononcé lors de l'ouverture de la première scène, consiste le plus souvent en une méditation philosophique ou morale (mais rarement moralisante) sur l'action à venir²⁹. Tout comme dans le *Dit des Heike* et les autres genres du

d'*Imoseyama Onna Teikin* 妹背山婦女庭訓 (*Imoseyama* ou *L'éducation des femmes*), dans laquelle deux amants, divisés par un fleuve, sont représentés par deux récitants, déclamant chacun dans un style différent sur des estrades de chaque côté de la scène. Ces exemples restent toutefois exceptionnels, la majorité des scènes étant exécutées par un seul récitant accompagné d'un seul joueur de *shamisen*.

²⁹. SUWA Haruo 諏訪春雄 fait l'analyse des prologues de plusieurs pièces de *jôruri* dans le but de mettre en lumière le rapport thématique entre le prologue et l'action (*Kinsei gikyoku-shi josetsu* 近世戯曲史序説, Hakusuisha, 1986, pp. 293- 296).

récit *katari-mono*, la présence de la voix narrative est indispensable ; elle est la condition nécessaire pour qu'apparaisse le monde fictif.

Ces spécificités semblent mettre en question les propos de René Sieffert, selon lequel les descriptions du récitant seraient « destinées à l'origine à pallier les insuffisances de la mise en scène et des décors³⁰ ». Du point de vue du récit *katari-mono*, un texte qui consisterait en un dialogue pur, sans intervention de la voix narrative, serait un texte incomplet, plus adapté au théâtre d'acteurs qu'à celui des poupées.

Quant à la deuxième question, l'influence du récit *katari-mono* sur le théâtre *ningyô-jôruri* réside aussi dans la création de nouvelles œuvres. Le *ningyô-jôruri*, toujours novateur en ce qui concerne les sources de ses pièces, ne s'opposait pas à l'emprunt à des genres tels que le théâtre nô, les chroniques de l'époque de Nara (710-794) ou de Heian (794-1185) pour les « pièces de l'époque de l'autorité de la cour », *ôdai-mono** 王代物, ou même occasionnellement au monde courtois du *Roman du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語, écrit par la dame d'honneur Murasaki Shikibu et probablement terminé entre 1015 et 1020). Mais le vaste répertoire « épique » des œuvres de *katari-mono*, centrées sur le *Dit des Heike* et les œuvres qui y sont associées, est à la base du plus grand nombre d'intrigues du *ningyô-jôruri*. La familiarité du public avec le monde épique était un atout pour le dramaturge, car les intrigues du *ningyô-jôruri* dans son âge classique ne s'appuient ni sur la pure nouveauté, ni sur une interprétation inchangée ou ritualiste d'un récit familial. La pièce de *ningyô-jôruri* est plutôt une « réécriture » de l'histoire épique qui repose sur la rencontre de la culture du public avec des éléments nouveaux, conduisant très souvent à une découverte des aspects « cachés » du récit.

³⁰. René SIEFFERT, *Les tragédies bourgeoises*, vol. 1, POF, 1991, p. 8.

Ce conséquent corpus de sources dans lequel les auteurs de *ningyô-jôruri* peuvent puiser est l'un des éléments qui distingue les textes du *ningyô-jôruri* de ceux du kabuki du XVII^e siècle. Depuis ses débuts, le kabuki visa une dramatisation et une esthétisation d'éléments tels que la vie moderne ou le fantastique. Ce fut un théâtre profondément novateur, qui eut peu recours aux modèles fictifs de la période de Heian ou de l'époque médiévale. Plus tard, dans le théâtre de jeunes acteurs de Saruwaka Kanzaburô 猿若勘三郎 (ultérieurement Nakamura Kanzaburô 中村勘三郎, dates inconnues) à Edo, le kabuki s'inspira plutôt de la tradition comique médiévale du *kyôgen** 狂言. Mais peu de temps après l'instauration du kabuki joué par les adultes en 1652, les producteurs commencèrent à s'écarter de la nature épisodique de ces premières incarnations de kabuki pour adapter les intrigues du *ningyô-jôruri*, développant ainsi les premières « pièces continues » (*tsuzuki-kyôgen* 続き狂言), dans lesquelles une action plus ou moins unifiée se déroule sur plusieurs actes³¹.

La tradition du récit *katari-mono*, et en particulier le *Dit des Heike*, laisse des traces non seulement dans les textes du théâtre *ningyô-jôruri*, mais aussi dans leurs caractéristiques formelles et dans leur représentation. Ce patrimoine constitue sans doute un facteur important dans le passage du théâtre japonais d'un lyrisme épisodique (dans le cas du nô) à un style « épique », avec une action plus étendue (le *ningyô-jôruri* et le kabuki).

Le théâtre nô perfectionné par Zeami 世阿弥 (1363 ? – 1443 ?) qui prédominait aux époques de Kamakura (1185-1333) et de Muromachi (1333-1574), représente de brefs épisodes et incorpore des références issues de la poésie classique telle que les *waka* 和歌, les *renga* 連歌 et la poésie chinoise³², privilégiant ainsi le lyrisme sur le développement de l'action ou les

³¹. WATANABE Tamotsu 渡辺保, *Edo engeki-shi* 江戸演劇史, vol. 1, Kôdansha, 2009, p. 81.

³². UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, “Geki no Tanjô”, in TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.* (dir.), *Kabuki to bunraku no honshitsu*, Iwanami shoten, 1997, p. 201.

conflits entre personnages. Le *Dit des Heike*, d'autre part, est de nos jours généralement qualifié d'« épopée », car il semble satisfaire aux critères proposés par Aristote dans sa *Poétique*³³, y compris l'aspect temporel de l'intrigue, qui s'étend sur plusieurs années. Sa structure, qui réunit plusieurs sections (*ku* 句), organisées en volumes, *maki* 巻) dans un ordre chronologique et suit les destins et les conflits de nombreux personnages (sans qu'aucun personnage dominant ne serve de fil conducteur à l'intrigue), fut adoptée par le *jôruri* ancien, puis par le *ningyô-jôruri* classique. Cette étroite relation entre la poésie épique (le *Dit des Heike*) et la genèse et le développement du drame *ningyô-jôruri* nous rappelle le théâtre de la Grèce antique, notée par Aristote dans sa *Poétique*, ainsi que le développement du drame sanscrit à partir des épopées du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana*.

Un dernier élément important de l'héritage du *katari-mono* est la survie d'aspects religieux et cérémoniels dans le *ningyô-jôruri*. Le plus important est probablement la

³³. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子 soutient que les termes « épopée » (traduit en japonais depuis l'ère Meiji par le néologisme *joji-shi* 叙事詩), « tragédie » (de la même façon *higeki* 悲劇) et « comédie » (*kigeki* 喜劇) ont suffisamment d'universalité pour pouvoir être appliqués dans une description du théâtre japonais. Dans sa *Poétique*, Aristote établit des parallèles étroits entre l'épopée et la tragédie : « L'épopée est conforme à la tragédie jusque dans le fait qu'elle est imitation d'hommes nobles dans un récit versifié. » Tout en soulignant les différences de métrique, de mode narratif et d'étendue temporelle, il reconnaît l'existence d'un critère semblable chez le public pour la réception des deux genres : « Voilà pourquoi celui qui sait dire si une tragédie est bonne ou mauvaise, saura aussi le faire à propos d'une épopée ; car les éléments que contient l'épopée appartiennent à la tragédie, mais ceux que contient la tragédie ne se retrouvent pas tous dans l'épopée. » (Michel MAGNIEN [tr.], *Poétique*, Librairie générale française, 2011, p. 92). En revanche, Uchiyama définit le théâtre nô comme appartenant à un mode essentiellement lyrique (« Geki no tanjô » 劇の誕生, *Kabuki to bunraku no honshitsu* 歌舞伎と文楽の本質, Tôkyô, Iwanami shoten, 1997, pp. 195-201).

survivance dans le *ningyô-jôruri* classique de la fonction propitiatoire et celle de l'apaisement des esprits dans le récit de *heikyoku*. La déclamation des noms des morts ainsi que leur représentation mimétique par les poupées (à l'origine des artefacts expiatoires ou *katashiro* 形代) contribueraient à apaiser les âmes des morts courroucées. Selon Kuroishi Yôko, il s'agit de l'une des différences les plus fondamentales entre la dramaturgie du *ningyô-jôruri* et celle des œuvres dramatiques qui ont été créées dans le Japon moderne depuis l'importation des modèles dramatiques occidentaux³⁴. Cette vénération du mot se reflète dans un respect absolu pour le texte : dans le *bunraku* d'aujourd'hui, un récitant continue de soulever en révérence le texte au niveau de la tête avant et après son interprétation et, même s'il coupe certains passages, il n'orne jamais le texte d'improvisations à la manière des acteurs de kabuki.

On trouve également les échos d'éléments cérémoniels et religieux de la narration *heikyoku* dans l'espace théâtral. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, certains éléments physiques de la scène, jadis considérés comme purement décoratifs, ont récemment été réinterprétés par les spécialistes comme des motifs cérémoniels liés à ceux que l'on trouve dans les édifices religieux tels les sanctuaires shintoïstes ou les temples bouddhiques.

Nous estimons que c'est justement la tension entre les éléments hérités de la tradition du *katari-mono* et la commercialisation croissante du théâtre (ainsi que ses emprunts d'éléments dramatiques au théâtre kabuki) qui menèrent à l'essor extraordinaire du théâtre *ningyô-jôruri* pendant l'époque d'Edo. Même si le *jôruri* de cette période fut la plupart du

³⁴. KUROISHI Yôko 黒石陽子 identifie un élément de l'apaisement des âmes des morts chez Chikamatsu : dans *Double suicide à Sonezaki* l'histoire d'amants entachés par le scandale serait racontée dans un mode narratologique qui dignifie leur mort et suscite la sympathie du public (*Chikamatsu igo no ningyô jôruri* 近松以後の人形浄瑠璃, Iwata Shoin, 2007, p. 11-12).

temps un théâtre fixe, urbain et collectif, il ne perdit jamais de vue ses origines, celles d'une activité itinérante et quasi solitaire, exercée par un récitant aveugle, en marge de la société.

2.2 Le récit *jôruri* avant l'époque d'Edo

Si le *heikyoku*, le récit du *Dit des Heike* accompagné au *biwa*, est l'un des apogées de la tradition narrative *katari-mono*, il ne marque pas la fin de son développement. De nouveaux genres narratifs continuèrent à apparaître, chacun connaissant le succès à différentes époques et parmi différentes classes sociales ou régionales. Le *bukyoku* 舞曲, mêlant chants et danses, donna lieu aux ballades de danse *kôwaka* 幸若, dans lesquelles des groupes d'hommes exécutaient des danses avec une déclamation empruntée aux chroniques guerrières. Le *kôwaka* était apprécié et même pratiqué par des personnages puissants tels qu'Oda Nobunaga* 織田信長 (1534-1582) et Toyotomi Hideyoshi* 豊臣秀吉 (1536-1598). Il fut plus tard soutenu par le gouvernement de l'époque d'Edo, même si cette période assista au déclin de sa popularité. Les récits *sekkyô* 説経, dérivés de sermons bouddhiques, se sécularisèrent et devinrent un art narratif populaire. Au début de l'époque d'Edo, les *sekkyô* étaient déclamés dans des théâtres spécialisés, accompagnés de poupées (tout comme le *ningyô-jôruri* et l'*ayatsuri-nô** 操り能, les pièces de *nô* interprétées par des poupées), et ses récits étaient adaptés pour le répertoire du théâtre *ningyô-jôruri*.

C'est dans ce contexte de développement et de diversification de la tradition *katari-mono* au sein de diverses classes sociales qu'il faut situer la genèse du récit *jôruri*. Ce genre évolua à partir d'un récit régional racontant l'histoire d'amour d'une nuit entre la demoiselle *Jôruri* (*Jôruri-hime* 瑠璃姫物) et le général Minamoto no Yoshitsune* 源義経 (1159-1189), dont le texte fut transcrit à un stade postérieur et intitulé *Histoire de demoiselle Jôruri** (*Jôruri-*

hime monogatari 瑠璃姫物語)³⁵. Ce récit fut probablement raconté d'abord par des récitantes itinérantes (*yûjo* 遊女) basées dans la région entourant Yahagi 矢作 (dans l'actuel département d'Aichi), où le récit se déroule. La demoiselle Jôruri du récit est née après l'intercession de Yakushi Nyorai* 薬師如来, le bouddha médecin ; son nom suggère par ailleurs la demeure de ce dernier, le paradis oriental de Jôruri 浄瑠璃. Sa naissance miraculeuse présente des similitudes avec les textes du récit *sekkyô*, et nous rappelle que même cette histoire d'amour courtois se déroule dans le contexte d'une cosmologie bouddhique caractéristique de la tradition du *katari-mono*.

Au cours du XVI^e siècle, les *zatô** 座頭, bardes aveugles de sexe masculin appartenant à la guilde *tôdô-za* 当道座 s'emparèrent de ce récit. Selon les notes journalières de certains courtisans, les *zatô* continuaient à réciter le *heikyoku*, mais dans les listes de leurs prestations, leurs récitations de *jôruri* sont parfois mentionnées avant celles de *heikyoku*, ce qui peut sous-entendre des compétences supérieures dans ce genre plus moderne³⁶. Les *zatô* jouaient également du *shamisen*, mais on ignore si cet instrument servait déjà d'accompagnement au récit *jôruri*.

Les *zatô* constituaient le troisième rang de la guilde, et ce statut relativement bas leur assurait peut-être une certaine liberté artistique qui facilita l'adoption du nouveau genre³⁷. À la différence des récitantes itinérantes qui jusqu'alors avaient interprété l'*Histoire de la demoiselle Jôruri*, les *zatô* ne subissaient pas de discrimination sociale, faisant partie d'un

³⁵. Traduit par René SIEFFERT, Paris, Publications Orientalistes de France (POF), 1994.

³⁶. MUROKI Yatarô 室木弥太郎, « *Jôruri-hime monogatari : katari-mono-shi wo fukumete* » 浄瑠璃姫物語 : 語り物史を含めて in TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al. (dir.) *Jôruri no tanjô to ko-jôruri* 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃, Iwanami Shoten, 1998, p. 17.

³⁷. MUROKI Yatarô, *ibid.*, p. 17.

organisme officiellement soutenu. L'accompagnement au *shamisen* demeura la tâche d'un musicien aveugle jusqu'à l'époque de Chikamatsu, à la fin du XVII^e siècle, mais étant donné l'importance croissante de l'aspect visuel pendant la période qui suivit, les *zatô* furent écartés et remplacés par des récitants voyants.

2.3 La tradition des poupées avant l'époque d'Edo

La longue histoire des poupées au Japon se caractérise par une succession de tendances qui apparaissent et disparaissent au fil du temps. Des poupées simples étaient fabriquées au Japon dès la période préhistorique. Puis, au cours des périodes de Nara (710-794) et de Heian (794-1185), on utilisa des poupées, connues sous le nom de *katashiro* (形代) ou *hitogata* (人型), comme substitut au corps humain. Elles étaient censées protéger les familles nobles des maladies par une sorte de pouvoir magique. On estime que quelque 2 000 de ces poupées étaient ainsi utilisées chaque année dans le palais impérial. D'autres effigies, sur lesquelles on projetait le péché et la pollution à la manière d'un bouc émissaire, étaient également jetées dans les rivières pour être emportées par le courant. Des marionnettes en forme de bâton simple étaient également manipulées lors de cérémonies ; on les croyait possédées par les dieux, de la même manière que les prêtresses chamanes³⁸.

Les premières véritables marionnettes utilisées au Japon furent importées avec d'autres arts du spectacle dans le cadre de l'élaboration du rituel politico-religieux qui accompagna la fondation de l'État *ritsu-ryô* 律令, à l'époque de Nara (710-794). Contrairement à d'autres artistes de cette période, les marionnettistes s'installaient dans les régions sous les auspices des gouverneurs provinciaux (*kokuga* 国衙) plutôt qu'à la capitale ; une caste de montreurs de marionnettes apparut, les *kairaishi** 傀儡子. La source la plus connue est le *Kairaishiki* 傀儡

³⁸. Louis FRÉDÉRIC, *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, Laffont, 2002, p. 901.

子記 (*Notes sur les marionnettistes*) d'Ôe no Masafusa 大江匡房 (1041-1111), mais sa fiabilité reste fortement contestée. Il décrit les *kairaishi* comme une tribu de chasseurs nomades ayant des coutumes variées et très différentes de celles de la société sédentarisée. Protégés par les gouverneurs, ils étaient en charge des représentations de marionnettes effectuées lors des cérémonies du repiquage de riz (*ta-ue* 田植え) de chaque province. La fonction « magique » des poupées ne disparut pas ; les représentations avaient une fonction propitiatoire, celle d'assurer une bonne récolte³⁹. Cependant, avec le déclin de la puissance économique des gouverneurs provinciaux pendant la période médiévale, ce mystérieux groupe de montreurs de poupées disparut.

Pendant l'époque des Cours du Nord et du Sud du XIV^e siècle, un nouveau groupe de montreurs de poupées émergea, les *tekugutsu** 手傀儡. À la différence des *kairaishi*, les manipulateurs opéraient dans un environnement davantage urbain que rural, et leurs représentations avaient lieu tout au long de l'année, plutôt que de façon saisonnière. Nous savons peu de choses sur la nature technique de leurs spectacles ; ils réalisaient des œuvres telles les pièces de *nô* et celles du *kusemai* 曲舞, une forme qui mêle danse en solo et récits. Il s'agit du premier lien documenté entre les poupées sur scène et le récit *katari-mono*, même si la narration était sans doute réalisée par un membre de la troupe de marionnettes plutôt que par un membre des castes existantes de récitants.

À partir de 1503, les montreurs de *tekugutsu* disparurent eux aussi des sources historiques, mais un demi-siècle plus tard, les premières références à un nouveau type de montreurs de poupées, connus sous le nom d'*Ebisu-kaki** 恵比須鼻 ou d'*Ebisu-mawashi* 恵比須回し apparurent. Ils étaient attachés au sanctuaire consacré au dieu Ebisu 恵比須 à

³⁹. YAMAJI Kôzô 山路興造, *Ayatsuri-jôruri no seiritsu* 操り浄瑠璃の成立, in TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al. (dir.) *Jôruri no tanjô to ko-jôruri*, Iwanami Shoten, 1998, p. 28.

Nishinomiya 西宮 (dans l'actuel département de Hyôgo), et étaient actifs dans la propagation de son culte dans tout le pays. Des allusions à des tournées régionales indiquent que les *Ebisu-kaki* effectuaient des représentations théâtrales à grande échelle, à la manière du *dai-kagura* 太神楽 (chants et danses devant les divinités) ou du *shishi-mai* 獅子舞 (danses du lion) exécutés sous les auspices du sanctuaire d'Ise 伊勢. Cependant, les seules précisions existantes concernent des spectacles plus modestes. Un interprète itinérant portait la marionnette d'Ebisu dans un coffre sur son dos (expliquant l'étymologie d'*Ebisu-kaki* : « celui qui porte Ebisu sur son dos ») et exécutait une représentation dans laquelle Ebisu pêche une daurade (*tai* 鯛), symbole de bon augure associé à cette divinité. Il interprétait ensuite une série de pièces de nô, qui, selon une diariste de la cour en 1590, étaient si fidèles que l'on pensait assister à une véritable représentation de ce théâtre⁴⁰ ; les détails restent toutefois conjecturels. Les spécialistes s'interrogent également sur la relation entre ces poupées et celles du théâtre de marionnettes chinois *biandanxi* (扁担戲), populaire à la même époque.

Les représentations du théâtre de nô accompagnées de poupées survécurent jusqu'au début de l'époque d'Edo, mais disparurent alors sous la pression commerciale du théâtre *ningyô-jôruri*, plus novateur. Il est possible que la séquence appelée *okina-sambasô** 翁三番 叟, réalisée de nos jours à l'ouverture d'une représentation de *bunraku*, conserve cette tradition antérieure, puisqu'elle se distingue des autres parties du programme aussi bien sur le plan musical (employant les « quatre instruments » du théâtre nô) que sur le plan narratif (elle intègre le chant de nô) et le style de manipulation des marionnettes⁴¹.

⁴⁰. Il s'agit d'*Oyudono no ue nikki* 御湯殿上日記, notes journalières tenues par des femmes du palais entre le milieu de la période Muromachi (1477) et la fin de l'époque d'Edo. YAMAJI Kôzô 山路興造, *ibid.*, p. 33.

⁴¹. YAMAJI Kôzô, *ibid.*, p. 38.

2.4 La naissance du *ningyô-jôruri* et son développement au cours du XVII^e siècle

L'histoire du *jôruri* se divise conventionnellement en deux périodes : le « *jôruri* ancien* » (*ko-jôruri* 古浄瑠璃) et le « nouveau *jôruri* » (*shin-jôruri* 新浄瑠璃), que l'on peut qualifier de *jôruri* classique grâce à l'étonnante pérennité des œuvres et de leur interprétation. Le *jôruri* ancien désigne toutes les formes, depuis la première mention de *jôruri* à l'époque de Muromachi (1333-1568) jusqu'à la représentation en 1685 de l'œuvre de Chikamatsu Monzaemon intitulée *Shusse Kagekiyo* 出世景清 (*Kagekiyo le victorieux*) au théâtre Takemoto-za. Notre connaissance du genre avant l'époque d'Edo est sommaire, et le terme s'utilise donc plus fréquemment pour désigner la période suivant la fusion du récit *jôruri* avec le spectacle de marionnettes au début du XVII^e siècle. Le terme « *jôruri* ancien » peut être trompeur, car il se distingue très souvent par un esprit novateur. Suivant une trajectoire similaire au kabuki qui partageait le même espace urbain, il évolua vers la commercialisation, avec la fondation de théâtres semi-permanents, qui pouvaient durer le temps de la carrière d'un récitant. La concurrence entre récitants conduisit à une grande variété de styles interprétatifs. Le *jôruri* ancien est ainsi l'articulation entre l'art narratif du *jôruri* de l'époque médiévale et l'art théâtral, hautement sophistiqué, du *ningyô-jôruri* classique au XVIII^e siècle.

On peut subdiviser le développement du *jôruri* ancien en trois parties⁴². La première période, antérieure à 1650, marqua la fondation des premiers théâtres de *ningyô-jôruri*, dont la consolidation commerciale semble évoluer parallèlement à celle du nouveau régime des Tokugawa. Ensuite, de 1650 à 1670, surgit une vogue pour une nouvelle sorte de pièces de théâtre, le *Kinpira-jôruri** 金平浄瑠璃, qui connut une popularité fulgurante dans les trois métropoles du Japon (Kyôto, Edo et Ôsaka). Il connut de nombreux développements artistiques, techniques et commerciaux, dont le *ningyô-jôruri* classique hériterait. Après cet engouement

⁴². Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Anacharsis, 2011, pp. 258-274.

suivit la dernière phase du *jôruri* ancien : un théâtre mature, varié et sophistiqué tant sur le plan interprétatif que textuel. Le *ningyô-jôruri* assura son statut de deuxième théâtre populaire, après le kabuki.

Les deux premières décennies du XVII^e siècle, qui coïncidèrent avec la consolidation du pouvoir du clan Tokugawa, connurent une explosion de créativité et d'innovations dans la culture populaire : on peut citer l'introduction et la commercialisation de l'impression à l'aide de caractères en bois ainsi que la naissance de la tradition théâtrale du kabuki avec des danses novatrices d'Izumo no Okuni 出雲阿国 (dates inconnues). La première source primaire pour le *ningyô-jôruri* décrit une représentation au palais impérial en 1614⁴³. On sait que des représentations de pièces de nô par les marionnettistes *Ebisu-kaki* avaient déjà été exécutées à intervalles réguliers pour le plaisir de l'empereur retiré Goyôzei-in 後陽成院 (1571-1617). Une scène temporaire fut érigée devant l'une des portes du palais pour que les spectateurs de la noblesse puissent assister au spectacle sans sortir du palais. Cette année-là, une troupe de marionnettistes joua les pièces de nô habituelles, ainsi qu'une œuvre intitulée *Amida no Munewari* 阿弥陀胸割 (*Amida à la poitrine déchirée*), occupant une place importante dans le répertoire du *jôruri*. Les notes journalières du courtisan Nishinotôin Tokiyoshi 西洞院時慶 (1552-1639) mentionnent cette représentation « insolite » ; selon Yamaji Kôzô, il s'agit peut-être de la scène finale, impliquant une intervention divine pour sauver la vie de l'héroïne dans une chapelle consacrée au bouddha Amida avec une mise en scène très élaborée⁴⁴. À ce stade,

⁴³ L'événement est mentionné dans les notes journalières des courtisans Nishinotôin Tokiyoshi 西洞院時慶 et Yamashina Tokio 山科言緒 (YAMAJI Kôzô 山路興造, « Ayatsuri-jôruri no seiritu » 操浄瑠璃の成立, in, *Jôruri no tanjô to ko-jôruri* 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 41).

⁴⁴. YAMAJI Kôzô, *op. cit.*, p. 46.

la narration était probablement effectuée par un membre de la troupe de marionnettistes plutôt que par un membre de la classe des récitants aveugles.

Une autre description de *jôruri* du début de l'époque d'Edo (l'ère Keichô 慶長, 1596-1615) nous apprend qu'un interprète nommé Kyô no Jirobê 京の次郎兵衛 récitait des pièces du répertoire *jôruri* pour les spectacles des marionnettistes *Ebisu-kaki*. Elles étaient réalisées dans le lit asséché de la rivière Kamo-gawa 鴨川 à Kyôto, lieu associé aux arts du spectacle tels que le *dengaku* 田楽 et le *sarugaku*⁴⁵ 猿楽 depuis l'époque médiévale. D'autres artistes du *jôruri*, y compris des femmes, sont également mentionnés. Cette description se trouve dans le *Tôkaidô Meishoki* 東海道名所記 (*Chronique des lieux célèbres de la route Tôkaidô*) publié vers 1659, un demi-siècle après les événements décrits, mais qui laisse entrevoir les modalités du *ningyô-jôruri* avant l'établissement de théâtres permanents dans les zones urbaines. Aucune source primaire datant des premières années du siècle ne mentionne explicitement le rapprochement de la classe de récitants aveugles et celle des marionnettistes. Il est par conséquent difficile de définir la date exacte à laquelle cette fusion se produisit, mais selon l'hypothèse de Yamaji Kôzô il faut attendre l'époque où apparurent les récitants « vedettes », dans les années 1620⁴⁶.

Dans une autre évolution notable de la même époque, les artistes de *jôruri* acquirent leurs propres espaces théâtraux dédiés. Des paravents dorés représentant des vues de la vie quotidienne dans la capitale, pittoresques et détaillées, fournissent une grande partie de notre

⁴⁵ Le *dengaku* provient de danses, chants et acrobaties accompagnant le travail des rizières, développant plus tard des dimensions théâtrales. Le *sarugaku* désignait à l'origine un ensemble de spectacles variés venus du continent durant le VIII^e siècle (le *sangaku* 散楽), mais renvoya par la suite au seul *sarugaku nô* 猿楽能, c'est-à-dire au théâtre nô.

⁴⁶ YAMAJI Kôzô, *op. cit.*, p. 47.

connaissance sur le théâtre de cette période : nous y découvrons les premiers théâtres de *jôruri* sur la rive du quartier de Shijô 四条, à Kyôto. Nous examinerons de plus près dans le chapitre suivant les détails des espaces théâtraux, ainsi que les techniques que l'on y employait ; limitons ici nos commentaires au fait que les bâtiments de cette première période étaient déjà des constructions semi-permanentes, en plein air, à la manière du théâtre shakespearien, et conçus pour des représentations théâtrales destinées à plusieurs dizaines de personnes. Le fait que ces théâtres soient entourés par une clôture de bambous et se parent déjà d'une tour décorative (*yagura** 櫓) montée au-dessus du guichet d'entrée, semblable à celles des théâtres des générations postérieures, laisse supposer que l'on exigeait un droit d'entrée. Il s'agissait d'une condition nécessaire pour assurer des spectacles réguliers par la même troupe d'artistes, et permettre la création d'une pratique dramatique à la fois professionnelle et populaire⁴⁷.

Une scène d'un autre paravent représente une récitante, coiffée comme un jeune homme et accompagnée d'une joueuse de *shamisen* vêtue de la même façon. Il s'agit de la première image montrant la dissociation du récitant et du musicien qui l'accompagne, témoignant d'une rupture avec la tradition du *katari-mono*, où le récitant lui-même joue l'interlude musical entre les sections narrées. Elle confirme également le grand succès des récitantes féminines pendant cette période. Si les récitants masculins contemporains travaillaient à l'arrière de la scène et demeuraient invisibles du public, cette récitante déclame depuis une plate-forme bien visible au-dessus de la scène, faisant écho à la popularité des interprètes féminines du kabuki. Ce point rappelle également le fait que les femmes furent les toutes premières récitantes du *jôruri*. Les représentations théâtrales effectuées par des femmes continuèrent jusqu'à ce que la scène leur

⁴⁷. On peut établir des parallèles avec l'évolution du théâtre élisabéthain un demi-siècle plus tôt : de la même façon, la création de lieux théâtraux fermés constitua une condition nécessaire pour la professionnalisation du théâtre.

soit interdite, à la suite des édits du gouvernement de 1629 et de 1630. Cette interdiction s'appliqua à la scène professionnelle jusqu'à la restauration de Meiji en 1868, mais les femmes continuèrent de pratiquer en tant qu'amateurs, de façon quasi clandestine, tout au long de l'époque d'Edo, rencontrant souvent un grand succès auprès des citadins.

Si le *jôruri* ancien se pratiquait dans les trois métropoles, le vrai centre de création se transféra de Kyôto à Edo pendant les premières années du XVII^e siècle. Au cours de la première moitié du siècle apparurent deux géants de l'interprétation du *jôruri* : Satsuma Jôun* 薩摩浄雲 (1593-1672), probablement né dans la ville marchande de Sakai 堺, au sud d'Ôsaka, et Sugiyama Tango-no-jô* 杉山丹後掾 (dates inconnues), issu d'un milieu bourgeois de Kyôto. Tango-no-jô s'installa à Edo vers 1616, et Jôun y vint quelques années plus tard. Ils avaient suivi les pas de maintes autres personnes originaires de la région du Kamigata* 上方 (le Kansai actuel), qui avaient migré vers la nouvelle ville d'Edo à la suite de la chute de la maison des Toyotomi à Ôsaka, lors de la campagne militaire du shôgun Tokugawa Ieyasu* 徳川家康 (1542-1616) en 1614 et 1615. Le *jôruri* créé à Edo était désormais considéré comme le plus novateur du pays, jusqu'à ce que le style de Takemoto Gidayû, basé à Ôsaka, balaye tous les autres pour s'affirmer comme le style dominant.

Ces deux récitants adoptèrent un style appelé *hon-bushi* 本節 développé par le récitant aveugle Takino Kôtô 滝野勾当. Si aucun détail concret à propos de ce style de récitation n'a survécu, on peut supposer qu'il représentait une première innovation le démarquant du style pratiqué jusqu'alors, sans doute plus proche du *katari-mono* orthodoxe⁴⁸. Si la différence stylistique entre les textes utilisés par Jôun et ceux de Tango-no-jô est infime, le style d'interprétation de Jôun, grandiloquent et dynamique, fut connu sous le nom de « style raide »

⁴⁸. WATANABE Tamotsu, *op. cit.*, p. 71.

(*kôha* 硬派). Ce style convenait sans doute bien à la ville d'Edo, caractérisée par sa forte concentration de samourais, mais était moins apprécié du public de la capitale, Kyôto, lors des tournées dans le Japon de l'Ouest. Le sobriquet de Jôun, « inégalé sous le ciel » (*tenka-musô* 天下無双), témoigne de son fort caractère, mais évoque aussi l'environnement dans lequel il exerça son métier, où les interprétations faisaient l'objet de comparaisons de la part du public avec celles d'autres récitants. La situation commerciale qui alliait concurrence et symbiose conduisit à surnommer cette période du *jôruri* ancien l'« époque des royaumes combattants ». Selon Tschudin, il s'agit d'une période où « on peut dire que les *tayû* [récitants] règnent en maître et que les autres artistes — librettistes, manipulateurs et musiciens —, ne sont que des travailleurs de l'ombre soumis à leurs desiderata ⁴⁹».

Comme dans d'autres arts japonais, l'histoire du *ningyô-jôruri* est souvent représentée schématiquement par une généalogie de ses artistes, mais à la différence du kabuki, les liens qu'ils entretiennent sont pour la plupart ceux du maître et du disciple, sans relation de parenté. À cet égard, le prestige de Satsuma Jôun est impressionnant ; en effet, près de vingt styles de *jôruri*, y compris le *jôruri* classique de Gidayû, furent créés par ses disciples et par les générations suivantes.

Le style de Tango-no-jô fut surnommé le « style doux » (*nanpa* 軟派), peut-être par opposition à celui de Jôun ; c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ses interprétations plurent au public de Kyôto lors de ses tournées. Il y reçut même le prestigieux titre impérial de *jô* 掾 (« sous-gouverneur » selon le système *zuryô** 受領), un honneur qui fut refusé à Jôun.

Pendant la période de 1650 à 1670 se développa un nouveau style, le *Kinpira-jôruri*. La pièce représente le plus souvent une bande de quatre guerriers, dirigée par Sakata Kinpira 坂田金平, personnage fictif qui serait le fils du général Sakata Kintoki 坂田金時, connu des

⁴⁹. Jean-Jacques TSCHUDIN, *op. cit.*, p. 259.

récits classiques. Servant les autorités légitimes, ils matent les rébellions et vainquent les ennemis de la cour. La création du personnage fictif de Sakata Kinpira fut sans doute bien adaptée au public d'Edo, ville dominée par des guerriers des provinces : il brandit une barre de fer, arrache les têtes de ses ennemis à mains nues et écrase des rochers fabriqués en papier mâché pour la scénographie. Le *Kinpira-jôruri* représenta à lui seul près de la moitié des pièces de *ningyô-jôruri* produites pendant cette période. La représentation d'exploits militaires sur scène se fit bien plus rare après la disparition du *Kinpira-jôruri*, mais plusieurs innovations de ce genre influencèrent fortement les pièces historiques (*jidai-mono*) du *jôruri* classique.

Premièrement, le *Kinpira-jôruri* est moins axé sur les tribulations personnelles ou familiales que sur une inimitié ou un conflit socio-politique⁵⁰. Dans le développement fictif d'un monde socio-politique il influença le développement du *sekai* 世界 (« monde » ou trame de personnages) fictif qu'affina Chikamatsu et qui fut adopté et perfectionné par ses successeurs, dont Sôsuke. En outre, de nouveaux personnages apparurent ; propres au *jôruri*, ils ne sont tirés ni de l'histoire ni des récits antérieurs et devinrent une sorte de fonds commun pour tous les auteurs⁵¹.

Deuxièmement, la structure du *Kinpira-jôruri* fournit le prototype de celle de la plupart des pièces historiques (*jidai-mono* 時代物) du nouveau *jôruri*. Selon une formule courante, une calomnie à la cour entraîne un désordre dans le royaume auquel le groupe de héros s'efforce de mettre fin. L'élaboration de cette structure, analysée par C. Andrew Gerstle du point de vue

⁵⁰. Janice Shizue KANEMITSU, *Guts and Tears: Kinpira Jôruri and its Textual Transformations*, in Keller KIMBROUGH (dir.), *Publishing the stage*, Université du Colorado, 2011, p. 25

⁵¹. KANEMITSU, *op. cit.*, p. 25. À titre d'exemple on peut citer Kyô no Kimi, épouse fictive de Yoshitsune. Ce personnage figure souvent dans les pièces historiques du *jôruri* ; l'évolution de ce rôle est retracée par KUROISHI Yôko 黒石陽子 (*op. cit.*, pp. 231-248).

de ses racines dans le théâtre nô, permit l'écriture de pièces historiques d'une longue étendue temporelle⁵².

Troisièmement, une dimension idéologique est souvent mise en évidence dans les remarques finales du texte, qui font l'éloge d'un royaume paisible sous le gouvernement du clan Minamoto. Elles ont non seulement pour fonction de clore le récit avec des formules de bon augure, mais surtout de rappeler les parallèles entre les personnages de la pièce, agissant sous les auspices du clan Minamoto, et les membres de la société contemporaine, en d'autres termes le public. Selon l'idéologie officielle, la société entière était au service du clan Tokugawa, descendant supposé des Minamoto, pour sa part chargé de diriger le pays et d'assurer la paix et la prospérité du royaume⁵³.

Le *Kinpira-jôruri* établit également un précédent important en matière d'attribution textuelle. Les textes de *jôruri* étaient publiés à Kyôto depuis les années 1620, mais c'est le nom du récitant, étroitement lié à l'entreprise théâtrale, qui y apparaissait. Oka Seibê Shigetoshi* 岡清兵衛重俊 (dates inconnues), auteur de textes pour le *Kinpira-jôruri*, fut le premier dramaturge à mettre son nom en évidence sur le texte imprimé, rendant pour la première fois visible le rôle de l'auteur et préfigurant l'élévation de son statut qui se produirait à partir de l'époque de Chikamatsu.

Dans le *jôruri* des dernières années du XVII^e siècle, après que la vogue pour le *Kinpira-jôruri* était passée, on assista au développement d'une profusion de styles, dispersés dans les trois métropoles. Ces styles variés étaient encore appréciés par le public quelques décennies plus tard, après la disparition de ces théâtres donc, car on trouve des notations (*sawari* さわり)

⁵². C. Andrew GERSTLE, *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*, Harvard Council on East Asian Studies, 1995, *passim*.

⁵³. KANEMITSU, *op. cit.*, pp. 29-30.

dans les textes du nouveau *jôruri* indiquant la déclamation de certains paragraphes selon ces anciens styles. Inoue Harima-no-jô 井上播磨掾 (?-1685 ?) qui développa le style *Harima-bushi* 播磨節 dans son théâtre à Ôsaka, était particulièrement influent et était même célébré comme le « maître fondateur de *jôruri* » (*jôruri no soshi* 浄瑠璃の祖師)⁵⁴ : il avait une voix puissante, des mélodies captivantes et originales, et un style narratif clair. Un autre style, le *Kadayû-bushi* 嘉太夫節, fut développé par Uji Kadayû 宇治賀太夫, connu plus tard sous le nom d'Uji Kaga-no-jô 宇治加賀掾 (1635-1711). Dans sa jeunesse, Kaga-no-jô ambitionnait de devenir acteur de nô, et tenta par conséquent d'élever le statut du théâtre *jôruri*. Ses collaborations avec Chikamatsu dès la fin des années 1670 jusqu'au début des années 1680 furent fortement influencées par le nô, mais aussi par d'autres traditions littéraires japonaises.

N'oublions pas l'influence du *jôruri* ancien sur d'autres genres théâtraux représentés dans les théâtres au cours du XVII^e siècle, avant leur disparition au siècle suivant. L'*ayatsuri-nô* 操り能 (nô accompagné de poupées) continua pendant un certain temps, avant d'être éclipsé par le *ningyô-jôruri*. Le *sekkyô-joruri* 説経浄瑠璃, qui mettait l'accent sur les miracles et la moralité bouddhique, connut également le succès et contribua sans doute à la création de pièces avec une tonalité bouddhique plus marquée que dans celles du kabuki⁵⁵.

3. Le théâtre Takemoto-za à l'époque de Chikamatsu Monzaemon

⁵⁴. Selon la chronique *Ima-mukashi ayatsuri nendaiki* 今昔操年代記, in, *Geinô-shi kenkyûkai* 芸能史研究会 (dir.), *Nihon shomin bunka shiryô shûsei* 日本庶民文化史料集成, vol. 7, San.ichi Shobô, 1975, pp. 5-19.

⁵⁵. Donald KEENE, *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867*, Columbia University Press, 1999, p. 244.

La fondation du théâtre Takemoto-za par Takemoto Gidayû I en 1684 est l'un des événements majeurs dans l'histoire institutionnelle du *ningyô-jôruri*. Grâce à une constellation d'artistes extrêmement talentueux et à une politique astucieuse guidant les projets artistiques et commerciaux, le Takemoto-za devint le principal théâtre de *ningyô-jôruri* non seulement durant la vie du récitant majeur Gidayû (comme le voulait l'usage au XVII^e siècle), mais à travers toute la période jusqu'au déclin du théâtre quelque 80 ans plus tard. La quasi-totalité des pièces jouées sur la scène du *bunraku* actuel étaient écrites pour ce théâtre, et le style narratif pratiqué est le descendant direct de celui de Gidayû, au point que le *gidayû-bushi* est devenu synonyme de *ningyô-jôruri*.

Shusse Kagekiyo 出世景清 (*Kagekiyo le victorieux*, 1685), pièce écrite par Chikamatsu et interprétée par Gidayû au cours de l'année suivant la fondation de son théâtre, est considérée depuis l'époque d'Edo comme le premier exemple du « nouveau *jôruri* » (*shin-jôruri* 新浄瑠璃) ou du « *jôruri* de notre ère » (*tôryû-jôruri* 当流浄瑠璃). Les spécialistes ont longuement débattu sur la raison pour laquelle cette pièce est celle qui démarque les deux genres. Bien qu'on ait proposé une évolution de la psychologie du récit, il s'agit plus probablement d'un changement dans le style interprétatif de Gidayû, dont on ignore les caractéristiques⁵⁶. Quoi

⁵⁶. C. Andrew GERSTLE a analysé le développement des théories concernant la signification de *Kagekiyo le victorieux* (*Circles of Fantasy*, *op. cit.*, pp. 84-85) en tant que charnière entre le *jôruri* ancien et le nouveau *jôruri*. Dans *Chikamatsu josetsu* 近松序説, ouvrage influent de 1957, HIROSUE Tamotsu 広末保 aurait positionné *Kagekiyo le victorieux* comme une œuvre importante dans le développement de la « tragédie » japonaise vers le drame aristotélicien. Ce cadre est critiqué par Gerstle, car la conception du drame aristotélicien comme destination ultime du développement théâtral est un *a priori* qui ne prend pas en compte les concepts traditionnels japonais concernant le théâtre (*loc. cit.*). Plus récemment, WATANABE Tamotsu 渡辺保 a mis l'accent sur les innovations déjà réalisées sur le plan des textes par le *jôruri* ancien et a soulevé

qu'il en soit, cette pièce est la première œuvre à être représentée après la fondation du Takemoto-za. La naissance du nouveau *jôruri* eut pour conséquence que les styles précédents étaient désormais connus sous le nom de « *jôruri* ancien » et considérés comme démodés, marquant le début de la domination du style de Gidayû. La suprématie de ce style marque un contraste avec ce que l'on a appelé la période de l'« époque des royaumes combattants » des décennies précédentes⁵⁷. Après la consolidation du Takemoto-za, le seul rival sérieux de Gidayû fut son protégé, Wakatayû, qui fonda le théâtre Toyotake-za en 1703 et dont il sera question dans la section suivante. Les pièces de Chikamatsu Monzaemon, de Namiki Sôsuke, l'objet de notre étude, et de tous les autres auteurs du *jôruri* classique dont les œuvres sont encore représentées sur la scène du *bunraku* actuel, étaient conçues pour une déclamation dans le style du *gidayû-bushi*. Alors que d'autres styles de *jôruri* (par exemple le *Kiyomoto-bushi* 清元節 et le *Tokiwazu-bushi* 常磐津節, plus mélodiques que le *gidayû-bushi*) furent développés ultérieurement, leur interprétation se restreint au théâtre de kabuki ou aux représentations données sans poupées lors de banquets dans des maisons particulières (*zashiki jôruri* 座敷浄瑠璃 ou « *jôruri* de salon ») ; chaque style est d'ailleurs associé à des textes d'une tonalité littéraire bien définie.

Takemoto Gidayû (1651-1714) était le fils d'un fermier qui habitait près du célèbre temple Tennôji 天王寺 à Ôsaka. Il étudia le *jôruri* auprès d'un certain Kiyomizu Rihê 清水理兵衛, disciple du célèbre Harima-no-jô, lui-même élève de Satsuma Jôun ; dans un premier temps, il prit le nom de scène de Kiyomizu Ridayû 清水理太夫. Il monta sur la scène de Dôtonbori 道頓堀 à l'âge de 29 ans, mais son interprétation fut un échec. En quête

la possibilité que cette charnière entre l'ancien et le nouveau *jôruri* relève de l'interprétation plutôt que du texte (WATANABE, *op. cit.*, p. 130).

⁵⁷. WATANABE Tamotsu, *op. cit.*, p. 102 et *passim*.

d'expérience professionnelle, il se rendit à Kyôto pour travailler avec Uji Kaga-no-jô. La chronique *Ima-mukashi ayatsuri nendaiki* 今昔操年代記 (*Annales du théâtre de poupées**, 1727) donne un compte rendu de son talent à ce point de sa carrière :

「元来大音にて甲乙ともにそろひ。まないたに釘かすがいを打たるごとく。何程の大入にてもとどかぬといふ事なし。字どめ字頭の文字きへず。文のあやよく聞へければ。見物よろこぶ事かぎりなし⁵⁸。」

« *Il avait une voix puissante, maîtrisant les registres supérieurs aussi bien qu'inférieurs. Elle résonnait comme un clou ou une pince de fer frappée sur une planche à découper en bois, et même devant un public très nombreux, chacun pouvait l'entendre. Ni les syllabes finales ni celles du début des mots ne disparaissaient. Les expressions du texte ressortaient clairement, et ainsi la joie du public était sans limite.* »

Le fait que la clarté de l'expression verbale plaise au public semble indiquer l'importance du principe narratif (plus que mélodique) lors de l'interprétation, suggérant la trajectoire future du *ningyô-jôruri*.

C'est à cette période que Gidayû rencontra l'auteur Chikamatsu Monzaemon, son cadet de deux ans. Leur partenariat serait l'un des plus fructueux de l'histoire du *jôruri*. Deux ou trois ans après que Gidayû commença à travailler sous Kaga-no-jô, un désaccord se produisit entre ce dernier et le directeur du théâtre, Takeya Shôbê 竹屋庄兵衛. Gidayû quitta ce théâtre, pour donner une représentation au sanctuaire de Miyajima 宮島, près de Hiroshima, accompagné de Shôbê.

⁵⁸. *Ima-mukashi ayatsuri nendai-ki*, *op. cit.*, pp. 8-9.

Gidayû rentra à Ôsaka avec Takeya Shôbê et, sous le nouveau nom de scène Takemoto Gidayû (choix peut-être inspiré du nom de Takeya Shôbê), il créa le théâtre Takemoto-za en 1684, dans le quartier de Dôtonbori. La première pièce représentée sur cette scène fut *Yotsugi Soga* 世継會我 (*L'Héritier des Soga*), reprise d'une pièce écrite par Chikamatsu pour Kaga-no-jô, qui avait connu un franc succès l'année précédente. Au printemps 1685, Kaga-no-jô fit venir sa troupe à Ôsaka en louant un théâtre avoisinant. Ce déplacement fut peut-être lié à l'interdiction des représentations à Kyôto pendant trente-cinq jours, à la suite du décès de l'empereur Gosai 後西 au deuxième mois de 1685, mais a également été interprété comme un acte provocateur, à travers lequel Kaga-no-jô aurait tenté de rappeler sa supériorité artistique au public⁵⁹. À Ôsaka, Kaga-no-jô mit en scène deux nouvelles pièces d'Ihara Saikaku* 井原西鶴 (1642-1693), célèbre auteur de romans *ukiyo-zôshi**⁶⁰ 浮世草子. Saikaku était déjà un auteur célèbre, ayant publié son œuvre à grand succès *Kôshoku ichidai otoko* 好色一代男 (*L'Homme qui ne vécut que pour aimer*⁶¹) en 1682. Mais même si Saikaku était le maître incontesté du style allusif et poétique appelé *haikai** 俳諧, ainsi qu'un observateur inégalé de la société contemporaine, il n'avait aucune expérience théâtrale. C'est peut-être pour cette raison que la première de ses pièces, *Koyomi* 曆 (*Le Calendrier*), n'attira pas le public et fut rapidement abandonnée ; la seconde, *Gaijin Yashima* 凱陣八島 (*Retour victorieux de Yashima*,

⁵⁹. C. Andrew GERSTLE, *Chikamatsu : 5 Late Plays*, Columbia University Press, 2001, p. 13.

⁶⁰ Pour une étude de Saikaku et ses œuvres, voir Daniel STRUVE, *Ihara Saikaku : un romancier japonais du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

⁶¹. Titre selon la traduction de Gérard SIARY (Arles, Éditions Philippe Picquier, 2015).

1685) rencontra un succès modeste⁶². Par la suite, le théâtre de Kaga-no-jô brûla lors d'un incendie qui détruisit le quartier. Kaga-no-jô rentra à Kyôto, laissant Gidayû et son auteur Chikamatsu les chefs de file incontestés du théâtre *jôruri* d'Ôsaka.

Le Takemoto-za fit ensuite face à un moment critique avec le décès de Gidayû en 1715, quelques trente ans après sa fondation. Le théâtre continua de se renforcer en tant qu'institution jusqu'à ce qu'il monte les pièces de l'âge d'or, dans les années 1740, écrites par Sôsuke et ses collaborateurs. Ce succès fut rendu possible en grande partie grâce à l'évolution du Takemoto-za vers un modèle commercial à plus grande échelle, avec une organisation du personnel bien définie. Nous examinerons ci-après le rôle de quelques personnages associés à ce théâtre, en commençant par le dramaturge Chikamatsu Monzaemon.

3.1 Chikamatsu Monzaemon, dramaturge du Takemoto-za

Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) est un auteur de *jôruri* mondialement reconnu comme le plus grand des dramaturges du Japon ; il est, selon le grand japonologue René Sieffert, « le seul au monde peut-être que l'on ait pu, sans exagération, comparer à Shakespeare⁶³ ». Tout comme Molière ou Shakespeare, il écrivit toujours au service d'un théâtre — dans le cas du *jôruri*, presque toujours pour le Takemoto-za et, pour les pièces de kabuki, en collaboration avec l'acteur qui incarnerait le rôle principal. Ses projets furent conçus en collaboration avec d'autres personnes du milieu théâtral et avaient pour objectif un succès théâtral et commercial. Bien qu'il ait produit un grand nombre de textes pour la scène (une centaine pour le *ningyô-*

⁶². C. Andrew GERSTLE constate que Saikaku, originaire d'Ôsaka, écrivit pour Kaga-no-jô qui travaillait à Kyôto, alors que Chikamatsu, qui avait grandi à Kyôto, écrivit pour Gidayû, né à Ôsaka (*5 Late Plays, op. cit.*, p. 14), ce qui nous rappelle le lien étroit entre les deux villes.

⁶³. René SIEFFERT, « Chikamatsu Monzaemon », *in*, Jean-Jacques ORIGAS, *Dictionnaire de la littérature japonaise*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000, p. 20.

jôruri et une trentaine pour le kabuki), il n'écrivit aucun texte en dehors du théâtre. Comme nous le verrons plus loin, on peut supposer que les auteurs de la génération suivante, tel Namiki Sôsuke, étaient conscients de suivre le chemin établi par cet illustre pionnier.

Chikamatsu, de son vrai nom Sugimori Nobumori 杉森信盛, était fils d'un samouraï relativement aisé au service du *daimyô** de la province d'Echizen 越前 (l'actuel département de Fukui), et l'on pense qu'il reçut une bonne éducation et acquit un niveau de culture relativement élevé⁶⁴. Il est probable que son père soit devenu *rônin* 浪人 (samouraï sans maître) à un moment donné ; la famille déménagea à Kyôto quand Nobumori avait quatorze ou quinze ans. Là, il fut au service de plusieurs familles aristocratiques, dont certaines avaient des liens avec la famille impériale. Comme nous l'avons vu, l'art du *ningyô-jôruri* était à l'époque populaire parmi les aristocrates de Kyôto, et des représentations étaient données dans leurs résidences ; c'est probablement dans un tel milieu que Chikamatsu rencontra le récitant Uji Kaga-no-jô⁶⁵.

Alors âgé d'une vingtaine d'années, Chikamatsu commença à écrire des textes pour Kaga-no-jô, ainsi que quelques pièces pour le théâtre kabuki. Il est extrêmement inhabituel qu'un fils de famille samouraï relativement aisée ayant des liens avec la cour impériale travaille avec des acteurs de kabuki, considérés comme des parias (on les surnommait les « mendiants du lit de la rivière » *kawara-kojiki* 河原乞食). Cette initiative nous montre l'ampleur de son

⁶⁴. Chikamatsu n'était pas la seule personne du milieu théâtral de l'époque issue du milieu des samouraïs. On peut citer également Ichikawa Danjûrô I^{er} 市川團十郎 (1660-1704), l'un des plus grands acteurs de l'ère Genroku à la fin du XVI^e siècle, ainsi que Sawamura Sôjûrô I^{er} 沢村宗十郎 (1685-1756), acteur du milieu du XVIII^e siècle célèbre pour son rôle de héros dans *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748).

⁶⁵. C. Andrew GERSTLE, *Chikamatsu: 5 Late Plays, op. cit.*, p. 9.

ambition de dramaturge⁶⁶. Quant aux artistes de *ningyô-jôruri*, leur statut était certes plus élevé que celui des acteurs de kabuki, et les plus illustres d'entre eux pouvaient même obtenir une sorte de « titre de noblesse » (*zuryô* 受領) semblable à ceux octroyés aux artisans de la cour. Cependant, selon l'idéologie sociale du gouvernement d'Edo, ils étaient considérés comme inférieurs aux quatre classes « productives », à savoir les guerriers, les agriculteurs, les artisans et les commerçants.

Comme nous l'avons vu plus haut, pendant les années 1680 Chikamatsu quitta le théâtre de Kaga-no-jô à Kyôto et écrivit des pièces à succès pour le nouveau théâtre Takemotozza à Ôsaka, réussite tout de même ponctuée par une courte période de concurrence avec Kaga-no-jô, qui monta les deux pièces écrites par Saikaku. À la différence de Kaga-no-jô, Gidayû permit la mention du nom de Chikamatsu sur les textes imprimés. Cette habitude s'installa chez les dramaturges de *ningyô-jôruri* qui acquirent alors une reconnaissance nouvelle de la part du public.

Dans les années 1690, Chikamatsu passa à une période d'écriture pour le théâtre kabuki, au cours de laquelle il travailla en étroite collaboration avec l'acteur Sakata Tôjûrô I^{er}* 坂田 藤十郎 (1647-1709), l'un des acteurs de rôles masculins les plus appréciés de la scène de la région Kyôto-Ôsaka. Les spécialistes s'accordent sur le fait que Chikamatsu n'a pas développé ses talents autant qu'il l'aurait pu dans le kabuki où la distinction entre l'acteur et son personnage pouvait être floue et où les intrigues privilégiaient très souvent les éléments spectaculaires par rapport au développement de l'action. La période kabuki de Chikamatsu prit fin lorsque Tôjûrô tomba malade et que Chikamatsu retourna à Ôsaka en 1705 ; ce dernier continua cependant à puiser dans la tradition du kabuki afin d'enrichir ses textes pour le *ningyô-jôruri* et de développer le genre dans de nouvelles directions.

⁶⁶. C. Andrew GERSTLE, *ibid.*, p. 11.

À partir de cette période et jusqu'à sa retraite en 1723, il écrivit exclusivement pour le théâtre Takemoto-za. L'ambitieux protégé de Gidayû, Toyotake Wakatayû* 豊竹若太夫 (1681-1764), établit le théâtre Toyotake-za dans le quartier de Dôtonbori en 1703, avec Ki no Kaion* 紀海音 (1663-1742) comme auteur; cette compétition stimula la production de Chikamatsu pendant ses vingt dernières années. C'est au cours de cette période, quand Chikamatsu était déjà âgé de plus de cinquante ans, qu'il produisit un grand nombre de ses œuvres les plus célèbres.

La réputation de Chikamatsu est inégalée non seulement dans l'histoire du *ningyô-jôruri*, mais dans celle de tout le théâtre japonais. La qualité de son écriture fut même reconnue par Ogyû Sorai* 荻生徂徠 (1666-1728), le confucianiste* le plus renommé de l'époque d'Edo qui, selon une chronique postérieure, aurait fait l'éloge du style de la scène d'itinéraire (*michiyuki* 道行) de *Sonezaki shinjû* 曾根崎心中 (*Double suicide à Sonezaki**, 1703)⁶⁷. Nishizawa Ippû* 西沢一風 (1665-1731), auteur de cette époque, l'appela « le dieu des dramaturges » :

「近松門左衛門ハ作者の氏神也。年来作出せる浄るり百余番。其内あたりあたぬありといへとも。素読するに何れかあしきハなし。今作者と云るゝ人 / \。みな近松のいきかたを手本とし書つゝる物也。此道を学ぶ輩。近松の像を絵書。昼夜これを拝すべし⁶⁸。」

« *Chikamatsu Monzaemon était la divinité tutélaire des dramaturges. Au cours de sa vie, il a écrit plus d'une centaine de pièces de jôruri, et même si certaines ont remporté du succès et d'autres pas, en les lisant à haute voix aucune d'elles n'est sans mérite.*

⁶⁷. C. Andrew GERSTLE, *ibid.*, p. 2.

⁶⁸. *Ima-mukashi ayatsuri nendai-ki*, *op. cit.*, pp. 12-13.

Tous les dramaturges de nos jours prennent la vie de Chikamatsu comme modèle lors de la composition [des pièces de théâtre]. Ceux qui suivent cette voie devraient peindre son portrait et lui faire honneur jour et nuit. »

Le concept de « divinité tutélaire des dramaturges » fut repris, sous une forme ou une autre, tout au long de l'époque d'Edo dans les écrits sur le théâtre *ningyô-jôruri* ou kabuki⁶⁹. Ippû entretenait des liens étroits avec le théâtre Toyotake-za, et écrivit sa chronique en 1727, à l'époque où Sôsuke en devint l'auteur principal. En faisant allusion aux « dramaturges de nos jours », il est possible qu'il eût à l'esprit Sôsuke, espoir pour l'avenir de ce théâtre. Mais ce sont surtout les auteurs attachés au Takemoto-za, le théâtre de Chikamatsu, tels que Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 (?-1747) ou Bunkôdô* 文耕堂 (dates inconnues, actif entre 1722 et 1741), qui furent les héritiers *stricto sensu* de Chikamatsu en ce qui concerne la thématique et le développement des personnages et des intrigues. Sôsuke se rapprocha de cette tradition pendant l'âge d'or des années 1740, quand il s'attacha au Takemoto-za.

3.2 Les autres artistes du Takemoto-za

Tout théâtre se réalise à plusieurs, et comme nous nous intéressons au développement institutionnel du *ningyô-jôruri* afin de mieux appréhender la place de Namiki Sôsuke dans le système du théâtre commercial, nous dresserons ici un bref descriptif d'autres personnages importants du théâtre et traiterons les aspects plus techniques de la pratique théâtrale dans le chapitre suivant.

⁶⁹. C. Andrew GERSTLE, *5 Late Plays*, *op. cit.*, p. 3. Cette expression nous rappelle que, selon la pensée shintoïste, certains êtres humains (y compris les héros des pièces de double suicide qui ont fait la renommée de Chikamatsu) pouvaient être vénérés comme des dieux *kami* 神 après leur décès.

Les poupées du début du XVIII^e siècle étaient encore manipulées par un seul homme, contrairement aux poupées actuelles qui nécessitent trois personnes, et étaient opérées à la manière de grandes marionnettes à gaine, mais en utilisant les deux mains. Il ne s'agissait probablement pas de représentations rudimentaires, car Tatsumatsu Hachirôbê 辰松八郎兵衛 (?-1734, manipulateur de poupées féminines) et Yoshida Saburôbê* 吉田三郎兵衛 (?-1760, manipulateur de poupées masculines) jouissaient d'un statut de vedette, et il est certain que l'interprétation mimétique du texte par les poupées constituait une très grande partie du plaisir esthétique du public au temps de Chikamatsu, tout comme dans le *bunraku* actuel. Le nom de Tatsumatsu Hachirôbê* apparaît à côté de celui de Chikamatsu dans certains textes de *jôruri* publiés, dans une graphie assez visible, ce qui laisse entendre une forte popularité auprès du public. Hachirôbê et Saburôbê occupèrent même des fonctions de direction (*tôdori-yaku* 頭取役) au sein du théâtre, ce qui laisse entendre que la voix du montreur de poupées comptait pour beaucoup dans la collectivité du théâtre. En 1707, Hachirôbê s'installa à proximité, au Toyotake-za. Nous examinerons son activité dans la section suivante.

Les joueurs de *shamisen* sont bien moins visibles dans les sources contemporaines que les manipulateurs des poupées. On sait que le joueur de *shamisen* principal du Takemoto-za s'appelait Takezawa Gon.emon 竹沢権右衛門 (?-années 1720 ?), mais les joueurs de *shamisen* n'apparurent sur les programmes officiels des théâtres qu'à partir des années 1740. Kurata Yoshihiro avance l'hypothèse que cette omission est due au fait que les joueurs de *shamisen* du début du XVIII^e siècle (par opposition à la fin du siècle, où une lecture de la notation s'impose) étaient issus de la prestigieuse guilde des musiciens aveugles, le *tôdô-za*, mentionnée plus haut. Comme le statut social des autres artistes du théâtre commercial était inférieur,

Gon.emon et les autres joueurs de *shamisen* auraient exigé que leur nom soit omis dans les programmes officiels de théâtre de cette époque⁷⁰.

Une autre figure extrêmement importante dans le développement du théâtre Takemoto-za fut Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 (?-1747), gestionnaire commercial qui devint un influent dramaturge pour le *ningyô-jôruri*. À l'origine, il s'impliquait dans son théâtre familial, qui proposait des représentations de poupées *karakuri** からくり (automates actionnés par des ressorts ou par l'eau, avec des effets scéniques spectaculaires) et des pièces interprétées par des enfants. Après le grand succès de *Sonezaki Shinjû* 曾根崎心中 (*Double suicide à Sonezaki*) de 1703, Takemoto Gidayû, alors âgé d'une cinquantaine d'années et responsable de la direction commerciale en plus de son travail artistique, ressentit une certaine lassitude, se sentant prêt à prendre sa retraite en adoptant un nom bouddhique. Izumo, qui était à ce stade probablement sans lien direct avec le Takemoto-za, proposa alors d'intervenir pour reprendre la gestion commerciale du théâtre, allégeant ainsi le fardeau de Gidayû afin que celui-ci reste à son poste.

Izumo est une figure remarquable dans l'histoire du théâtre japonais, alliant une grande sensibilité artistique à un sens aiguisé des affaires. Il travaillait en étroite collaboration avec Gidayû et Chikamatsu ; au décès de ce dernier, il se mit à écrire des pièces populaires sous le nom de Senzen-ken 千前軒. Comme nous le verrons plus tard, il contribua de manière significative à la généralisation de l'écriture collective des pièces. Plus tard encore, et avec des implications importantes pour notre étude, il travailla en collaboration avec Namiki Sôsuke quand ce dernier rejoignit le Takemoto-za, à l'aube de l'âge d'or des années 1740.

Izumo est donc l'une des principales forces guidant l'orientation commerciale et artistique du théâtre *ningyô-jôruri* de l'ère suivant le décès de Chikamatsu. Une anecdote rare nous donne un aperçu de ses méthodes de travail :

⁷⁰. KURATA Yoshihiro, 倉田喜弘, *Bunraku no rekishi* 文楽の歴史, Tôkyô, Iwanami Shoten, 2013, p. 70.

「大坂竹田出雲、子供に六法ふらせたきと、予を頼みに越されたり、所望に任せて下りければ、出雲殊の外悦び〔中略〕六法の指南の跡はさまざま古人のはなしなど仕けるに、此時節竹本筑後芝居には、浄瑠璃かわり目にて、竹田家内、道具立其外万事、こしらへ最中にて、あまたの人数銘々役々を相勤める。道具立あつらへ方の者、ちよと御出あれと次の間へまねく、出雲こたへに何の用なるぞと尋しかば、柳の樹出来致候、御覧なさるべしと申、それを此方が見るに及ばず、正真の柳に似さへすれば済む事と申されし、さすが竹田家相続せらるゝ人ほど有て、不断の心得かくべつなりと感じける⁷¹」

« *Quand Takeda Izumo d'Ôsaka voulut apprendre aux enfants [jouant sur la scène dans les pièces de Takeda-kyôgen 竹田狂言] comment effectuer les mouvements roppô 六方, il me rendit visite afin de me solliciter. J'acceptai, et je fis le déplacement [de Kyôto à Ôsaka]. Izumo en fut particulièrement ravi [...] J'avais fini de donner mes instructions sur les mouvements roppô, et nous parlions de nos vieux amis. À ce moment, le programme de jôruri au théâtre Takemoto Chikugo [le Takemoto-za] changeait, et dans la maison Takeda, un grand nombre de personnes accomplissaient chacune leurs tâches, telles que la décoration, la préparation des accessoires et tous les autres préparatifs. L'un des décorateurs lui dit « Veuillez venir ici ! » et lui fit signe d'entrer dans la pièce voisine. Izumo lui demanda de quelle affaire il s'agissait. Il répondit qu'ils avaient fini de fabriquer un saule, et qu'il devait y jeter un coup d'œil. [Izumo] lui dit que ce n'était pas la peine qu'il le voie : il suffisait qu'il ressemble à un véritable*

⁷¹. *Sadoshima nikki*, cité dans WATANABE Tamotsu 渡辺保, *Chûshingura : mô hitotsu no rekishi kankaku* 忠臣蔵 : もう一つの歴史感覚, Kôdansha, 2013, p. 146.

saule. J'étais ému par le fait qu'il était un digne successeur de la maison Takeda, doté d'une attention exceptionnelle et inlassable. »

Watanabe Tamotsu, spécialiste du théâtre classique japonais, interprète cette anecdote comme la preuve d'un style de gestion novateur de la part d'Izumo, qui serait prêt à déléguer certaines responsabilités aux différents membres du théâtre. Il définit ce style comme une « philosophie du *karakuri* » provenant de l'implication d'Izumo dans le théâtre d'automates (*karakuri*) appartenant à la maison Takeda, et d'une reprise des principes mécaniques implicites dans ces spectacles. À ses yeux, les méthodes d'Izumo seraient semblables à une force qui dynamise les autres tout en demeurant cachée, à la manière d'un automate qui se met en mouvement grâce à une action invisible⁷². Quoiqu'il en soit de cette théorie, il est certain que sous la gestion de Takeda Izumo I^{er}, le théâtre Takemoto-za atteignit une stabilité commerciale qui continua même après son décès, impliquant une orientation vers l'action collaborative.

3.3 Les pièces représentées au Takemoto-za

Tout au long de l'histoire du Takemoto-za, la grande majorité des représentations (tout comme celles de son rival, le Toyotake-za) consistaient en des textes originaux plutôt que des reprises ou des emprunts à d'autres théâtres. Cela témoigne de l'étonnant dynamisme non seulement de Chikamatsu, l'auteur des textes, mais aussi des artistes du théâtre, qui élaboraient une nouvelle mise en scène plusieurs fois par an pour satisfaire les exigences du public d'Ôsaka. Notre brève description ici vise à situer les pièces par rapport à l'activité du théâtre Takemoto-za, en tenant compte de la conception des spectacles, de leur réception par le public, et de leurs conséquences pour l'institution du Takemoto-za et pour le théâtre *ningyô-jôruri*.

⁷². WATANABE Tamotsu, *ibid.*, p. 147.

La première pièce de *ningyô-jôruri* montée par Gidayû après la fondation du Takemotoza était une suite au célèbre récit *Soga monogatari* 曾我物語 (*L'Histoire des Soga*), intitulée *Yotsugi Soga* 世継曾我 (*L'Héritier des Soga*), écrite par Chikamatsu l'année précédente pour le théâtre de Kaga-no-jô à Kyôto, que Gidayû venait de quitter. La notion de droit d'auteur n'existait pas au Japon jusqu'aux réformes de l'ère Meiji, et à l'époque d'Edo, il était courant qu'un récitant interprète un texte écrit à l'origine pour un autre récitant sans avoir à en demander l'autorisation. Le transport fluvial entre Kyôto et Ôsaka était bien établi et les récitants de Kyôto avaient l'habitude de faire des tournées à Ôsaka pendant des périodes de cinq jours⁷³ ; il est donc fort probable qu'une partie du public d'Ôsaka connaissait déjà le théâtre de Kaga-no-jô, et le fait que *L'Héritier des Soga* y soit associé apportait sans doute un certain prestige à la nouvelle entreprise.

Comme nous l'avons vu, Kaga-no-jô suivit peu de temps après les traces de son ancien disciple, s'établissant à Ôsaka pour mettre en scène deux nouvelles pièces d'Ihara Saikaku⁷⁴. C'est pour concurrencer la seconde d'entre elles, *Retour victorieux de Yashima*, que Gidayû interpréta sa première pièce originale, *Kagekiyo le victorieux* (1685, écrite par Chikamatsu), qui est considérée comme la première œuvre du nouveau *jôruri*. Comme on peut le constater à plusieurs reprises au cours de l'histoire du *ningyô-jôruri*, l'absence d'un récitant particulièrement éminent semble conduire à une période de créativité sur le plan des textes⁷⁵. *Kagekiyo le victorieux* marqua la première collaboration entre Gidayû et Chikamatsu, même si Chikamatsu n'était sans doute pas encore rattaché à ce théâtre de façon permanente.

⁷³. KURATA Yoshihiro, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴. Voir p. 67.

⁷⁵. C. Andrew GERSTLE, in GERSTLE *et al.*, *Theater As Music: The Bunraku Play "Mt. Imo and Mt. Se: an Exemplary Tale of Womanly Virtue"*, University of Michigan, 1990, p. 5.

Malgré une notoriété grandissante, les deux premières décennies du Takemoto-za se caractérisèrent par une précarité sur le plan commercial. On trouve une description du Takemoto-za de cette période dans les *Annales du théâtre de poupées* (1727) :

「かぶき芝居あたりおほく。殊に出羽にハさま / \ のからくりなどし。見物諸方にわかれば。さのミ大入。大あたりと云ふ事なく。しぶらこぶらの見物。なれ共こたへもこたへたり⁷⁶。」

« *Les théâtres de kabuki connurent un franc succès, et en particulier plusieurs sortes de poupées mécanisées [furent mises en scène] au théâtre d'[Itô] Dewa [-no-jô] 伊藤出羽掾. Les spectateurs se trouvant répartis [dans les autres sortes de théâtres], il n'y avait ni entrées nombreuses ni grands succès [au Takemoto-za], et les spectateurs manquaient d'enthousiasme. Cependant, [le Takemoto-za] continuait à résister. »*

Kurata Yoshihiro estime que le Takemoto-za, pendant ses premières décennies, était de taille bien moindre que les théâtres de kabuki qui l'avoisinaient dans le quartier de Dôtonbori. Cette circonstance expliquerait le fait qu'il ait eu du mal à se distinguer de ses voisins et le manque de sources primaires concernant le Takemoto-za de cette époque⁷⁷. On peut également préciser que Chikamatsu écrivit pour le kabuki à Kyôto de 1693 à 1703, ce qui explique le manque de pièces originales pour le Takemoto-za pendant cette décennie.

Un projet théâtral entrepris au cinquième mois de 1703 relança la fortune du théâtre. Il s'agit de *Sonezaki Shinjû* 曾根崎心中 (*Double suicide à Sonezaki*), traitant d'un double suicide qui avait eu lieu un mois auparavant. Ce fait divers impliquait un certain Tokubê 徳兵衛, fils

⁷⁶. *Ima mukashi ayatsuri nendaiki, op. cit.*, p. 9.

⁷⁷. KURATA Yoshihiro, *op. cit.*, p. 20.

du dirigeant d'une entreprise familiale fabriquant de la sauce de soja, et Ohatsu お初, une courtisane renommée. Ce type d'incident faisait l'objet d'adaptations pour le kabuki depuis vingt ans, mais c'est la première fois que l'on en vit une adaptation sur la scène du *jôruri*.

La pièce rencontra un très grand succès qui mit fin à la période de stagnation et conféra au théâtre une solide base financière :

「そねさき心中と外題を出しければ。町中よろこび。入ルほどにけるほどに。木戸も芝居もゑいとう / \。こしらへに物ハ入らず。世話事のはじめといひ。浄るりハおもしろう。少しの間に余程のかねを儲け。諸方のとゞけも笑ひ顔見てすましぬ⁷⁸」

« *Quand [le théâtre] monta [la pièce] intitulée Double suicide à Sonezaki, toute la ville se réjouit, et comme le nombre d'entrées était élevé, la billetterie et la scène se félicitaient. Cela nécessita peu de préparatifs pour le décor. On dit que c'était la première [pièce de] sewa-goto 世話事 [=genre plus généralement appelé sewa-mono, pièce fondée sur un fait divers]. Le [texte du] jôruri était également fascinant, et en peu de temps il rapporta beaucoup d'argent. Il y eut des cadeaux pour tous [les membres], et l'on voyait leurs visages souriants avec un sentiment de satisfaction.* »

Comme l'indique ce commentaire, l'une des raisons de la rapidité de la mise en scène (exactement un mois après le fait divers) tient à ce que les costumes pour les poupées et les décors, représentant un milieu bourgeois, étaient sans doute relativement simples, permettant un recyclage des éléments des productions précédentes. La mise en scène d'une nouvelle pièce historique (*jidai-mono*) nécessitait en revanche une scénographie plus complexe, impliquant

⁷⁸. *Ima mukashi ayatsuri nendaiki, op. cit.*, p. 10.

des scènes qui se déroulent sur le champ de bataille ou à la cour. Quant au texte, comportant trois scènes, il est bien plus court qu'une pièce historique habituelle en cinq actes⁷⁹, et dépourvu d'intrigues parallèles à l'intrigue principale. Chikamatsu réutilise des éléments de son œuvre antérieure, telle la célèbre scène d'itinéraire (*michiyuki*), qu'il semble avoir empruntée à l'une de ses pièces de kabuki de la même année⁸⁰.

Comme l'indique également la chronique citée plus haut, *Double suicide à Sonezaki* fut aussi la naissance d'un nouveau genre dramatique. Les pièces de *jôruri* avant 1703 étaient des pièces historiques (*jidai-jôruri* 時代浄瑠璃) dans lesquelles des personnages de rangs supérieurs, tels que guerriers, courtisans et moines, fréquents dans les traditions du récit *katari-mono* ou littéraire, occupaient les rôles principaux. Le *sewa-jôruri* 世話浄瑠璃 se développait à l'origine dans le kabuki (sous le nom de *sewa-mono* 世話物 ou *sewa-goto* 世話事), et adaptait pour la scène les faits divers célèbres, en faisant apparaître des citadins (*chônin** 町人, la classe sociale qui prédominait dans le public théâtral). *Double suicide à Sonezaki* constitue le premier des 24 *sewa-mono* que Chikamatsu écrivit au cours de sa carrière. René Sieffert a traduit ce terme par « tragédies bourgeoises », et la plupart d'entre elles se concluent par une ou deux morts⁸¹. Même si les *sewa-mono* connurent leur apogée avant les édits de 1722 et 1723 interdisant les pièces traitant de double suicide, Sôsuke fit perdurer la tradition durant l'époque

⁷⁹. Dans les œuvres complètes de Chikamatsu (*Chikamatsu Zenshû* 近松全集, *Shinchô Nihon Koten Shûsei*), cette pièce occupe 34 pages, au lieu des 62 pages de *L'Héritier des Soga* et de 114 pages pour *Les Batailles de Coxinga*.

⁸⁰. Cette pièce de kabuki est intitulée *Karasaki Hakkei Byôbu* からさき八景屏風 (*Paravent illustrant les huit vues célèbres de Karasaki*). Elle est également présentée durant le cinquième mois au théâtre Miyako Mandayû-za 都万太夫座 à Kyôto.

⁸¹. SIEFFERT, *op. cit.*, p. 23 et *passim*.

suivant le décès de Chikamatsu, écrivant une poignée de *sewa-mono*. Nous examinerons de plus près les caractéristiques des *sewa-mono* dans le chapitre suivant, lors de notre analyse synchronique du théâtre *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle.

Le succès de *Double suicide à Sonezaki* eut des conséquences importantes qui affectèrent profondément le développement du théâtre du XVIII^e siècle. Premièrement, le grand succès de la pièce poussa Chikamatsu à quitter définitivement sa maison de Kyôto, pour passer le reste de sa vie à écrire des pièces de *jôruri* pour le Takemoto-za à Ôsaka. Il ne retourna jamais au kabuki. Deuxièmement, comme nous l'avons vu plus haut, Takeda Izumo I^{er} entra au Takemoto-za pour alléger la pression qui pesait sur Gidayû après le succès de la pièce. Troisièmement, Toyotake Wakatayû, ambitieux disciple de Gidayû, fut encouragé par le succès de la pièce et s'aventura à fonder un nouveau théâtre, le Toyotake-za, d'une grande importance pour la carrière de Sôsuke⁸².

L'influence de Takeda Izumo I^{er} sur les spectacles du Takemoto-za se manifesta rapidement, comme on peut le voir dans le cas d'une pièce présentée l'année suivante, *Yômei Tennô shokunin kagami* 用明天王職人鑑 (*L'empereur Yômei, modèle pour les artisans*, montée durant le onzième mois de 1705), qui se caractérise par plusieurs innovations. Tout d'abord, sur le plan du spectacle, on trouve deux types de poupées qui se distinguent des poupées à gaine conventionnelles dans le *ningyô-jôruri* de cette époque. Ce sont les *tezuma-ningyô* 手妻人形, poupées manipulées par un seul opérateur à l'aide de plusieurs fils, et les *karakuri-ningyô* からくり人形, poupées comportant des éléments mécaniques⁸³. Ce dernier

⁸². Ces conséquences ont été identifiées par WATANABE Tamotsu, *op. cit.*, p. 194.

⁸³ Les *tezuma-ningyô* étaient des poupées manipulées à l'aide de plusieurs fils. Il semble que ces poupées aient été une spécialité du manipulateur Hachirôbê, qui les avait peut-être déjà utilisées dans *Double suicide à Sonezaki* (Watanabe, *Edo engeki-shi*, *op. cit.*, p. 284).

type est utilisé dans les scènes spectaculaires lors des troisième et cinquième actes, avec des poupées de grande taille qui se métamorphosent au fur et à mesure du déroulement de la scène, ainsi que des effets permettant de voir un lion qui crachait du feu, et un groupe d'oiseaux qui semblaient voler⁸⁴. Même si les *karakuri-ningyô* étaient déjà apparus sur la scène du *ningyô-jôruri* de façon occasionnelle, la fusion d'un tel spectacle avec les œuvres du Takemoto-za se répéterait dans les productions à venir pour devenir un élément important de la scénographie du Takemoto-za.

On constate également une innovation en ce qui concerne la commercialisation du théâtre, car il s'agit de la première pièce de *ningyô-jôruri* catégorisée comme un *kaomise-jôruri* 顔見世浄瑠璃. Le terme *kaomise** 顔見世, littéralement « présentation des nouveaux visages », était déjà utilisé au kabuki, où la troupe de théâtre était recomposée chaque année au cours du onzième mois ; le public remplissait les salles pour admirer les nouveaux talents pendant cette représentation. À la différence du kabuki, une troupe de *ningyô-jôruri* était liée par les relations entre maîtres et disciples et demeurait pratiquement inchangée, mais les pièces de *kaomise-jôruri*, montées au onzième mois, s'établiraient désormais comme les plus importantes de l'année théâtrale⁸⁵.

Le décès de Gidayû I^{er} en 1714, à l'âge de 64 ans, fut un immense choc pour le théâtre. À cette époque, il était encore d'usage qu'un théâtre de *ningyô-jôruri* ferme après la disparition du récitant principal, sauf si l'un de ses disciples héritait de son nom. Le Takemoto-za, lui, se trouva alors sous la direction commerciale de Takeda Izumo I^{er}, et fit probablement partie du

⁸⁴. YAMADA Kazuhito 山田和人, « Ningyô/Karakuri » 人形・からくり, in TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.* (dir.), *Chikamatsu no jidai* 近松の時代, Iwanami Shoten, 1998, p. 236-238.

⁸⁵. AKIMOTO Suzushi 秋本鈴史, « Gekijô to kôgyô » 劇場と興行, in TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.* (dir.), *ibid.*, p. 209.

groupe commercial de la maison de Takeda. Ainsi, le théâtre ne ferma pas, continuant à opérer avec le disciple de Gidayû, Takemoto Masatayû, comme récitant principal⁸⁶. Contrairement à ses prédécesseurs, Masatayû n'hérita pas immédiatement du nom de son maître, ce qui laisse supposer l'évolution institutionnelle du Takemoto-za, qui s'éloigna du modèle traditionnel selon lequel la gérance quotidienne du théâtre est étroitement liée au seul personnage du récitant principal⁸⁷.

Le théâtre s'efforça de surmonter cet écueil et, le premier jour du onzième mois de 1715, l'année suivant le décès de Gidayû, sortit une nouvelle pièce historique intitulée *Kokusen.ya kassen* 国姓爺合戦 (*Les Batailles de Coxinga*). Chikamatsu écrivit cette œuvre en s'adaptant à la voix de Takemoto Masatayû, peu puissante par rapport à celle de Gidayû, mais extrêmement expressive. Elle remporta un succès sans précédent, avec une série de représentations qui se poursuivit pendant 17 mois, couvrant une période de trois années. L'incertitude de cette période et le succès de la pièce sont rapportés par Nishizawa Ippû dans sa chronique :

⁸⁶. Masatayû hérita du nom Gidayû relativement tard, en 1734, vingt ans après le décès de Gidayû I^{er}. Les opinions divergent quant à la question de savoir s'il était le deuxième ou le troisième récitant à porter ce titre. Après la disparition de Masatayû, aucun récitant ultérieur n'accéda à ce nom, peut-être parce que son héritage imposait la lourde responsabilité d'être digne de comparaison avec le fondateur du nouveau *jôruri*.

⁸⁷. Il existe peu de sources primaires traitant de la gestion des théâtres *ningyô-jôruri* de l'époque. En ce qui concerne les théâtres de kabuki de la région de Kyôto-Ôsaka, leur gestion semble avoir été moins concentrée que dans la ville d'Edo : les droits de production (*kôgyô-ken* 興行権), le titre de responsable de la production (*kôgyô no meigi* 興行の名義), et la propriété du théâtre sont entre les mains de trois personnes différentes. À Edo, en revanche, les trois responsabilités sont concentrées entre les mains du seul *za-moto* 座本, qui détint un pouvoir immense. Les théâtres de *ningyô-jôruri* se trouvant à côté de ceux du kabuki, nous pouvons supposer l'existence d'un système semblable dans les théâtres de *ningyô-jôruri* des deux régions.

「筑後芝居相續如何と町中門弟おもひの外。竹田出雲頓知発明より。国仙翁合戯といふ浄るりのおもひ付。門左衛門老功の一作。力瘤を出し。文句のはだへうるハしく書まハしたる筆勢。おもしろく浄るりハ竹本政太夫。竹本頼母。豊竹万太夫右三人にてあしかけ三年持こたへ。見物から子齧の道行口まねせぬ人なし。筑後掾存命の比あやつり上るりしか / \ なかりしが。諸人歌舞妓芝居よりおもしろきともてはやし。次第 / \ にはんじやうする事。第一作者の趣興。人形いしやう。道具まで花やかにこしらへ。手をつくし美をつくせば。歌舞妓ハ外に成て。浄るりの評判はし / \ つち / \ 。耳かしましくおもひ参らせ候⁸⁸」

« Les habitants de la ville se demandaient ce qui se passerait concernant la succession du théâtre de Chikugo [-no-jô 筑後掾, =Takemoto Gidayû] quand, à leur grande surprise, l'esprit rapide et l'inventivité de Takeda Izumo lui firent concevoir la [pièce de] jôruri Les Batailles de Coxinga. Ce fut la plus grande œuvre du Chikamatsu âgé et expérimenté. Il fournit tant d'efforts qu'il développa des nodules dans les muscles. Ses expressions avaient un beau lustre, et l'essor de son pinceau, habilement employé, était fascinant. Quant au [récit du] jôruri, les trois récitants Takemoto Masatayû 竹本政太夫 Takemoto Tanomo 竹本頼母 et Toyotake Mandayû 豊竹万太夫 persévérèrent à tel point qu'elle se poursuivit [sur scène] pendant une période de trois années consécutives. Parmi les spectateurs, pas un seul qui n'imitât la scène de l'itinéraire (michiyuki) intitulée La Coiffure chinoise. Nous connaissons [la réputation du] jôruri avec poupées

⁸⁸ . Ima mukashi ayatsuri nendaiki, op. cit., p. 12.

de l'époque où *Chikugo-no-jô* [= *Gidayû*] était encore en vie ; [mais à présent] tous le louèrent comme étant plus intéressant que le kabuki, et il prospéra davantage. Tout d'abord, il y avait de nouvelles intrigues [shukô 趣向] développées par l'auteur. Les costumes des poupées et le décor étaient magnifiquement façonnés, et comme on ne lésinait pas sur les moyens ou sur la beauté de la scène, on négligea le kabuki, et [on parlait] du renom du jôruri sur tous les ponts et à tous les carrefours — jusqu'à ce que mes oreilles en résonnent. »

Ippû loue ici le talent littéraire de Chikamatsu, mais souligne également le rôle créatif du gestionnaire du Takemoto-za, Takeda Izumo I^{er}. Il fait état de la nature somptueuse de la production : pièce historique en cinq actes qui comporte des scènes exotiques se déroulant devant un château chinois et une distribution composée de courtisans chinois, sages immortels, et même d'un tigre qui se bat avec le protagoniste. Le budget de production était probablement bien plus élevé que celui de *Double suicide à Sonezaki*⁸⁹.

La scène du kabuki ne put pas ignorer une telle réussite et plusieurs de ces théâtres montèrent des productions basées sur ce récit, au cours d'une période qualifiée de « boom Coxinga ». Après la production des *Batailles de Coxinga* survint l'une des périodes les plus productives de la vie de Chikamatsu. Masatayû, le récitant principal du Takemoto-za, était moins expérimenté que son rival Wakatayû au Toyotake-za, ce qui renforça la concurrence entre les deux théâtres. Les pièces historiques qui suivirent furent couronnées de succès à des degrés divers, mais la plupart étaient des œuvres novatrices, qui recherchaient dans le théâtre du *ningyô-jôruri* non seulement le perfectionnement d'une action dramatique étendue, mais

⁸⁹. Un programme contemporain (*e-zukushi* 絵尽し) fournit une preuve visible de l'« exotisme » du décor et des costumes (*Nihon shomin bunka shiryô shûsei*, op. cit., p. 547.)

également, selon C. Andrew Gerstle, le développement d'une gamme de protagonistes explorant les motivations et subtilités de la psychologie humaine⁹⁰.

*

Notre bref exposé sur le théâtre Takemoto-za à ses débuts nous permet de dégager quelques informations pertinentes quant à l'évolution ultérieure du statut du théâtre *ningyô-jôruri* et d'une grande importance pour le développement de l'âge d'or des années 1740.

D'abord, la collaboration entre Chikamatsu et Gidayû (et plus tard Takeda Izumo I^{er}, après le décès de ce dernier) permit au théâtre *ningyô-jôruri* de rehausser son statut sur les plans littéraire, intellectuel et social. Gidayû semble avoir accompli le projet original de son ancien maître, Kaga-no-jô, de transformer le *ningyô-jôruri* en un théâtre sophistiqué digne de comparaison avec le théâtre nô⁹¹. Ce faisant, il s'inspira non seulement des thèmes et des méthodes du nô, mais autant, sinon davantage, de ceux du kabuki.

Le théâtre de l'âge d'or du *ningyô-jôruri* des années 1740 fut également héritier des efforts de Chikamatsu (ainsi que de la génération après lui) en ce qui concerne la production de textes méticuleusement conçus tant sur le plan de la structure que sur celui de la psychologie des personnages, et qui employaient une expression à la fois sophistiquée et vraisemblable. Les pièces avaient une valeur littéraire indépendante de leur représentation sur scène, même si la scène demeurait leur destination principale. Cette élaboration des œuvres suscita également la

⁹⁰. Les spécialistes ont identifié chez Chikamatsu un « humanisme », une profonde sympathie envers les personnages, ce qui tranche par rapport aux pièces de son rival, Ki no Kaion. Ses successeurs au Takemoto-za développèrent cet humanisme en l'orientant vers ce qui semble être une affirmation des valeurs néo-confucéennes qui formaient les bases de l'idéologie officielle du shôgunat Tokugawa.

⁹¹. Kaga-no-jô accentua les rapports et les similitudes entre les deux théâtres dans la préface à sa collection de scènes *Takenoko-shû* 竹子集 (*Recueil de pousses de bambou*, 1678), qui est selon C. Andrew GERSTLE (*Circles of Fantasy, op. cit.*, p. 25) son apologie du *ningyô-joruri*.

participation d'un public cultivé et exigeant connaissant bien les personnages et les motifs des pièces antérieures, et le théâtre de l'âge d'or fut ainsi l'apogée d'une relation synergique entre une production professionnelle et une réception active dans le milieu théâtral d'Ôsaka.

Ensuite, la carrière de Chikamatsu se développant, le dramaturge grandit en stature pour devenir un membre important et visible du théâtre. Pendant la période du *jôruri* ancien, la grande majorité des textes avaient été publiés sous le nom du seul récitant. Le sens du droit d'auteur n'existait guère, et la pièce du *jôruri* ancien était basée sur des légendes et des histoires bien connues : le texte, contrôlé par le récitant avant sa publication, était donc considéré comme la représentation écrite d'une interprétation particulière⁹². Nous avons vu qu'Oka Seibê Shigetoshi, auteur pour le *Kinpira-jôruri*, fut le premier à signer ses œuvres : ce n'est peut-être pas un hasard vu les innovations contenues dans les textes du *Kinpira-jôruri*. Mais ses successeurs immédiats, y compris Kaga-no-jô, refusèrent de faire apparaître le nom de l'auteur, redoutant probablement l'érosion de leur propre statut. Nous devons donc nous appuyer sur des critères stylistiques pour identifier les œuvres de Chikamatsu datant de cette période. À partir de 1686, deux années après le début de sa collaboration avec le nouveau Takemoto-za, Chikamatsu relança la pratique consistant à faire apparaître son nom sous le titre dans les impressions de ses textes⁹³. Désormais, tous les textes écrits pour le théâtre *ningyô-jôruri*, y

⁹². C. Andrew GERSTLE, *5 Late Plays, op. cit.*, p. 12.

⁹³. Selon René SIEFFERT, le manque de reconnaissance de l'auteur est l'un des facteurs qui contribua à ce que Chikamatsu quitte le kabuki pour revenir au théâtre *ningyô-jôruri* (*op. cit.*, p. 23). L'auteur de kabuki, généralement anonyme, recevait un salaire équivalant au dixième ou au cinquième de celui d'un acteur vedette.

compris ceux de Sôsuke et de la génération suivante firent figurer le nom de l'auteur et les textes furent donc présentés comme le produit de l'imagination du dramaturge⁹⁴.

Cette nouvelle visibilité de l'auteur est liée sans doute à plusieurs facteurs : le développement d'un récit plus élaboré nécessitant un travail plus important qu'à l'époque du *jôruri* ancien ; le fait que l'écart d'âge ait été minime entre Chikamatsu et Gidayû (de deux ans son aîné) entraînant un besoin moindre pour l'auteur de faire preuve de modestie ; et le fait que Chikamatsu avait sans doute une certaine conscience de ses propres compétences littéraires résultant de son appartenance au milieu littéraire aristocratique de Kyôto. Mais peut-être peut-on aussi chercher des raisons sur le plan artistique pour expliquer cette affirmation de son rôle. Grâce à des propos de Chikamatsu notés par le confucianiste Hozumi Ikan 穂積以貫 (1692-1769), nous savons qu'il était conscient de l'importance prépondérante du langage dans le théâtre du *ningyô-jôruri* :

「惣じて浄るりは人形にかゝるを第一とすれば、外の草紙と違ひて文句みな働を肝要とする活物いきものなり。殊に歌舞伎の生身の人の芸と芝居の軒をならべてなすわざなるに、正根なき木偶にんげうにさま／＼の精をもたせて、見物の感をとらんとする事なれば、大形にては妙作といふに至りがたし⁹⁵。」

« Pour ce qui est du jôruri, comme il repose essentiellement sur l'emploi des marionnettes, chaque mot, à la différence des autres écrits, a une vie propre qui sous-

⁹⁴. Dans certains cas, les noms du récitant ou du manipulateur de poupées apparaissaient également à côté du nom de l'auteur. Dans le cas d'œuvres collaboratives, devenues communes après le décès de Chikamatsu, les noms de tous les auteurs apparaissaient au début de l'œuvre, présentés de manière hiérarchique.

⁹⁵. *Naniwa Miyage* 難波土産 (Souvenirs de Naniwa, 1738), *Jôruri kenkyû bunken shûsei*, op. cit., p. 70.

tend un geste. Et puisqu'il s'agit, plus spécialement, d'une forme de spectacle qui, directement confrontée à l'art des acteurs en chair et os du kabuki, prétend faire exprimer, à des simulacres dépourvus d'âme, des sentiments propres à émouvoir les spectateurs, il est, par définition, presque impossible d'atteindre la perfection⁹⁶. »

Cette évocation de l'importance de la vitalité du langage implique non seulement l'importance de l'interprète du texte (le récitant) mais également celle de son créateur (l'auteur). Ailleurs dans ce texte, Chikamatsu souligne la nécessité du rôle de l'auteur pour le succès de l'interprétation, et il critique le style d'autres auteurs, jugés immatures, qui adoptent un mètre poétique trop rigide de sorte que les phrases manquent de musicalité lors de la représentation.

Enfin, grâce à la collaboration fructueuse de Chikamatsu et Gidayû, la ville d'Ôsaka s'imposa de façon définitive comme le haut lieu du théâtre *ningyô-jôruri*. Jadis répandu dans les « trois métropoles » du Japon, les deux théâtres du quartier de Dôtonbori étaient désormais à l'avant-garde sur les plans créatif et commercial, et le théâtre de l'âge d'or des années 1740 se produirait dans ces mêmes théâtres. Malgré une période de renouvellement à Edo dans la dernière partie du XVIII^e siècle grâce à des auteurs comme Fukuchi Kigai 福内 鬼外 (pseudonyme de l'auteur et savant Hiraga Gennai 平賀源内, 1728-1779), Ôsaka resta le centre de ce théâtre, et c'est dans cette ville que l'on assista au renouveau dynamique du *ningyô-jôruri* de l'ère Meiji.

Le statut d'Ôsaka en tant que haut lieu du *ningyô-jôruri* s'affirma avec la création de la tragédie bourgeoise (*sewa-mono*) par Chikamatsu. L'introduction de la vie quotidienne des citoyens d'Ôsaka dans les pièces de ce théâtre les éleva à un statut comparable à celui des héros épiques des pièces historiques. À cet égard, on peut dire que Chikamatsu suivait l'exemple de

⁹⁶. *Souvenirs de Naniwa*, traduction de SIEFFERT, *op. cit.*, p. 41.

Saikaku qui, dans ses textes, mêla ses contemporains à de nombreux éléments et modèles issus de la tradition littéraire classique.

4. Le théâtre de l'Est : le Toyotake-za, jeune rival du Takemoto-za

La fondation du théâtre de Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫 (1681-1764) en 1703 fut un événement historique pour le *ningyô-jôruri*⁹⁷, car en très peu de temps, il devint un rival du Takemoto-za, fondé une vingtaine d'années plus tôt ; de cette concurrence découlèrent des résultats bénéfiques pour les deux théâtres.

⁹⁷. Toyotake Wakatayû utilisa divers noms de scène tout au long de sa vie, dont chacun semble symboliser une étape dans le développement de sa carrière. Son nom de naissance était Kawachi-ya Kan.emon 河内屋勘右衛門, mais en entrant au Takemoto-za, il adopta le nom de son maître Takemoto Gidayû pour devenir Takemoto Uneme 竹本采女. Il prit le nom de Toyotake Wakatayû lors de la fondation de son théâtre indépendant en 1703. En 1718, la cour lui conféra un titre impérial (*jôgô* 掾号, un titre souvent octroyé aux marchands) et il devint Toyotake Kôzuke-no-shôjô (« sous-gouverneur de la province de Kôzuke ») Shigekatsu 豊竹上野少掾重勝. Plus tard, en 1731, après une représentation pour l'empereur retiré Sakuramachi-in 桜町院, il fut encore promu et reçut le nom Toyotake Echizen-no-shôjô (« sous-gouverneur de la province d'Echizen ») Fujiwara no Shigeyasu 豊竹越前少掾藤原重安, la province d'Echizen étant plus importante que celle de Kôzuke. Cet édit impérial, ainsi que le chapeau (*eboshi* 烏帽子) et le costume (*shôzoku* 装束) de courtisan reçus à cette occasion furent mis en évidence sur la scène (KURATA, *op. cit.*, pp. 49 et 50). Ici, nous le nommons constamment Toyotake Wakatayû.

(Image protégée retirée)

Figure 2. Les deux grands théâtres ningyô-jôruri dans le quartier de Dôtonbori, Chikuhô Koji 竹豊故事 (Événements dans l’histoire du Takemoto-za et du Toyotake-za, 1756).

Cette illustration de la chronique *Chikuhô Koji* 竹豊故事 (Événements dans l’histoire du Takemoto-za et du Toyotake-za, 1756, Figure 2 ci-dessus), parue juste après l’âge d’or du *ningyô-jôruri*, nous permet d’appréhender la complémentarité des deux grands théâtres de *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle, ainsi que la richesse des codes visuels spécifiques au milieu théâtral. Les deux plus grands théâtres de *ningyô-jôruri* du Japon de cette époque, le Takemoto-za et le Toyotake-za, étaient tous deux situés dans la rue qui longe le canal Dôtonbori à Ôsaka. En haut de chaque page on remarque une tour *yagura* 櫓, symbole d’un théâtre autorisé. Le côté sud de la rue est visible ici. À droite figure le théâtre Takemoto-za (celui de « l’Ouest »), surmonté de l’emblème composé de feuilles de bambou de Takemoto Gidayû I^{er}, qui devint celui du théâtre. À gauche se trouve le Toyotake-za (le théâtre de « l’Est »), avec son logo basé sur les graphies *katakana* pour « Toyo » (トヨ), ayant remplacé en 1733 une version ancienne

ressemblant de près à celui du Takemoto-za. Les théâtres sont plus éloignés que ne le laisse supposer cette illustration, trois théâtres kabuki se situant entre les deux.

La localisation à Ôsaka est accentuée par le style illustratif spécifique à la région du Kamigata, dérivé des dessins *Yamato-e* 大和絵, avec un point de vue élevé, et de la brume qui cache plusieurs détails. Les hommes et les femmes qui figurent sur ces images nous rappellent que les deux sexes faisaient partie du public théâtral, à la différence de nombreux autres loisirs de l'époque.

C'est au Toyotake-za que Namiki Sôsuke consacra la plus grande partie de sa carrière, soit une quinzaine d'années, au cours de laquelle il élaborait son style d'écriture sous l'influence du style développé par son prédécesseur, Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742), avant de passer au Takemoto-za en 1745 pour diriger l'écriture collective des chefs-d'œuvre de l'âge d'or. Ces œuvres sont en grande partie le résultat de la synthèse du style développé par Sôsuke avec le style existant du Takemoto-za, conduisant à une originalité et une profondeur renouvelées sur le plan des textes de *ningyô-jôruri*. Sôsuke revint au Toyotake-za à la fin de sa carrière pour écrire sa dernière œuvre, *Ichi-no-tani futaba kassen* 一谷嫩合戦 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, 1751)⁹⁸.

Les pièces de théâtre écrites pour le Toyotake-za ont été presque totalement abandonnées dans le répertoire du *bunraku* actuel, ce qui a pour conséquence un manque relatif de recherches, y compris en langues occidentales⁹⁹. De ce fait, un examen plus détaillé de

⁹⁸. D'autres auteurs achevèrent l'œuvre, qui figure dans les répertoires du *bunraku* et du kabuki actuels.

⁹⁹. Seuls *Le Trésor des vassaux fidèles* (tr. par René SIEFFERT) et *Imoseyama ou l'éducation des femmes* (tr. par Jeanne SIGÉE) ont été traduits en français. En anglais, plusieurs pièces ont été traduites, y compris les trois « chefs-d'œuvre » de l'âge d'or : *Sugawara and the Secrets of Calligraphy*, *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees*, (les deux pièces traduites par Stanleigh H. JONES), et *Chūshingura* (œuvre traduite

l'histoire de ce théâtre s'impose afin de situer l'œuvre de Sôsuke dans le milieu théâtral de son temps.

Le fondateur, Toyotake Wakatayû, resta le personne-clé de ce théâtre pendant une quarantaine d'années, jusqu'à sa retraite en 1745. Il se singularisa par son grand talent artistique, mais fit également preuve d'une grande perspicacité commerciale. Sa détermination à établir et à faire prospérer le théâtre qu'il avait créé, malgré les nombreux échecs rencontrés, est frappante.

Même si le Toyotake-za fut fondé une vingtaine d'années après le Takemoto-za, il en devint rapidement un rival important. Les épithètes appliquées aux deux théâtres, « de l'Ouest » (le Takemoto-za) et « de l'Est » (le Toyotake-za), découlent de façon littérale de la position géographique de chacun d'eux, mais ce binôme implique également l'existence d'un univers autonome où les deux théâtres existaient dans une relation à la fois concurrentielle et symbiotique. Le Toyotake-za établit son propre « style de théâtre » (*za-fû** 座風) nommé « style de l'Est* » (*higashi-fû* 東風), impliquant des spécificités tant sur le plan de l'interprétation (la vocalisation de Wakatayû) que sur celui des pièces (les modèles dramatiques développés par Ki no Kaion, sans doute en accord avec les souhaits de Wakatayû).

Ici, nous examinerons l'histoire du Toyotake-za jusqu'à la retraite de Kaion en 1723, reportant la description du théâtre après cette date aux deux chapitres suivants.

par Donald KEENE). La plupart des recherches effectuées sur les œuvres de cette période sont axées sur la description du contexte historique ou théâtral, sur les descriptions interprétatives ou musicales, ou sur les sources historiques ou littéraires des pièces.

4.1 L'établissement du Toyotake-za

Toyotake Wakatayû naquit sous le nom de Kawachiya Kan.emon 河内屋勘右衛門 dans une famille marchande habitant le quartier de Minami Senba 南船場 d'Ôsaka. Il tomba sous le charme des récits *ningyô-jôruri* à un âge précoce et renonça à travailler dans l'entreprise familiale pour devenir récitant au Takemoto-za sous le nom de Takemoto Uneme 竹本采女. Il étudia sous l'égide de Takemoto Gidayû, son aîné de 30 ans. Au troisième mois de 1702, il reçut la distinction de remplaçant de Gidayû lors de son départ en tournée, et pour cette occasion, il commanda une nouvelle pièce à un certain Ki no Kaion, *Keisei Futokorogo* 傾城懷子 (*La Courtisane et le nourrisson*) ; cette représentation rencontra toutefois peu de succès. L'année suivante, il rassembla un groupe de camarades pour effectuer le récit du *jôruri* sans poupées (le *su-jôruri* 素浄瑠璃), mais ce projet se solda également par un échec.

Il partit en tournée, probablement après avoir quitté le Takemoto-za. Au printemps de 1703, il arriva dans la ville de Sakai, au sud d'Ôsaka. C'est là que, durant le septième mois, il rencontra son premier grand succès avec l'œuvre originale *Shinjû namida no tama-i* 心中泪の玉井 (*Double mort dans le puits de larmes*), écrite par Ki no Kaion. Tenant compte de l'important succès de *Double suicide à Sonezaki* de Chikamatsu, montée deux mois auparavant au Takemoto-za à Ôsaka, la pièce est un *sewa-mono* (tragédie bourgeoise) traitant d'un autre double suicide récemment survenu dans le village voisin de Mozu 百舌鳥. Les méthodes dramatiques de Kaion dans cette pièce se démarquent déjà de celles de Chikamatsu, comme nous le verrons plus loin.

Uneme revint à Ôsaka où il changea de nom de scène pour devenir Toyotake Wakatayû. Encouragé certainement par son succès, il fonda en 1703 un théâtre de *ningyô-jôruri* en partenariat avec un certain Nagato Kurôbê 長門九郎兵衛 et rejoua *Double mort dans le puits de larmes*. Concurrençant désormais directement le *Double suicide à Sonezaki*, la pièce connut

un succès tel que les citoyens de toute la ville d'Ôsaka se mirent à fredonner les phrases du texte. Watanabe Tamotsu fait observer que cette popularité résulte probablement de l'interprétation de Wakatayû plutôt que de la qualité du texte¹⁰⁰. Suivit une autre pièce à succès concernant l'amour illicite de l'acteur de kabuki Kanaya Kingorô 金屋金五郎 (?-1700). Une troisième pièce connut moins de succès et, peut-être contraint par les dettes, Wakatayû vendit le théâtre à l'influente maison des Takeda 竹田家. Il retourna travailler au Takemoto-za, ce qui laisse supposer qu'il avait maintenu des relations cordiales avec ce théâtre. Il participa à l'interprétation du projet *Yômei Tennô Shokunin kagami* 用明天王職人鑑 (*L'empereur Yômei, modèle pour les artisans*, 1705), et sa technique progressa à tel point qu'il aurait été impossible de distinguer sa voix de celle de son maître Gidayû.

Wakatayû ne semble pas avoir été affecté par ses échecs et, vers la fin de l'année 1707, il établit un second théâtre, probablement avec le soutien financier d'un parent. Ki no Kaion s'établit alors comme l'auteur attitré du théâtre (*za-tsuki sakusha* 座付作者) et le resta jusqu'à sa retraite, en 1723. Le manipulateur de poupées Tatsumatsu Hachirôbê, dont nous avons souligné plus haut le succès remarquable au Takemoto-za, accompagna Wakatayû pour travailler au nouveau théâtre, occupant le poste élevé de co-gestionnaire (*ai-zamoto* 相座元) avec Wakatayû.

Pendant les vingt années qui suivirent, le Toyotake-za renforça sa position de principal concurrent du Takemoto-za. Pendant cette période, Kaion écrivit au moins 10 *sewa-mono* (tragédies bourgeoises) et 40 *jidai-mono* (pièces historiques), soit un rythme de deux à trois nouvelles pièces historiques par an, reflétant le calendrier théâtral de l'époque. Pendant cette période, Kaion et Chikamatsu s'empruntèrent mutuellement des thèmes, pratique répandue dans le milieu théâtral de l'époque, où la création des textes reposait sur une intertextualité sans

¹⁰⁰. WATANABE, *Edo engeki-shi*, pp. 201-202.

rapport avec la conception moderne des droits d'auteur. Comme nous le verrons plus loin, les mérites littéraires des œuvres de Kaion sont discutables, mais le public apprécia la qualité dramatique de ses textes, et il réussit à établir sa propre tradition de dramaturge.

La consolidation du nouveau théâtre fut mise à l'épreuve durant le troisième mois de 1724, lorsque les deux théâtres principaux de *ningyô-jôruri* furent détruits par un incendie¹⁰¹. Le Toyotake-za parvint à sauver une partie des équipements et le théâtre se déplaça de façon temporaire, d'abord dans la ville de Sakai, ensuite dans le quartier de Sonezaki 曾根崎 à Ôsaka. Durant le onzième mois, Watakayû acheta le grand théâtre kabuki Arashi-shibai 嵐芝居 dans le quartier de Dôtonbori, et le Toyotake-za renaquit à temps pour l'important programme *kaomise* 顔見世, premier spectacle de l'année théâtrale. La capacité de Wakatayû à tirer le meilleur de ce programme et à faire croître le prestige de son théâtre démontre son ambition et son sens commercial.

Le grand succès de la première pièce de Sôsuke, *Hôjô-jiraiki* 北条時頼記 (*Chronique de Hôjô Tokiyori*), en 1726 permit enfin au Toyotake-za d'acquérir une assise financière stable. Le théâtre continua sur ce site jusqu'à son déclin en 1765, l'année suivant le décès de Wakatayû.

¹⁰¹. L'incendie se déclara à Minami Horie 南堀江, quartier proche du quartier de Dôtonbori, et détruisit environ les deux tiers de la ville d'Ôsaka. On l'appela l'incendie de Myôchi (*Myôchi-yake* 妙知焼け), d'après la vieille femme Myôchi 妙知, supposément à son origine. Le Takemoto-za, pour sa part, reprit assez rapidement : il ouvrit à partir du quatrième mois dans un théâtre temporaire, et trois mois après parvint à mettre en scène une nouvelle œuvre (relativement coûteuse) dans le théâtre reconstruit à Dôtonbori. Cette reconstruction rapide semble devoir beaucoup au soutien financier de la maison des Takeda.

4.2 Les montreurs de poupées du Toyotake-za

Le Toyotake-za, tout comme le Takemoto-za, consacra de grands efforts au développement technique et artistique des poupées ; tout comme le style de déclamation « de l'Est » (*higashi-fû* 東風) se démarquait de celui de son voisin, les poupées du Toyotake-za avaient également leurs spécificités. Si le Takemoto-za employait principalement les poupées conventionnelles pour la manipulation desquelles l'opérateur introduit les deux mains dans la base du kimono, les marionnettistes du Toyotake-za en revanche inséraient la main dans le dos, permettant un mouvement plus fluide et réaliste qui anticipe le développement de la poupée à trois opérateurs¹⁰².

Nous avons vu plus haut le rôle important joué par Tatsumatsu Hachirôbê, le célèbre marionnettiste spécialisé dans les rôles de femme, dans le développement du spectacle au Takemoto-za. Le fait qu'il accompagna Toyotake Wakatayû en 1707 pour l'aider à fonder son théâtre fut un atout important qui contribua sans doute à surmonter une première période précaire. Il est fort possible que Hachirôbê ait introduit le nouveau type de poupées, car il avait déjà utilisé des poupées opérées par le dos lors d'une scène de *Double suicide à Sonezaki*, et ne cessa d'innover sur le plan technique tout au long de sa carrière¹⁰³. Hachirôbê se vit promu au poste de co-gérant (*ai-zamoto* 相座元), le même niveau hiérarchique que Wakatayû, mais ne resta pas longtemps au Toyotake-za, retournant en 1715 au Takemoto-za pour contribuer au grand succès des *Batailles de Coxinga*.

Les activités de Hachirôbê eurent des conséquences importantes pour la diffusion du style théâtral du Toyotake-za car, accompagné par des récitants de ce théâtre, il se rendit à Edo en 1717 et y acquit un théâtre de *ningyô-jôruri* dans le quartier de Fukiya-chô 葺屋町,

¹⁰². KURATA, *op. cit.*, p. 50

¹⁰³. WATANABE, *op. cit.*, p. 284.

étroitement associé au kabuki. Le Tatsumatsu-za 辰松座 fut le premier théâtre à présenter le nouveau *jôruri* d'Ôsaka à Edo, qui n'avait jusqu'alors connu que le style du *jôruri* ancien, déjà démodé à Ôsaka. Le Tatsumatsu-za continua son activité pendant une centaine d'années, conduisant à une forte association dans les esprits du public d'Edo entre le nouveau *jôruri* et le style du Toyotake-za (le *higashi-fû*), ainsi qu'à la création de liens entre le Toyotake-za et les théâtres d'Edo sur les plans commercial et artistique.

Le Toyotake-za, à la différence du Takemoto-za, développa un système selon lequel chaque marionnettiste se consacrait à la manipulation des poupées soit masculines, soit féminines. Wakatake Tôkurô 若竹東工郎 et Toyomatsu Toyogorô 豊松豊五郎 manipulaient les poupées masculines, et les deux frères Fujii Kosaburô 藤井小三郎 et Fujii Kohachirô 藤井小八郎 les poupées féminines. Kohachirô en particulier se fit une réputation comme opérateur sans pareil pour les poupées féminines ; c'est l'une des raisons pour lesquelles les points culminants des pièces de Sôsuke privilégiaient généralement les personnages féminins. Kosaburô développa également des innovations techniques qui tendaient vers le réalisme des poupées, soulignant les spécificités des personnages principaux. Apparurent les poupées qui ouvrent la bouche, ferment ou tournent leurs yeux, ou remuent leurs doigts individuellement afin de saisir des objets.

4.3 Ki no Kaion, rival de Chikamatsu

Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742), de son vrai nom Enami Kiemon 榎並喜右衛門, était le deuxième fils d'une maison de pâtisseries d'Ôsaka chargée d'approvisionner la cour impériale. Son père était amateur de poésie *haikai* 俳諧 et le disciple du célèbre maître Matsunaga Teitoku 松永貞徳 (1571-1654) ; son frère aîné était également un poète connu dans le genre poétique du *kyôka* 狂歌, poème burlesque. Kiemon se distingua par son intelligence dès son plus jeune âge et partit étudier sous l'égide d'Etsuzan Dôshû 悦山道宗 (1629-1709), grand maître

d'origine chinoise de la secte Zen Ôbaku 黄檗. Le jeune Kiemon lui doit son pseudonyme Kaion « bruit de la mer », d'après un poème en chinois dans lequel le maître fit son éloge en comparant son éloquence au bruit des marées. Il est possible que le fait d'étudier avec ce maître chinois ait influencé le style de sa production pour le *ningyô-jôruri* relativement plus marqué par les expressions chinoises que celui de Chikamatsu, qui privilégia une expression basée sur le japonais classique¹⁰⁴. Pendant ce temps, il fit également des études avec Keichû 契沖 (1640-1701), l'un des fondateurs de la philologie de la langue japonaise (*kokugaku* 国学).

Les décès de son père et d'Etsuzan durant la même année, en 1700, alors que Kaion était âgé de 38 ans, et celui de Keichû l'année suivante, sont sans doute des facteurs qui le poussèrent à retourner à la vie laïque. Son amitié avec Toyotake Wakatayû, de quelque 18 ans son cadet, date probablement de cette période.

Comme nous l'avons noté ci-dessus, Kaion écrivit pour Wakatayû dès ses premiers projets, avant la création du théâtre Toyotake-za. Il était le dramaturge attitré du théâtre pendant 16 ans, de 1707 jusqu'à sa retraite en 1723, à l'âge de 62 ans. Kaion ne travailla pas de façon directe avec Sôsuke, qui rejoignit le théâtre trois ans plus tard en 1726, mais ce dernier ne put qu'être influencé par les conventions dramatiques et le style que Kaion avait établis. On note des parallèles curieux entre le parcours biographique de Kaion et celui de Sôsuke qui suivit également une carrière de religieux Zen (cette fois dans la secte du Rinzai-shû* 臨濟宗) avant de retourner à l'état laïc vers l'âge de trente ans pour devenir dramaturge. Tout comme Kaion, il abandonna le Zen pour entrer dans la secte Nichiren-shû* 日蓮宗, qui comptait de nombreux adeptes dans les milieux artistiques de l'époque.

À l'instar de Chikamatsu, Kaion adapta pour la scène des faits divers, notamment les doubles suicides, dans ses dix tragédies bourgeoises (*sewa-mono*). Ses quarante pièces

¹⁰⁴. WATANABE, *Edo engeki-shi*, op. cit., p. 203.

historiques (*jidai-mono*) étaient fortement influencées par les modèles établis par Chikamatsu. Kaion recherchait des sources variées pour ses textes : si certains sujets tels que les événements des guerres du XII^e siècle, l'histoire de Sanshō-dayū 山椒大夫, maître d'esclaves barbare, ou celle de la renarde fantastique Kuzu no ha 葛葉 sont familiers du *jōruri* ancien, il créa également, à l'instar des *Batailles de Coxinga* de Chikamatsu, des pièces qui se déroulaient en Chine, telle l'histoire d'amour de l'empereur chinois Xuanzong 玄宗 (685-762) de la dynastie Tang avec sa concubine Yang Guifei 楊貴妃 (719-756).

Kaion adapta également des événements historiques plus récents dans ses pièces historiques. Une pièce traita du siège sanglant du château d'Ôsaka, qui s'était déroulé un siècle plus tôt, en 1615, marquant le début de l'affaiblissement politique de la région Kyôto-Ôsaka ; une autre pièce de 1710 adapta (comme Chikamatsu le fit la même année) l'incident d'Akô 赤穂 de 1701 et 1702, au cours duquel 46 *rônin* 浪人 (samouraïs sans maître) se liguèrent pour venger leur ancien maître. Afin d'échapper à la censure, l'action de ces pièces fut transposée en utilisant d'autres personnages historiques qui semblaient être sans rapport explicite avec l'incident plus récent¹⁰⁵.

L'écriture de ces deux grands dramaturges s'effectuait dans un contexte de concurrence. Si Chikamatsu, qui avait dix ans de plus, était le doyen, il arriva que l'œuvre de Kaion remporte le plus de succès. Ce fut le cas pour *Shinjū futatsu hara-obi* 心中二ッ腹帯 (*Double suicide des deux ceintures de grossesse*, 1722) qui adapta le double suicide récent d'un couple marié dont

¹⁰⁵. Chikamatsu effectua une manipulation similaire dans sa pièce *Goban Taiheiki* 碁盤太平記 (*Damier du Récit de la Grande Paix*, traduit comme *Goban Taiheiki* par René SIEFFERT, *Le Mythe des quarante-sept rônin*, *op. cit.*, pp. 81-107), qui fut également montée en 1710 et prit comme source l'incident d'Akô. L'univers du *Taiheiki* 太平記 (*Récit de la Grande Paix*), chronique basée sur les événements de la restauration de Kenmu du XIV^e siècle, fut adapté pour constituer la trame de la pièce.

la femme était enceinte. Influencé par le succès de cette pièce, Chikamatsu créa également une pièce basée sur le même incident, *Shinjû Yoi-gôshin* 心中宵庚申 (*Double suicide dans la nuit du kôshin*¹⁰⁶, 1722) :

「近松は西の作者、海音は東の作者なれば、敵同志の如く立別れ、新浄瑠璃の趣向など一言半句を通ずべきにあらず、然るに西の宵庚申と心中二つ腹帯とを見れば、いづれも八百屋の女房は善人なるを悪人、舅の仁右衛門は悪人なるを後生願いに振替へて書きたる〔中略〕海音勝利にて豊竹座大当りなりければ、芝居より千日（法善寺）へ石碑を建て供養しければ、彼の八百屋にて大いに怒り、夜分石碑を芝居木戸前へ建てさせけるを、翌朝、表方取退けんといでけるを却って景色となるべき故其俣に置くべしと座元越前の指図によって取退けずして建置きける、此の事どつと評判になり大入なりしと¹⁰⁷。」

« *Chikamatsu étant l'auteur de l'Ouest [le théâtre Takemoto-za] et Kaion celui de l'Est [le Toyotake-za], ils étaient séparés comme deux ennemis, et n'échangeaient certainement pas un seul mot ou même une demi-phrase concernant les intrigues de leurs pièces de nouveau jôruri. Cependant, en examinant le [Double suicide dans] la nuit du kôshin du théâtre de l'Ouest, et le Double suicide des deux ceintures de*

¹⁰⁶ Le jour *kôshin* 庚申 (aussi *konoe-saru*, littéralement « Singe métal positif ») est le 57^e jour d'un cycle de 60 jours. Selon une croyance venue du taoïsme, la nuit d'un jour *kôshin*, trois « âmes » ou « insectes » (*sanshi* 三尸) quittent le corps pour aller vers l'Être suprême et lui décrire les fautes commises, provoquant ainsi la mort de la personne endormie. En passant la nuit éveillé dans l'abstinence d'actes indécents (*kôshin-machi* 庚申待ち), on peut prolonger sa vie.

¹⁰⁷. Extrait de l'essai (*zuihitsu*) *Hôgo-kago* 反古籠 (*Panier à vieux papiers*), cité dans *Kokuritsu gekijô* (dir.), *Jôruri sakuhin yôsetsu*, vol. 2, *geinô chôsashitsu*, 1982, p. 11.

grossesse [du Toyotake-za], [on peut constater que] tous deux transforment la femme vertueuse de l'épicier en personnage méchant et le malveillant beau-père Niemon en dévot qui se consacre aux prières pour l'au-delà [...] Avec la victoire de Kaion, le Toyotake-za connut un succès fulgurant de sorte que le théâtre érigea un monument en pierre [au temple Hôzenji] dans le quartier de Sennichi en mémoire [du couple]. Le marchand de légumes [=le père de l'époux défunt] était furieux et une nuit, il fit en sorte que le monument fût déplacé devant les guichets du théâtre. Cependant, le lendemain matin, alors que les employés de théâtre étaient sur le point de l'enlever, Echizen [=Toyotake Wakatayû], le directeur du théâtre, dit que cela améliorerait le paysage ; il donna des consignes pour que [le monument] reste en place. Tout le monde parlait de cet incident et le théâtre jouait à guichets fermés. »

Cette source fait allusion à un changement important effectué lors de l'adaptation de l'incident par Kaion : bien que le couple ait été contraint de divorcer à cause des avances du beau-père, dans les deux pièces, le divorce est présenté comme le résultat des méfaits de la belle-mère. Le succès du Toyotake-za est donc attribué à l'innovation de Kaion sur le plan de l'intrigue, innovation reprise à son tour par Chikamatsu. Mais la source attire aussi l'attention sur le flair commercial de Wakatayû qui transforma audacieusement un incident frôlant le scandale en opération publicitaire.

Les spécialistes s'accordent sur le fait que, selon des critères purement littéraires, l'œuvre de Kaion est inférieure à celle de Chikamatsu. On a critiqué celui-là pour ses intrigues dominées par un principe d'obligation (*giri** 義理) extrême et inflexible, imposé de l'extérieur, tandis que chez Chikamatsu, le *giri* est une expression naturelle et instinctive des sentiments des personnages. Ses intrigues suivent une logique forcée et artificielle (*giri-zume** 義理詰め), peut-être liée à son goût pour une action dramatique plus compliquée que chez Chikamatsu. Ses personnages semblent manquer de la finesse psychologique qu'ont ceux de Chikamatsu,

se comportant habituellement selon des types établis : fils de commerçant irresponsable, courtisane qui aime avec une dévotion pure, paysan rustique et grossier, etc. Même si on trouve des types semblables chez Chikamatsu, les personnages restent toujours en mesure de parler et d'agir d'une manière atypique, laissant entrevoir leur humanité¹⁰⁸.

Malgré ces critiques de la part des spécialistes modernes, c'est peut-être Kaion qui a, plus que Chikamatsu, marqué le développement postérieur des théâtres *ningyô-jôruri* et kabuki. D'après Watanabe Tamotsu, sa compréhension des attentes du public ainsi que sa technique théâtrale (qu'il faut soigneusement distinguer de l'excellence du texte en tant qu'œuvre littéraire) sont supérieures à celles de Chikamatsu¹⁰⁹. En outre, la nature moins complexe des personnages que nous avons notée ci-dessus, bien que moins efficace du point de vue littéraire, n'a nullement découragé le public de l'époque qui a peut-être, au contraire, apprécié la simplicité des personnages.

Ces atouts sur le plan théâtral sont sans doute liés au fait que Kaion privilégia un rapport direct avec le théâtre kabuki. Même si Chikamatsu avait travaillé pour le kabuki pendant une décennie, et incorporé ensuite maints éléments de ce théâtre dans le *ningyô-jôruri*, cette adaptation était faite d'une manière relativement indirecte, et toujours en respectant les spécificités de la tradition du *ningyô-jôruri*. Les méthodes de Kaion en revanche sont plus directes : certains de ses textes sont des adaptations de pièces de kabuki et ses œuvres furent ensuite adaptées à leur tour pour la scène de kabuki.

4.4 La signification et la postérité du Toyotake-za

Tout comme l'existence du Takemoto-za est associée au céléberrime récitant Takemoto Gidayû, le Toyotake-za était à origine la réification des talents de son disciple, Toyotake

¹⁰⁸. SUWA, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁹. WATANABE, *Edo Engeki-shi, op. cit.*, p. 204

Wakatayû. Sa réputation de disciple le plus talentueux de Gidayû lui permit de positionner le théâtre dans un binôme avec le Takemoto-za, avec un rapport à la fois concurrentiel et symbiotique entre les deux moteurs du nouveau *jôruri*, situés à quelques dizaines de mètres l'un de l'autre. Le jeune théâtre de l'Est, qui développa son réseau d'admirateurs et créa des liens avec d'autres entreprises théâtrales, poussa le plus ancien théâtre, désormais désigné comme celui de l'Ouest, à évoluer. De cette façon, le Toyotake-za contribua au dynamisme du *ningyô-jôruri* d'Ôsaka au cours de son apogée, lors de la première moitié du XVIII^e siècle.

Comme nous l'avons vu plus haut, le Toyotake-za était le fruit de la volonté de Wakatayû, qui demeura toujours fidèle à son projet de diriger un théâtre indépendant, malgré les nombreuses épreuves¹¹⁰. Cela montre non seulement son aspiration à une renommée personnelle, mais aussi à une plus grande autonomie sur le plan artistique, et l'on remarque assez tôt le début d'une divergence stylistique entre les deux théâtres. Ces innovations, qui composaient ensemble un véritable style maison, sont sans doute le fruit des goûts et des talents des artistes, mais correspondent également à une stratégie de fidélisation du public¹¹¹. Le style

¹¹⁰. Pour autant que nous le sachions, aucune raison n'a poussé Wakatayû à quitter le Takemoto-za. Même après son départ, il continua à démontrer le plus grand respect envers son maître Gidayû, et l'on peut donc supposer qu'il y n'avait pas d'acrimonie entre eux. Les détails des relations entre les deux hommes nous sont inconnus, mais si Wakatayû était resté au Takemoto-za, il est possible qu'il serait devenu l'un des candidats susceptibles d'hériter de la position de récitant principal du théâtre après le décès de Gidayû en 1714.

¹¹¹. On peut constater un autre élément de cette stratégie dans le changement de l'emblème officiel du théâtre, qui passa d'un emblème représentant du bambou, très semblable à celui de Gidayû, à une sorte de logo composé des katakana *to* et *yo* トヨ (pour Toyotake-za) en 1731. Bien qu'il se produisît à un stade relativement tardif, 24 ans après la deuxième fondation du théâtre, ce changement laisse supposer la volonté de Wakatayû de laisser sa marque sur chaque aspect de son théâtre.

du théâtre (*za-fû* 座風) se manifesta plus visiblement dans le style de la déclamation et les mélodies associées, mais aussi dans les développements techniques des poupées, qui vont généralement dans le sens d'une plus grande vraisemblance, et même les éléments des textes dramatiques de chaque théâtre.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la distinction entre les styles d'interprétation respectifs des deux théâtres s'estompa lors de la « dispute de *Chûshingura* » dans les années 1740, où un échange d'artistes entre les deux institutions entraîna un certain degré de confusion des deux traditions. Les deux théâtres dépérèrent dans les années 1760, mais après la renaissance du *ningyô-jôruri* avec la fondation du théâtre de Uemura Bunraku-ken I^{er} 上村文楽軒 (1737-1810) au XVIII^e siècle, c'est le style « de l'Ouest* » (*nishi-fû* 西風) du théâtre de Chikamatsu qui prédomina.

La quasi-totalité du répertoire du *bunraku* actuel est composée de pièces écrites pour le Takemoto-za, dont la majorité date de l'après-Chikamatsu ; les pièces créées pour le Toyotake-za sont en revanche quasiment absentes¹¹². Quelques pièces écrites pour ce théâtre étaient exécutées jusqu'à l'après-guerre dans le théâtre régional de l'île d'Awaji* 淡路島 (dans la mer intérieure de Seto), qui les avait sans doute adoptées sous l'influence des grands théâtres

¹¹². UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子 (*Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, p. 182) énumère cinq pièces écrites pour les Toyotake-za montées sur la scène du *bunraku* actuel. Outre deux pièces réécrites pour être interprétées dans le style *nishi-fû* du Takemoto-za (*Hibari-yama koseki no matsu* 鷗山古跡松, *Le Mont Hibari et le pin du site historique*, et *Seishû Akogi no ura* 勢州阿漕浦, *La Baie d'Akogi dans la province d'Ise*), on trouve *Musume Kagekiyo Yashima nikki* (*Notes journalières de la fille de Kagekiyo à Yashima*), ainsi que deux pièces écrites par Sôsuke, *Karukaya dôshin Tsukushi no iezuto* 荻萱桑門筑紫鞆 (*Le Moine Karukaya et le cadeau envoyé au Tsukushi*, 1735) et *Wada kassen onna maizuru* 和田合戦女舞鶴 (*La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*, 1736).

d'Ôsaka au cours du XVIII^e siècle. Ce théâtre se trouve de nos jours dans une position précaire, en raison des évolutions du goût du public et des contraintes liées à la formation des artistes.

Pourquoi les textes écrits pour le Toyotake-za ont-ils presque entièrement disparu du répertoire du théâtre d'Ôsaka ? Uchiyama Mikiko attribue ce fait, en partie, à une évolution du goût du public :

「それはこの享保後半から元文期の宗輔の作では、いずれも人間心理の暗黒面をえぐり出すことに主眼がおかれているために、そのすぐれた戯曲内容が、近代の観客に理解される以前に、陰気な不愉快な芝居として拒絶される傾向があったからにはほかなるまい¹¹³。」

« [Le manque d'intérêt de la part du public moderne] s'explique probablement par le fait que les œuvres de Sôsuke de la dernière moitié de l'ère Kyôhō à l'ère Genbun [1726 à 1742, la première période de Sôsuke comme auteur attiré au Toyotake-za] ont toutes pour but principal de creuser le côté sombre de la psychologie humaine. Pour cette raison, le public moderne tend à les rejeter comme des pièces sombres et décourageantes avant même d'en saisir l'excellence dramatique. »

Ce commentaire se réfère spécifiquement aux œuvres de Sôsuke, mais nous estimons que l'observation sur la nature sombre des œuvres peut s'appliquer à l'intégralité du répertoire du théâtre Toyotake-za, du premier écrivain Ki no Kaion, jusqu'au groupe d'écrivains qui succédèrent à Sôsuke au Toyotake-za et écrivirent quelques pièces à succès. Afin de cerner les caractéristiques communes de Kaion et Sôsuke, revenons-en à Ki no Kaion, pour faire la lumière sur les spécificités de ses méthodes dramatiques, en particulier par rapport à celles de Chikamatsu.

¹¹³. UCHIYAMA, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, op. cit., p. 184

La thématique de la première pièce de Kaion, *Double mort dans le puits de larmes*, se rapproche de celle de Chikamatsu, *Double suicide à Sonezaki*, qui fut montée à la même période à Dôtonbori. Cependant, les méthodes dramatiques des deux œuvres se distinguent de façon assez nette. Chez Chikamatsu, le couple d'amoureux choisit de mourir ensemble, réconforté dans une certaine mesure par la perspective de renaître dans le paradis du bouddha Amida. Dans la pièce de Kaion, en revanche, le couple qui s'enfuit n'a pas dès le départ l'intention de mourir, mais plutôt celle de vivre ensemble. Dans la scène finale, Kyûbê 久兵衛 tombe accidentellement dans un puits, et après l'échec des tentatives désespérées de son amante, Ohatsu おはつ, pour lui sauver la vie, cette dernière décide de s'y noyer aussi plutôt que d'envisager un mariage avec un autre¹¹⁴. Comme le remarque Watanabe Tamotsu, le couple s'évertue à saisir le bonheur mais n'est finalement pas capable de l'atteindre¹¹⁵. Cela fait également écho au thème, identifié par Donald Keene ailleurs dans l'œuvre de Kaion, d'une joie momentanée qui cède rapidement au désespoir¹¹⁶.

Les méthodes dramatiques de Kaion et Chikamatsu, surtout en ce qui concerne la création de la tragédie, ont été analysées par Suwa Haruo, qui les résume ainsi :

「海音は、人間の死をしくむに際して、それを近松ほどには悲劇として構築しようとする意思に乏しく、結果としての作品も、すぐれた悲劇感を欠いているということであった。死は一つの趣向として、しばし、他の局面と並列的、等価的にあつかわれており、弱者の死を核心にして一曲を構成しよう

¹¹⁴. *Jôruri sakuhin yôsetsu*, vol. 2, *op. cit.*, p. 318.

¹¹⁵. WATANABE, *Edo no engeki-shi*, *op. cit.*, p. 201.

¹¹⁶. KEENE, *World Within Walls*, *op. cit.*, p. 268. Cette remarque se réfère à *Yaoya Oshichi* (1714 ?), la plus achevée des pièces de Kaion selon Keene.

とする意図が稀薄である。この海音の作劇法は、実は本人の自覚の有無にかかわらず、これ以後の近世戯曲史の展開を先取りしていた面があった¹¹⁷。」

« Lorsque Kaion inclut la mort d'un être humain [dans son texte], il ne se soucie guère, par rapport à Chikamatsu, de l'intégrer dans la tragédie. Les œuvres qui en résultent manquent également d'un sens accompli de la tragédie. La mort est traitée comme un dispositif dramatique [shukô], et parfois représentée de façon parallèle et comparable à d'autres situations dramatiques. L'auteur ne montre guère d'intention de structurer la pièce autour de la mort d'un personnage impuissant. À certains égards, ces méthodes dramatiques de Kaion, qu'il en fût conscient ou non, anticipaient le développement ultérieur des pièces de théâtre de l'époque d'Edo. »

Suwa Haruo se réfère ici aux méthodes dramatiques de Chikamatsu consistant à incorporer les morts de personnages faibles dans le troisième acte, le centre d'une pièce historique en cinq actes. Selon la philosophie propre à Gidayû, le troisième acte se caractérise par la tonalité « *urei* » 憂い. Ce terme se traduit par « tristesse » ou « lamentation », mais la traduction proposée par C. Andrew Gerstle de « *pathos* » est adéquate, car elle implique aussi l'objectif de susciter une réponse émotionnelle de la part du spectateur¹¹⁸. Chez Chikamatsu, l'action de ces scènes a tendance à suivre quelques principes qu'il avait élaborés au cours de sa carrière : ceux qui meurent dans de telles scènes sont des personnages faibles, agissant de leur propre volonté ; ils font ce choix en raison non seulement de leur sens du devoir mais aussi de leurs sentiments profonds, et leur sacrifice résout à la fois des problèmes politiques et des conflits

¹¹⁷. SUWA, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁸. On peut constater des parallèles entre la vision aristotélicienne du *pathos* et ce que nous supposons être les propos de Chikamatsu, présentés dans *Naniwa Miyage (Souvenirs de Naniwa)*.

personnels¹¹⁹. Même si Kaion adopta les innovations dramatiques de Chikamatsu à bien des égards, il fut loin de suivre ses principes de sacrifice pathétiques de façon systématique.

Nous pouvons toutefois observer que l'établissement par Kaion d'une tradition, un code idéologique partagé par les artistes et le public, qui s'écarte de l'esthétique du *pathos* conçue par Chikamatsu, constitue un développement important pour le Toyotake-za. Comme nous le verrons plus loin, dans la seconde partie de cette étude, l'existence de cette tradition libéra son jeune successeur : Namiki Sôsuke conçut des scènes en point d'orgue suivant une esthétique que l'on peut qualifier de plus distanciée que celle de ses prédécesseurs et développa un style qui nous révèle l'ironie et les contradictions de la situation. Cette évolution lui permit d'explorer les possibilités dramatiques des sacrifices involontaires ou inefficaces, à la différence du style du Takemoto-za de l'après-Chikamatsu. La conception de la tragédie de Sôsuke se développa et mûrit tout au long de sa carrière, mais l'esthétique qu'il apprit en tant que jeune auteur attaché au Toyotake-za lui permit de créer des œuvres d'une grande originalité, qui se distinguent aisément de celles destinées aux autres théâtres de l'époque¹²⁰.

Les spécialistes contemporains s'accordent à dire que Sôsuke fut l'auteur majeur de l'âge d'or des années 1740. Les éléments du style qu'il avait développé au Toyotake-za se

¹¹⁹. SUWA, *op. cit.*, p. 142 et *passim*.

¹²⁰. Le développement de l'action par le principe des appétits et des passions des personnages, une autre spécificité identifiée par Suwa chez Kaion, nous semble avoir un certain rapport avec les méthodes de Sôsuke qui s'intéressa à la place des passions dans la psychologie humaine. Sôsuke n'adopta pourtant pas globalement les méthodes de son prédécesseur. Kaion, par exemple, résolvait souvent l'action par un *deus ex machina* surnaturel, selon lequel l'esprit d'un personnage décédé dans la pièce en point d'orgue retourne sur terre à la fin de la pièce afin de restaurer la justice, mais (comme nous l'examinerons plus loin dans cette étude) Sôsuke évitait scrupuleusement l'utilisation du surnaturel pendant la période où il était attaché au Toyotake-za.

manifestent dans de nombreuses scènes des pièces à grand succès qu'il créa pour le Takemoto-za à cette période. Le Toyotake-za semble ainsi, de manière indirecte, exercer une influence considérable sur les textes du théâtre *bunraku* moderne, ainsi que sur ceux du kabuki, qui avait très tôt adopté et adapté ses pièces.

Chapitre 2

PAYS, VILLE ET THÉÂTRE À L'ÉPOQUE DE NAMIKI SÔSUKE

1. Introduction

Dans le premier chapitre, nous avons retracé l'évolution du théâtre de poupées *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 à partir de sa « préhistoire », la tradition narrative du *katari-mono* 語り物, à travers la fondation et la consolidation des deux grands théâtres de *ningyô-jôruri*, le Takemoto-za 竹本座 et le Toyotake-za 豊竹座, jusqu'au moment critique du décès du grand dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724) à l'âge de 72 ans, en 1724. Notre dessein ici est de dresser un aperçu de nature synchronique des espaces — politique, économique, urbain, commercial, théâtral, scénique, etc. — dans lesquels le *ningyô-jôruri* existait à l'époque de Namiki Sôsuke au début du XVIII^e siècle. Cette description rendra plus aisée une étude détaillée de sa vie et de ses œuvres, objet du chapitre suivant.

Nous examinerons en premier lieu les spécificités de l'espace politique et économique pendant cette période, au cours de laquelle les réformes vigoureuses du shôgun Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684-1751) ont atteint toutes les classes sociales. Elles influencèrent, bien sûr, la gestion économique des théâtres, mais aussi, de façon plus indirecte, le public, et enfin les textes représentés sur scène. Ensuite, nous observerons l'évolution de l'espace urbain de la ville d'Ôsaka 大坂, où se concentrait la production du *ningyô-jôruri* classique. Cette ville

unique et indépendante entretint une relation compliquée avec le centre politique d'Edo 江戸 et se distingua à la fois par son essor commercial et son enthousiasme pour l'éducation. Nous aborderons par la suite la question de l'espace commercial dans lequel se situait les théâtres, à savoir le quartier de Dôtonbori 道頓堀. Le *ningyô-jôruri* s'y développa en étroite collaboration non seulement avec le théâtre kabuki, qui resta le théâtre populaire le plus important tout au long de l'époque d'Edo (1603-1867), mais aussi avec le théâtre *karakuri* からくり, qui utilisait également les poupées, mais les employait avec un penchant pour les effets visuels spectaculaires. Situés côte à côte, ces trois théâtres ne pouvaient que s'influencer mutuellement. Enfin, nous procéderons à un examen des espaces théâtraux et scéniques, nourri des recherches les plus récentes.

Nous espérons pouvoir apporter des éléments de réponse à la question suivante : pourquoi le *ningyô-jôruri*, que l'on peut citer parmi les genres théâtraux les plus sophistiqués au monde, et dont Sôsuke fut l'un des plus grands auteurs, atteignit sa maturité créative dans la seule ville d'Ôsaka, ce pour une brève durée d'une cinquantaine d'années ? Aucun grand théâtre ne peut apparaître en l'absence d'un public cultivé. Il faudra donc mettre en lumière le rapport entre les créateurs et les artistes du théâtre d'un côté et, de l'autre, ses spectateurs et amateurs, dont la passion et parfois les critiques stimulèrent l'évolution.

2. Les espaces politique et économique : le Japon sous Tokugawa Yoshimune

Au début du XVIII^e siècle, le Japon avait connu cent ans de paix, situation rare depuis la fin de l'époque de Heian (794-1185). Après une période de gouvernance faible du shôgunat Ashikaga 足利 (1392-1467), les campagnes d'Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582) puis de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) parvinrent à unifier un pays jusqu'alors divisé en fiefs quasi autonomes. Suite à la victoire des forces alliées aux Tokugawa 徳川 en 1600, lors de la bataille de Sekigahara 関ヶ原 (dans l'actuel département de Gifu), leur chef Tokugawa Ieyasu 徳川

家康 (1543 ?-1616, règne 1603-1605) revint au pouvoir et s'appropriâ le titre imposant de « grand général pacificateur des barbares » (*seii-daishôgun* 征夷大將軍), prétendant ainsi trompeusement descendre de l'illustre clan des Minamoto¹ 源. Il s'ensuivit quelques campagnes durant lesquelles les derniers éléments d'opposition active à cette nouvelle *pax Tokugawa* furent éliminés. Ces campagnes étaient conduites sous un système politique centralisé, le *bakufu* (« gouvernement sous la tente »), qui prit la forme d'un régime militaire dirigé par une caste guerrière peu nombreuse. Paradoxalement, c'est sous cette administration militaire que le Japon connut sa plus longue période de paix. L'autorité du shôgunat s'appliqua d'une manière peu uniforme, avec d'importantes variations régionales. Si certains domaines se trouvaient sous le contrôle direct du gouvernement, d'autres demeuraient des fiefs de seigneurs *daimyô* 大名, bien moins contraints par les décrets shôgunaux. Durant la période de pacification, le shôgunat alloua des ressources immenses à l'élimination de certains éléments susceptibles de déstabiliser le nouveau régime : des maisons seigneuriales estimées trop puissantes, notamment celle de l'héritier de Hideyoshi à Ôsaka, furent éliminées ou réduites, toute manifestation du christianisme écrasée et les contacts avec les pays étrangers sévèrement limités. Dans une volte-face par rapport au siècle précédent durant lequel un grand nombre de visiteurs européens avaient été accueillis, parfois chaleureusement, le Japon restreignit ses relations commerciales et diplomatiques avec le reste du monde d'une façon extrêmement stricte, surtout avec les puissances européennes (à l'exception près de quelques commerçants néerlandais, cantonnés sur l'île de Dejima 出島 à Nagasaki 長崎).

¹. Le général Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199), ayant vaincu le clan Taira, fonda le premier *bakufu* 幕府 (gouvernement militaire) au Japon à Kamakura 鎌倉 en 1192. Le clan Tokugawa, qui monta en puissance durant le XVI^e siècle, revendiqua (sans justification) une descendance du clan Minamoto afin de renforcer sa légitimité politique.

Le nouveau régime privilégia les principes de la réglementation et de la retenue des individus, ce qui semble refléter le caractère d'Ieyasu. Ces principes opéraient non seulement sur les plans politique et macro-économique (telles les restrictions sur les déplacements des *daimyô* [seigneurs] et l'ingérence du régime lors de leurs successions), mais concernaient toutes les classes sociales, dans les villes comme à la campagne, par le moyen d'un très grand nombre d'édits destinés à régler les plus menus détails de la vie quotidienne.

Le soutien du régime au néo-confucianisme*, qui servit à valider son idéologie politique, contribua à la généralisation d'une nouvelle épistémè². Elle se distingua nettement de celle de l'époque médiévale précédente, dominée par la pensée bouddhique qui demeura pourtant un élément primordial dans la vie culturelle du pays. L'épistémè néo-confucianiste s'affirma pour dominer progressivement la vie intellectuelle du pays, ainsi que la vie quotidienne, évoluant au fur et à mesure des courants politiques et intellectuels tout au long de l'époque d'Edo. Chaque groupe social était désormais séparé et traité d'une façon distincte, du moins officiellement³. En contrepartie de ces contraintes, il incombait au shôgun d'assurer la gestion efficace et bienveillante du pays. De ce fait, les autres groupes (non guerriers) étaient théoriquement assurés de la paix et de la continuité de l'ordre social.

La classe des guerriers forma une sorte d'« aristocratie » au sommet de cette nouvelle hiérarchie, leurs privilèges et devoirs se distinguant nettement de ceux des autres classes. Ils devaient non seulement adhérer à des codes de comportement précisés par le régime, mais aussi

². Le terme « néo-confucianisme », standard dans les ouvrages en langues occidentales, n'est pas calqué sur le japonais, qui préfère le terme *shuki-gaku* 朱子学, « études du maître Zhu [Xi] ».

³. Il semble qu'en réalité la frontière entre les classes n'était pas toujours marquée, surtout entre les guerriers de classe inférieure et la classe roturière des marchands. Les guerriers étaient extrêmement pauvres, et des études récentes montrent que par le biais de l'adoption, les marchands cherchaient à acheter le statut de guerrier comme on cherchait à acheter le statut de noble en France sous l'Ancien Régime.

se montrer dignes de leur statut privilégié en respectant les coutumes ancestrales développées depuis l'époque des batailles du XII^e siècle. Une version de ces traditions fut idéalisée et codifiée au cours du XVII^e siècle sous la forme du *bushidô** 武士道 (« la voie des guerriers »). Est-ce la paix qui poussa les guerriers à rechercher une raison d'être, ou serait-ce plutôt le résultat de la nouvelle tendance à la codification⁴ ? Quoi qu'il en soit, au sein de la classe guerrière, il existait d'importantes différences de revenus et de statuts, qui se transmettaient de façon héréditaire. Il est à noter que le schisme quasi infranchissable entre la classe guerrière et les autres classes était une innovation relativement récente, résultat de la politique sociale de Toyotomi Hideyoshi à la fin du XVI^e siècle.

Au-dessous de cette caste, selon l'idéologie officielle, se trouvaient les trois autres classes principales : les paysans, les artisans, puis les marchands. Les classes des artisans et des marchands constituaient les bourgeois ou « citadins » (*chônin* 町人), dont le nombre explosa au cours de l'époque d'Edo, avec l'expansion rapide des villes ; en réalité, les deux classes étaient très peu différenciées dans la hiérarchie officielle.

Les bourgeois et les paysans jouissaient d'une certaine autonomie sur le plan administratif car ils participaient à des structures d'autorité locale dans les villes comme à la campagne. Dans la ville d'Ôsaka, comme nous le verrons plus loin, les deux niveaux inférieurs de l'administration municipale étaient occupés par des bourgeois. Dans le quartier des théâtres, les membres de la famille Takeda 竹田, créateurs du théâtre des poupées à mécanismes,

⁴. Comme exemples de la codification des coutumes de la classe guerrière, on peut citer le *Buke shohatto* 武家諸法度, code de conduite promulgué par le *bakufu* en 1615 qui vise à définir la position du guerrier dans la hiérarchie sociale, et le *Hagakure* 葉隠 (*À l'Ombre du feuillage*), collection d'anecdotes et de réflexions compilées au début du XVIII^e siècle par le samouraï d'un domaine dans l'île de Kyûshû, qui examine le rôle de la mort dans la vie d'un guerrier.

remplissaient ce rôle. Cependant, malgré cette influence à l'échelle locale, les bourgeois ne parvinrent pas à jouer un rôle politique important pendant l'époque d'Edo.

Quant aux courtisans de Kyôto et au clergé bouddhique, ils opéraient en dehors du système des quatre classes et étaient soumis à de nombreux règlements. D'autres groupes sociaux, tels les *eta* えた, chargés de certains travaux considérés comme dégradants, et les *hinin* 非人, les « non-humains » exclus de la société, soit provisoirement, soit de façon permanente, avaient quasiment un statut de hors-caste. Les acteurs du théâtre kabuki, et dans une certaine mesure tous ceux qui travaillaient dans le domaine des arts du spectacle, étaient officiellement comptés parmi les non-humains, ce qui engendrait un grand nombre de contraintes sociales⁵.

La combinaison d'une longue période de paix, de villes en pleine croissance et d'une nouvelle exploitation industrielle des ressources minérales (en particulier l'or, l'argent et le cuivre), conduisit à une brève période de prospérité pendant l'ère Genroku* 元禄 (1688-1703), nom qui reste évocateur dans le Japon d'aujourd'hui. Le projet politique qui visait à forcer les guerriers à quitter leur campagne et à vivre dans les villes situées au pied du château (*jôka-*

⁵. Bien que la plupart des *hinin* soient de véritables mendiants qui souffraient de nombreuses restrictions sociales, pour les acteurs, il s'agit d'un classement officiel qui n'a que peu de conséquences réelles sur leur vie quotidienne. Même si du point de vue officiel ils étaient obligés de cacher leur visage avec un chapeau en laîche dans les endroits publics et ne devaient pas quitter le quartier des théâtres, en réalité ils sortaient ouvertement et se rendaient même dans les résidences des *daimyô*. Les plus riches d'entre eux habitaient des demeures enregistrées au nom d'un agent. Pendant les réformes de l'ère Tempô 天保 (1841-1843), l'attitude du *bakufu* devint plus sévère et les acteurs étaient même enregistrés dans les documents officiels avec le spécificatif numéral *-hiki*, réservé normalement aux animaux (GUNJI Masakatsu, « Kabuki and Its Social Background », in, *Tokugawa Japan: The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, Tôkyô, University of Tokyo Press, 1997, pp. 193-194).

machi 城下町) et la création de nouveaux emplois liés à la construction contribuèrent également à l'urbanisation, stimulant le développement d'une nouvelle classe de riches citadins, principalement dans l'Ouest du Japon. Ces derniers se livrèrent à diverses activités culturelles telles que la composition de poèmes, et l'appréciation de la littérature et de l'art pictural. Il s'agit du début de l'idéal culturel du « monde flottant » (*ukiyo* 浮世), qui emprunta des éléments aux traditions classiques pour les réinterpréter et ainsi représenter le nouveau monde des citadins avec une étonnante vivacité. Pendant l'ère Genroku, la population du Japon s'élevait à environ 30 millions d'habitants, chiffre dû en grande partie à la croissance des « trois métropoles ». On estime qu'Edo comptait un million d'habitants, Kyôto 500 000 et Ôsaka 380 000⁶. La production agricole était également en expansion en raison de la conversion des forêts en terres agricoles et des champs secs en rizières, produisant un riz plus nourrissant. Cette croissance fut rendue possible par des avancées technologiques, même si le Japon de cette époque ne connaissait pas de mécanisation à grande échelle. L'essor économique et culturel de l'ère Genroku permit le premier grand épanouissement artistique du kabuki, le succès du *jôruri* ancien (*ko-jôruri* 古浄瑠璃) et les débuts du *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 (théâtre de poupées) classique que nous avons mentionnés lors du premier chapitre.

Toutefois, vers le début du XVIII^e siècle, l'économie du Japon cessa de croître et entra dans une période de déclin. La crise fut aussi bien écologique qu'économique. Le Japon commençait déjà à atteindre les limites de l'exploitation agricole manuelle et la création de rizières atteignait également ses limites naturelles. La production forestière diminua fortement ; les mines d'or et d'argent du pays étaient également presque épuisées. À cela s'ajouta la

⁶. HATTORI Yukio 服部幸雄, « Genroku kabuki » 元禄歌舞伎, in, *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten : kinsei-hen* 時代別日本文学史事典 : 近世編, Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan, 1997, p. 355.

fréquence accrue de famines après l'an 1700, provoquées par les conditions météorologiques, et les dommages causés aux cultures par les insectes ou l'activité volcanique⁷.

L'historien Conrad Totman résume la situation économique sur le plan d'une disparité entre population et production :

« Au cours du XVIII^e siècle surtout, le problème central autour duquel tous les autres s'articulaient fut la question de comment allouer les ressources d'une nation dont la production matérielle, limitée par la technologie et l'organisation sociale de l'époque, ne répondait plus de manière fiable aux besoins fondamentaux d'une population ayant plus que doublé au cours d'un siècle⁸. » [notre traduction]

2.1 Le shôgun Tokugawa Yoshimune et ses réformes

La situation politique dans la première moitié du XVIII^e siècle fut dominée par la forte personnalité et les politiques dynamiques du huitième shôgun de cette époque, Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684-1751). Afin de mieux situer l'homme et ses politiques, examinons d'abord brièvement les règnes des shôguns Tokugawa qui l'ont précédé, ainsi que l'évolution de la fonction politique du shôgun.

⁷. Conrad D. TOTMAN, *Early Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 235-236.

La famine la plus meurtrière est celle dite de l'ère Kyôhō 享保, de 1732-1733, qui fut causée par la combinaison de pluies froides et d'une infestation d'insectes, mais aussi exacerbée par une collecte de taxes trop rigoureuse. On ne dispose pas de chiffres fiables, mais selon certaines sources, il y eut 12 072 morts, et 2 646 020 personnes souffrirent de la faim.

⁸. *Ibid.*, p. 33. « Especially during the eighteenth century, the central problem around which all else pivoted was how to allocate the resources of a realm whose material production, given the technology and social organization of the age, no longer reliably met the basic needs of a population that had more than doubled in a century's time. »

Pendant le demi-siècle qui suivit la prise de pouvoir de Tokugawa Ieyasu après la bataille de Sekigahara en 1600, le pays fut d'abord gouverné par Ieyasu, ensuite par son fils, Hidetada 徳川秀忠 (1579–1632, règne 1605-1623), puis par son petit-fils, Iemitsu 徳川家光 (1604-1651, règne 1623-1651). Ces trois générations de shōguns mirent en œuvre un nouveau système social, et réprimèrent les agitations qui persistaient dans les régions. Oda Nobunaga et Toyotomi Hideyoshi, qui avaient initié l'unification du pays au XVI^e siècle, ne purent pas pour autant assurer une succession paisible à leurs héritiers. Le transfert de pouvoir par Ieyasu à son fils, effectué de façon progressive de son vivant, compte parmi ses actions les plus importantes.

La deuxième moitié du XVII^e siècle vit une variété de styles d'administration de la part du shōgunat. Le quatrième shōgun Tokugawa Ietsuna 徳川家綱 (1641-1680, règne 1651-1680) était d'une santé fragile, et son règne fut quasiment une régence. Mais ses principaux conseillers réussirent à établir un style d'administration bureaucratique, qui remplaça l'administration plus proche du modèle militaire et autoritaire établie par Ieyasu. Ce fonctionnement harmonieux de la bureaucratie contribuerait sans doute à la succession pacifique du shōgunat au cours des années à venir.

Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉 (1646-1709), le cinquième shōgun, régna de 1680 jusqu'à son décès au moment de l'ère prospère de Genroku, et laissa un héritage complexe. Sa gouvernance reposait sur des politiques qui comportaient un important élément éthique, pouvant résulter de son désir d'incarner le « roi bienveillant », idéal du modèle confucéen. Malgré cette ambition, son règne se caractérisa par un aspect autocratique, à la fois dogmatique et arbitraire, symbolisé par des politiques défendant les animaux qui lui valurent le surnom de

« shôgun des chiens » (*inu-kubô* 犬公方). Des recherches récentes ont toutefois mis en évidence le noircissement par ses successeurs de sa réputation après son décès⁹.

Durant les règnes des sixième et septième shôguns, une nouvelle politique économique et administrative fut adoptée, le « gouvernement de l'ère Shôtoku » (*Shôtoku no chi* 正徳の治). Ces réformes, dirigées principalement par le savant Arai Hakuseki* 新井白石 (1657–1725), se fondaient sur des principes néo-confucianistes, mais se distinguaient à plusieurs égards des politiques de Tsunayoshi. La réforme la plus conséquente de Hakuseki fut probablement la refonte de la monnaie dans un métal plus pur : cette politique semble avoir contribué à l'aggravation de la crise économique lors du règne de Yoshimune. Cette courte période s'acheva avec le décès du jeune shôgun Tokugawa Ietsugu 徳川家継 (1709-1716) en 1716 à l'âge de 8 ans.

En l'absence de successeur direct, Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684–1751, règne 1716-1745) devint le huitième shôgun à l'âge de 32 ans. Descendant direct de Tokugawa Ieyasu, il était *daimyô* de l'important fief de Kii 紀伊 (actuel département de Wakayama). Son règne se prolongea, de fait si non de droit, après l'accession officielle au trône en 1745 de son fils

⁹. Cinq ans après le décès de Tsunayoshi, Chikamatsu fit des allusions peu flatteuses à son égard dans sa pièce *Sagami-nyûdô senbiki-inu* 相模入道千匹犬 *Le Religieux de Sagami et les mille chiens*. L'action se déroule juste avant la restauration de Kenmu en 1333, durant laquelle le dirigeant du pays, Hôjô Takatoki 北条高時 néglige son peuple au détriment de ses chiens de combat, qui sont transportés dans des palanquins somptueux. Même si Tsunayoshi était fermement opposé au combat de chiens, certaines références impliquent que ce personnage est une « fusion » du Takatoki historique (1303-1333) avec Tsunayoshi. Voir Donald H. SHIVELY, « Chikamatsu's Satire on the Dog Shogun » (*Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 18, N° 1/2, juin 1955, pp. 159-180, qui aborde aussi la question de la non-intervention des autorités envers cette œuvre à fort caractère satirique.

Tokugawa Ieshige 徳川家重 (1711-1761, règne 1745-1760) qui souffrait de problèmes de santé et d'un trouble du langage. L'époque de Yoshimune coïncida ainsi avec la carrière d'auteur de Sôsuke et l'apogée du théâtre *ningyô-jôruri*, et le shôgun et le dramaturge décédèrent la même année, en 1751.

Le règne de Yoshimune est associé à une série de réformes à grande échelle portant le nom de l'ère Kyôhō 享保 (1716-1735), durant laquelle elles furent lancées. Il s'agit de la première des trois grandes séries de réformes conduites au cours de l'époque d'Edo, la première servant de modèle aux deux suivantes. Plus radicales que toutes les réformes précédentes mises en œuvre par les Tokugawa, ces mesures économiques affectèrent chaque niveau social, souvent de manière sévère.

Les réformes de Yoshimune étaient influencées par l'idéologie officielle du néo-confucianisme qui dominait la gestion politique. Symbolisant cet esprit, la « boîte de sondage » (*meyasubako* 目安箱), dans laquelle étaient déposés les avis du peuple, mit en pratique le principe néo-confucéen qui voulait qu'un bon souverain veille sur ses sujets et soit constamment à leur écoute. Cette boîte, verrouillée et pourvue d'une fente, était placée devant les portes du château d'Edo : le peuple pouvait y déposer ses plaintes, ses suggestions et ses requêtes. Les billets contenus étaient ensuite lus par le shôgun en personne dans l'une des rares pièces privées du château. Même si certaines politiques étaient forgées à partir de ces suggestions populaires, on notera surtout sa fonction de propagande, qui visait à fixer l'image de Yoshimune, celle d'un bon seigneur selon le modèle confucéen¹⁰. Yoshimune ne partageait pas pour autant l'enthousiasme de son prédécesseur Tsunayoshi pour le confucianisme

¹⁰. Les idées déposées dans cette boîte contribuèrent notamment à la conception de ses mesures de prévention d'incendies. En réponse à une suggestion de la part d'un médecin, le shôgun fonda également un hôpital pour les plus démunis (le *Koishikawa yôjôsho* 小石川養生所).

scolastique, et ses réformes se caractérisèrent par une souplesse d'adaptation aux circonstances plutôt que par une rigidité idéologique.

Les réformes de Yoshimune, conduites tout au long de son règne, furent un travail de longue haleine afin d'assurer la survie du shôgunat Tokugawa et l'ordre civil face à de sombres conditions sur les plans agricole, économique, écologique et démographique. Malgré la vigueur de ses réformes, leurs fruits se révélèrent modestes. Ces trente années de réformes, s'étendant de 1721 à 1751, formèrent la toile de fond économique et politique de toute la période durant laquelle le dramaturge Sôsuke fut actif.

Les réformes se divisèrent en trois phases principales ; la première se poursuivit de 1721, date à laquelle Yoshimune contrôlait le gouvernement d'une main ferme, jusqu'en 1728. Ces réformes visèrent principalement la consolidation financière du shôgunat et le renforcement de la classe guerrière, qui se firent souvent aux dépens des classes inférieures. Elles s'occupèrent aussi de l'amélioration des infrastructures de la ville d'Edo en interdisant les toitures de chaume au profit de celles en tuiles, et en instaurant d'autres mesures prises pour que la ville soit moins vulnérable au feu. Chaque classe sociale, seigneurs comme paysans, était exhortée à la frugalité. La fin de cette phase fut pourtant marquée par le coûteux pèlerinage de Yoshimune au sanctuaire Tôshôgû 東照宮 à Nikkô 日光, afin de vénérer les esprits de ses prédécesseurs, Ieyasu et Iemitsu.

La deuxième phase de réformes, de 1729 à 1735, se déroula lors de l'aggravation des problèmes économiques, sociétaux et écologiques. On estime que la famine dite de l'ère Kyôhō, causée par l'infestation d'insectes et le mauvais temps, entraîna la mort d'environ 12 000 personnes entre 1732 et 1733, poussant des milliers d'autres à se déplacer vers les villes. La famine se concentra dans le sud-ouest du Japon, la partie occidentale de Shikoku étant particulièrement touchée. Les prix élevés du riz qui en résultèrent menèrent au développement d'une nouvelle forme de violence urbaine à Edo, les « saccages » (*uchi-kowashi** 打ち毀し),

au cours du premier mois de 1733. Les récoltes abondèrent en revanche entre 1734 et 1735, mais déclenchèrent une nouvelle crise, car les prix du riz tombèrent alors trop bas. Le régime dut faire face à un grave problème, puisque les appointements de la classe guerrière étaient uniquement versés sous forme de riz, que les samouraïs revendaient par la suite aux marchands de riz afin d'acquiescer l'argent nécessaire à la vie quotidienne. Comme nous le verrons plus loin, l'intervention brutale des autorités d'Edo sur le marché du riz d'Ôsaka suscita de fortes réactions chez la classe marchande. En 1736, Yoshimune rétablit la dépréciation de la monnaie, dans un renversement de la politique d'Arai Hakuseki qui semble avoir contribué à la solidité de l'administration fiscale.

Le début de la dernière phase des réformes occupa les quinze années précédant le décès de Yoshimune, en 1751¹¹. Même si des difficultés persistaient dans les zones rurales, le problème du riz disparut du premier plan et Yoshimune accorda son attention à l'élaboration de politiques dans des domaines divers. C'est à ce moment que sa gestion de l'État se rapprocha le plus du style de gouvernement préconisé par le philosophe et théoricien politique Ogyû Sorai 荻生徂徠 (1666-1728), qui adapta la société féodale du régime Tokugawa selon le modèle de société idéalisée qu'il crut trouver dans la Chine ancienne. Au cours de cette période, un grand nombre de décrets réglementèrent tous les aspects de la vie, visant à créer une société hautement hiérarchisée, où la frugalité était partagée par toutes les classes. C'est également à cette période que Yoshimune ordonna la conduite de recherches en horticulture, introduisant la culture de plantes aussi diverses que la patate douce, le ginseng, le colza et les graines de

¹¹. Le début de cette phase coïncide avec le changement d'ère en 1736, de Kyôhō en Genbun 元文, après le décès de l'empereur Nakamikado 中御門天皇. Il s'agit cependant de la continuation des réformes précédentes, et les édits de cette période sont conventionnellement inclus dans les « Réformes de l'ère Kyôhō ».

sésame. Il voulut également augmenter la production de soie afin de réduire la dépendance du pays au commerce extérieur, qui menaçait d'épuiser ses réserves d'or et d'argent.

2.2 La diffusion de l'éducation sous Tokugawa Yoshimune

Tokugawa Yoshimune encouragea la diffusion de l'enseignement, destiné non seulement à l'« aristocratie » de la classe guerrière, mais également aux autres secteurs de la société, ce qui eut des implications importantes pour la composition de la société d'Ôsaka et pour le public des pièces de Sôsuke. Cette tendance se poursuivit chez ses successeurs, expliquant le taux d'alphabétisation relativement élevé de la population japonaise pendant l'ère Meiji (1868-1912)¹².

Cet encouragement officiel de l'alphabétisation découla en grande partie de l'adoption du néo-confucianisme comme philosophie officielle. Le fondateur de cette philosophie, Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), vivait en Chine sous la dynastie Song (960-1279) et s'intéressait au développement de la pensée philosophique dans la tradition confucéenne, prônant une éducation universelle avec un curriculum bien défini. Bien que les idées de Zhu Xi soient devenues très influentes dans toute l'Asie de l'Est, la diffusion de l'éducation était souvent négligée, de crainte qu'elle déstabilise les structures hiérarchiques. C'est surtout au Japon que

¹². Selon le spécialiste de littérature Teruoka Yasutaka 暉峻康隆, l'éradication de l'analphabétisme (avec la diffusion de l'imprimerie qui l'accompagne) peut être comptée parmi les quatre spécificités principales de la « base sociale » (*shakai-teki kiban* 社会的基盤) de l'époque d'Edo, qui les séparent nettement de celle de la période médiévale qui la précède et permettent un renouvellement de la culture et de la littérature. Les autres sont la transformation de l'épistémè (*shisô no henkaku* 思想の变革), la recomposition du système social et l'établissement d'un système monétaire standardisé. Cité dans TAKADA Mamoru, « Kinsei bungaku sôsetsu », in, *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten : kinsei-hen*, Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan, 1997, p. 4.

l'éducation s'étendit au-delà de la classe des élites pour atteindre une grande partie des citoyens, ainsi que les paysans.

Yoshimune essaya également d'encourager l'acquisition de connaissances de différentes manières. En 1720 par exemple, relativement tôt dans son règne, il publia un décret assouplissant l'interdiction d'importer des ouvrages scientifiques en chinois, tels ceux sur l'astronomie et le calcul du calendrier, réalisés par des missionnaires jésuites en Chine. Ces informations pratiques intéressaient les intellectuels japonais de l'époque. La répression sévère du christianisme au XVII^e siècle conduisit en effet à une interdiction totale de tout livre en provenance d'Europe, de crainte qu'ils n'encouragent la subversion. Mais le Japon était alors paisible et isolé du monde, et il n'y eut plus de véritable raison de craindre une résurgence de cette religion. Plus tard dans son règne, on peut observer d'autres mesures actives visant à développer les connaissances techniques, telles que la recherche horticole et le soutien apporté au confucianiste Aoki Kon'yô 青木昆陽 (1698-1769) pour qu'il développe la culture des patates douces, utiles en cas de crise alimentaire. Ces développements s'inscrivaient dans l'esprit du rationalisme qui caractérisait le XVIII^e siècle au Japon, et dont le ton avait déjà été établi au début du siècle par les recherches empiriques et les politiques d'Arai Hakuseki.

Peut-être est-ce en raison de la nature féodale et inégale de l'autorité du régime que la diffusion de l'éducation poursuivie par Yoshimune suivit un modèle plus opportuniste que systématique. Un exemple est le développement de l'école déjà existante à Shôheizaka 昌平坂 dans la ville d'Edo. Au cours du siècle précédent, Tokugawa Tsunayoshi avait accordé une bourse au sanctuaire de la famille Hayashi 林 qui tenait cette école, principalement dans le but que celle-ci puisse assurer des cérémonies pour honorer l'esprit de Confucius. Yoshimune

donna à ce site une fonction plus pédagogique en y instaurant des conférences régulières, dominées par la pensée du néo-confucianisme orthodoxe¹³.

L'intérêt personnel que Yoshimune porta à la promotion de l'éducation des citoyens peut être perçu dans son soutien pour certains projets éducatifs. En 1723, il fournit des fonds pour le terrain et la construction afin que Sugano Kenzan 菅野兼山 (1680–1747), disciple du célèbre confucéen Yamazaki Ansai 山崎闇齋 (1618–1682), puisse établir une école, le Kaihodô 会輔堂, enseignant aux guerriers ainsi qu'aux roturiers d'Edo. En 1726, il octroya un terrain et une charte d'exonération d'impôts à Nakai Shûan* 中井齋庵 (1693–1758), érudit de la classe marchande d'Ôsaka. Ce dernier y fonda la célèbre école Kaitokudô* 懷徳堂, qui offrit aux citoyens d'Ôsaka une éducation théorique et pratique selon un modèle principalement néo-confucianiste, et continua ses activités jusqu'à la fin de l'époque d'Edo. Nous examinerons de plus près ses effets lors de notre examen de l'espace urbain d'Ôsaka.

Yoshimune voulut également étendre l'éducation aux paysans, comme le montre sa diffusion d'une version japonaise de *Signification étendue des six préceptes* (chin. : *Liuyu Yanyi*, jap. : *Rikuyu Engi* 六諭衍義). Les six préceptes furent conçus à l'origine par Zhu Xi, préconisant la bonne conduite fondée sur un modèle familial et communautaire. Le commentaire de ce texte par Fan Hong 范鋐 (dates inconnues), savant de la fin de la dynastie Ming (1368-1644), fut diffusé dans la campagne chinoise par le célèbre empereur Kangxi 康

¹³. L'intérêt porté par ces deux shôguns à cette école semble préfigurer les réformes menées ultérieurement par le conseiller shôgunal Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1758-1829). En 1790, lors des réformes de Kansei 寛政改革, il l'agrandit et la renomma l'Institut de Shôheizaka (*Shôhei-zaka gakumon-jo* 昌平坂学問所), y interdisant formellement l'enseignement d'autres philosophies que celle de Zhu Xi, de sorte que la maîtrise de ces idées devint un prérequis pour tout fonctionnaire servant le *bakufu*.

熙 (1654-1722) de la dynastie Qing (1644-1911). Yoshimune commanda à Ogyû Sorai de ponctuer ce texte dans le style japonais, et à Muro Kyûsô 室鳩巢 (1658-1734), de le résumer en japonais vernaculaire. Kyûsô, savant de l'école orthodoxe de Zhu Xi, défendait l'idéal de ce dernier d'une scolarisation universelle, tant pour les femmes que pour les hommes. Son texte, *Sens général de la Signification étendue des six préceptes* (*Rikugi engi taii* 六諭衍義大意, 1722) acquit une telle importance qu'il fut choisi comme source principale lors de la rédaction du Rescrit impérial sur l'Éducation (*kyôiku chokugo* 教育勅語) de 1890 pendant l'ère Meiji (1868-1912)¹⁴.

Le souci de Yoshimune de promouvoir l'éducation universelle se traduit par le fait qu'il choisit de diffuser cette œuvre face à l'opposition manifestée par Ogyû Sorai. Ce dernier refusait l'éducation populaire, qui comportait à ses yeux le risque d'une montée de la conscience politique en dehors de la classe gouvernante.

On peut noter aussi le développement des écoles dites *terakoya** 寺子屋, étymologiquement « annexe de temple », mais n'ayant plus de lien direct avec ces institutions. Le grand âge de l'expansion des *terakoya* commença à partir des années 1780, mais ces établissements étaient déjà répandus au milieu du XVIII^e siècle, comme le montre la scène

¹⁴. *Sources of Japanese tradition*, Volume 2, Part 1, compilé par Wm. Theodore DE BARY, Carol GLUCK et Arthur E. TIEDEMANN, New York, Columbia University Press, 2005, p. 278. Une modification importante du Rescrit impérial sur l'Éducation par rapport à sa source tient à l'accent mis sur la loyauté envers l'empereur. Le texte de Kyûsô souligne plutôt le rôle de la piété filiale en tant que fondement universel de la moralité, et n'évoque pas le rôle du souverain. Les origines du Rescrit impérial sur l'Éducation, mémorisé par chaque élève depuis sa promulgation jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, dans la pensée du confucianiste Kyûsô sont méconnues dans le Japon d'aujourd'hui.

Terakoya (*L'École du village*), très fréquemment jouée au kabuki et au *bunraku* de nos jours¹⁵. Les éléments essentiels du *terakoya* y sont déjà présents : un instituteur humble et dévoué à ses élèves, la place prépondérante accordée à l'art de la calligraphie dès le plus jeune âge, et l'association avec Tenjin 天神, divinisation du courtisan et poète Sugawara no Michizane* 菅原道真 (845-903), le personnage central de la pièce.

Cette diffusion de l'éducation influa sur la création et la réception des œuvres littéraires de l'époque. L'éducation n'était alors nullement limitée à une simple acquisition de savoirs factuels. Zhu Xi attendait de ses disciples qu'ils mettent leurs enseignements en pratique dans leur vie quotidienne ; ce principe est contenu dans son expression *shixue* 実学 (*jap.* : *jitsugaku*) l'« étude du réel¹⁶ ». À la lumière de ces tendances, Tagawa Kuniko commente la relation entre l'éducation et le *ningyô-jôruri* :

¹⁵. La scène figure dans *Sugawara denji te-narai kagami* 菅原伝授手習鑑 (*Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746), œuvre collective sans doute supervisée par Namiki Sôsuke (sous le nom de Namiki Senryû).

¹⁶. Selon Zhu Xi, le *shixue* est l'étude du *li* 理 (« principe »), concept central de sa philosophie. Selon cette pensée, le *li* peut être comparé à une graine, partageant à la fois des traits communs avec toutes les autres graines mais se distinguant également par un certain nombre de spécificités. À la différence de la pensée bouddhique, ces concepts d'« unité » et de « diversité » seraient bien réels, et il ne s'agit aucunement d'une illusion. Le vocable *shixue* (« étude de ce qui est réel, solide, ou substantiel ») signifie donc l'élaboration, à partir de cette prise de position, d'un projet académique ou pédagogique (*Sources of Japanese tradition*, Vol. 2, Part 1, p. 40). Au Japon, l'expression occupa une place importante dans le discours des savants à partir du XVII^e siècle, étant sujette à de nombreuses interprétations. Dès la fin du XVIII^e siècle, elle serait associée aux études médicales et techniques « hollandaises » (*rangaku* 蘭学).

「当時の学問は単なる知識の獲得・集積ではなく、聖賢の教えを体現する、実践道徳的方面をめざしていたので、現実の生活にも規範というものが大切にされた。「芸のりくぎが義理につまりてあはれなれば」と近松が言うように、語り物文芸の中では、人間の感情や欲望が規範を前に苦悩し、動揺し、煩悶するさまをよく描く。自己犠牲や身替りの悲劇も絵空事ではなく、矛盾や困難を乗り越えるための内面化された行動様式として、当時の人々には充分にリアリティがあったのである¹⁷。」

« [...] l'éducation de cette époque ne visait pas seulement une simple acquisition ou accumulation de connaissances, mais prisait plutôt la praxis de la morale incarnée dans les enseignements des sages, ainsi que l'idée d'un « modèle » [kihan 規範] dans la vie quotidienne. De même que Chikamatsu [Monzaemon] dit que « le tragique a sa source dans les règles de la vie en société [giri 義理]¹⁸ », on décrivait souvent dans les arts littéraires du katari-mono qu'une fois que les sentiments et les désirs humains sont confrontés à un « modèle », [l'humain] souffre, tremble, ou éprouve de l'angoisse. Les tragédies évoquant l'autosacrifice et les sacrifices de substitution n'étaient pas que de simples tableaux décoratifs, elles présentaient pour les contemporains des modes de comportement intériorisés qui permettaient de surmonter paradoxes et difficultés et qu'ils considéraient assez réalistes. »

¹⁷. TAGAWA Kuniko, « Jôruri no ryûsei », in, *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten : kinsei-hen*, Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan 東京堂出版, 1997, pp. 398-399.

¹⁸. La traduction française des propos de Chikamatsu est de René SIEFFERT (trad.), *Les Tragédies bourgeoises*, tome 1, Paris, POF, 1991, p. 43.

C'est peut-être la combinaison de la diffusion de l'éducation et la sombre conjoncture sur les plans politique, social, économique et écologique qui favorisa une tendance généralisée à l'introspection au début du XVIII^e siècle. Cela est d'autant plus saillant que celle-ci contraste avec l'esprit expansif et exubérant de l'ère Genroku qui la précéda.

2.3 L'opposition aux réformes de Tokugawa Yoshimune

Si les réformes de Yoshimune étaient présentées comme ayant pour but l'amélioration de toute la société, en réalité, elles permettaient principalement de renforcer les privilèges du régime et de la classe d'élite des samouraïs, qui formaient son assise politique. Les réformes ne produisirent pas de véritable adoucissement des problèmes économiques ; même en admettant qu'elles en freinèrent la dégradation, il n'est pas surprenant que leur sévérité ait provoqué des réactions défavorables de la part de plusieurs catégories de population. Cette opposition pouvait être ouverte, comme dans le cas des émeutes qui éclataient contre ceux considérés comme ayant profité des réformes, ou bien plus cachée et codifiée, comme certaines pièces du théâtre *ningyô-jôruri* qui contenaient des critiques acérées du régime.

La position inflexible de Yoshimune envers l'opinion publique se révéla peu après sa consolidation du pouvoir au début des années 1720. Même en supposant que l'installation de la « boîte de sondage » à l'extérieur du château d'Edo en 1721 corresponde à une véritable tentative d'écouter le peuple, le shôgun émit l'année suivante un décret en cinq points visant à censurer les œuvres publiées¹⁹. Si certains des points de l'édit étaient déjà sujets à des

¹⁹. *Edo hakuran-kyôki*, Tôkyô, Shôgakukan, 2007, pp. 267-268. L'un des cinq articles concernait la forme des œuvres : les auteurs et les éditeurs devaient désormais indiquer leur nom à la fin du texte afin d'empêcher les œuvres anonymes. On peut discerner, dans les articles sur le contenu des livres, la préoccupation de Yoshimune pour la stabilité dans tous les domaines : les critiques des idées reçues, les nouvelles théories et la conjecture sur la généalogie des grandes maisons étaient toutes proscrites. Les livres contenant des

réglementations, la méthode systématique de Yoshimune est révélatrice de son attitude autoritaire.

On peut discerner une vague d'opposition à la politique de Yoshimune au début des années 1730 ; elle peut traduire le fait que les conditions agricoles, économiques et sociétales devenaient toujours plus difficiles, et que les politiques de Yoshimune en étaient tenues pour responsables. En raison de la flambée du prix du riz à Edo durant l'hiver 1732, le peuple se révolta et attaqua le magasin d'un certain Takama Denbei 高間伝兵衛, négociant prospère impliqué dans le marché du riz en tant qu'agent officiel pour le régime. Ce saccage n'est pas sans comporter un élément politique, car le gouvernement était tenu pour moralement obligé d'assurer l'alimentation de son peuple. Les protestations pacifiques des marchands d'Ôsaka envers les autorités en 1736, que nous examinerons plus loin, constituent également une réaction aux politiques du régime à Edo.

La critique la plus ouverte à propos de la stratégie politique de Yoshimune vint d'un autre membre du clan Tokugawa, Tokugawa Muneharu* 徳川宗春 (1696-1764). Ayant douze ans de moins que Yoshimune, il devint en 1730 le chef du clan Owari 尾張, l'une des trois branches les plus prestigieuses du clan Tokugawa (*gosanke* 御三家), qui descendait directement d'Ieyasu. En tant qu'amoureux du théâtre, encourageant même la classe guerrière à assister à des spectacles et à établir des quartiers de plaisirs dans sa ville natale de Nagoya 名古屋, sa personnalité flamboyante et désinhibée est tout le contraire de celle de Yoshimune.

Le livre de Muneharu, *Onchi sei'yô* 温知政要 (*Recherche des principes politiques*), publié peu de temps après son accession au poste de *daimyô* (seigneur féodal), est présenté comme un credo personnel et consiste en un manifeste politique en douze points. Il critique

allusions érotiques (*kôshoku-bon* 好色本), catégorie qui semble inclure certaines œuvres de Saikaku, ainsi que les livres touchant à la famille shôgunale des Tokugawa, étaient également interdits.

surtout le légalisme de Yoshimune, son ingérence dans les affaires des classes inférieures, et son usage excessif des punitions. Comme le laissent entendre la graphie du mot « compassion » (*ji* 慈), calligraphié en gros caractère au début du tome, et celle de « patience » (*nin* 忍) qui se trouve à la fin notée de la même façon, l'auteur préconise une attitude plus compatissante envers le peuple de la part des autorités. Sa formule selon laquelle « même mille pièces d'or ne suffiraient pas pour remplacer une seule vie humaine exécutée par erreur » ne relève pas de la simple déclaration, puisque son auteur va jusqu'à supprimer la peine de mort sur son domaine. Le texte et les nombreux éloges reçus démontrent l'existence d'un discours complexe concernant la dignité de la vie humaine, particulièrement dans les villes de Kyôto, d'Ôsaka et de Nagoya²⁰. Ce discours était principalement nourri par la pensée du confucianiste Itô Jinsai* 伊藤仁斎 (1627-1705), dont la compassion était l'un des piliers de la philosophie, et plus largement par les contradictions implicites du système de classes.

L'ascendance impeccable dont bénéficiait Muneharu ne le mit pas à l'abri de Yoshimune. Ce dernier s'assura que non seulement les planches de bois gravées pour l'impression soient détruites, mais aussi que ceux qui en possédaient des copies soient contraints à les remettre aux autorités pour destruction. Il en résulte que seuls quelques exemplaires ont survécu jusqu'à sa réédition durant l'ère Meiji. Muneharu fut condamné à prendre une retraite prématurée en 1739 — laissant derrière lui un immense arriéré fiscal —, et mena une vie tranquille jusqu'à sa mort, en 1764. On peut supposer que seul son statut le protégea d'une punition plus sévère. Après sa mort, il ne fut pas pardonné par le régime, et son

²⁰. C. Andrew GERSTLE, « Heroic Honor: Chikamatsu and the Samurai Ideal », in, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 57, No 2, 1997, p. 313. Ces remarques sur la dignité humaine furent louées par Nakamura Sankinshi 中村三近子 (1671–1741), confucianiste de Kyôto, qui fut ému aux larmes et rédigea ensuite un commentaire de l'ouvrage, diffusé sous forme de manuscrit.

mémorial fut ainsi couvert d'une grille métallique, jusqu'à ce qu'une grâce officielle lui soit accordée en 1839.

Le théâtre de *ningyô-jôruri* faisait allusion de manière détournée à la situation politique contemporaine, ce qui a des implications importantes pour notre étude. Uchiyama Mikiko attire notre attention sur ce qui semble être une critique du régime de Yoshimune dans la pièce intitulée *Le Prince de la Grande Pagode* (*Ôtô-no-Miya Asahi Yoroi* 大塔宮曦鎧), jouée pour la première fois au Takemoto-za en 1723²¹. L'action de cette pièce se déroule au XIV^e siècle dans le contexte de la restauration de Kenmu et une section décrit la mauvaise administration observée dans la capitale, Kyôto :

「むかしの京はなんばの京。中ごろはならの京。今の京と申すは。よろづよ
こしまであの御天子をはゞからず。我まゝはたらく^{たいら}平の京。京のしおきはく
はんとうまかせみやがたひづめ公家衆たをし。百姓せたげ。町人いじり。民
は又ぎつちり / \²²」

« *La capitale des temps anciens était à Nanba [=Naniwa*, c'est-à-dire Ôsaka] ; plus récemment il y eut la capitale de Nara. Dans la capitale actuelle de Taira [=Kyôto] se produit une multitude de méfaits, sans que [les coupables] craignent le courroux du Fils du Ciel [=l'empereur]. Les punitions infligées dans la capitale sont décidées [par*

²¹. Les auteurs de cette pièce, Takeda Izumo I^{er} et Bunkôdô, deviendraient les dramaturges les plus populaires du Takemoto-za dans la période qui suivit le décès de Chikamatsu. *Le Prince de la Grande Pagode* fit l'objet de « révisions » (*tensaku* 添削) de la part de Chikamatsu, ce qui semble indiquer qu'il ne s'opposait pas aux propos exprimés dans le passage cité plus bas.

²². Cité dans UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, *Jôrurishi no jûhasseiki* 浄瑠璃史の十八世紀, Tôkyô, Benseisha, 1989, p. 161.

le régime] du Kantô. Cela tourmente la faction loyale à la cour, sape la noblesse, violente les paysans et intimide les citoyens. Le peuple ne dispose d'aucune marge de manœuvre. »

Il est significatif que selon ce texte, les quatre classes qui souffrent du gouvernement arbitraire de la capitale (la cour, la noblesse, les paysans et les citoyens) sont précisément celles les plus touchées par les réformes de Yoshimune destinées au renforcement de la classe guerrière. Si le passage porte ostensiblement sur le Kyôto du XIV^e siècle, l'utilisation de « Taira » 平, appellation élégante de cette ville, permet d'évoquer « Matsudaira » 松平, nom ancestral du clan Tokugawa qui emploie la même graphie. Une interprétation anti-*bakufu* de ce passage est étayée par le fait qu'une estampe illustrée sur laquelle apparut ce passage fut distribuée à Kyôto, mais fut très rapidement censurée par les autorités²³.

3. L'espace urbain : la ville d'Ôsaka

La production pour le *ningyô-jôruri* classique d'œuvres qui ont captivé le public jusqu'à nos jours par leur richesse et leur complexité nous étonne par sa concentration non seulement géographique — la grande majorité des pièces furent écrites pour les théâtres d'Ôsaka —, mais aussi temporelle, car la grande majorité des œuvres mises en scène dans le *bunraku* d'aujourd'hui datent de la première moitié du XVIII^e siècle. Ceci est encore plus étonnant quand on considère la longue histoire (et préhistoire) du genre, notamment le fait que le *jôruri* ancien avant l'époque de Chikamatsu était réparti dans les trois métropoles du Japon. Le kabuki, principal rival du *ningyô-jôruri*, était en revanche bien vivant (et connut plusieurs vagues de créativité) tout au long de l'époque d'Edo, maintenant des traditions parallèles dans les trois métropoles. Quelles spécificités culturelles, sociales et intellectuelles d'Ôsaka ont privilégié le

²³. L'estampe s'intitulait *Chiryaku no Manzai* 知略の万歳 (*Une Myriade d'années de stratégies judicieuses*).

développement d'une tradition dramatique aussi sophistiquée ? Pour mieux aborder cette question, rappelons brièvement l'histoire de la ville d'Ôsaka depuis ses origines jusqu'à l'époque de Sôsuke.

3.1 De la capitale impériale de Naniwa à la capitale administrative d'Ôsaka

Au début du XVIII^e siècle, Ôsaka témoignait déjà d'une histoire ancienne incluant plusieurs « incarnations ». Il y eut d'abord l'ancienne capitale de Naniwa, avec sa cour majestueuse, construite selon un modèle chinois²⁴ ; ensuite le port médiéval florissant de Watanabe-no-Tsu 渡辺津 ; la « ville-temple », désormais appelée Ôsaka, qui se développa autour du temple Hongan-ji d'Ishiyama 石山本願寺 aux XV^e et XVI^e siècles ; l'imposante métropole planifiée par Toyotomi Hideyoshi à la fin du XVI^e siècle, avec son immense château, plus tard détruit par Tokugawa Ieyasu ; et enfin le grand centre économique de l'époque d'Edo à partir du XVII^e siècle, administré directement par le régime des Tokugawa. L'histoire de cet épanouissement, suivi d'une destruction (ou d'un oubli) et enfin d'une renaissance, ce à plusieurs reprises, aide à résoudre une contradiction apparente dans la terminologie des historiens japonais. Alors que la fondation de la ville et son statut de grande capitale sont antérieurs à ceux de Nara ou de Kyôto, la ville d'Ôsaka durant le XVII^e siècle est souvent qualifiée de « ville nouvelle » (*shinkô*

²⁴. Trois empereurs installèrent le siège de leur Cour à Naniwa. Vers le début du V^e siècle, l'empereur Nintoku 仁徳天皇 (dates inconnues) y fonda le palais appelé Takatsu no miya 高津宮, et en 645 l'empereur Kôtoku 孝徳天皇 (règne 645-654) celui de Nagara Toyosaki 長柄豊碕. C'est ici que furent entreprises les importantes réformes de l'ère Taika (*Taika no kaishin* 大化の改新). L'empereur Shômu 聖武天皇 (règne 724-749) entreprit la construction d'un palais (Naniwa no miya 難波宮) dès 726, mais la Cour retourna l'année suivante à Heijô-kyô 平城京 (Kyôto). À partir de 1954, des fouilles archéologiques furent menées sur le site de l'ancien palais à Ôsaka.

toshi 新興都市) par les historiens actuels, ce qui reflète le dynamisme économique et culturel associé à ce modèle d'urbanisme.

Du point de vue géographique, Ôsaka jouit d'un emplacement privilégié, étant située sur l'estuaire du fleuve Yodo 淀, dans une plaine qui s'étend jusqu'à la ville actuelle de Kôbe 神戸 à l'ouest et à Kyôto au nord-est, et près de la mer intérieure de Seto 瀬戸内海. Le littoral d'Ôsaka subit des changements remarquables à travers le temps, mais la pointe nord du plateau d'Uemachi 上町 resta toujours son centre principal d'activité. Un grand amas coquillier (*kai-zuka* 貝塚) datant soit de la période Jômon (8000 av. J.-C. – III^e siècle av. J.-C.) soit de celle de Yayoi (III^e av. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.) atteste que les environs du château actuel étaient déjà habités à l'époque préhistorique, même si la plupart des terres environnantes se trouvaient sous le niveau de la mer.

La première allusion à cet endroit dans les sources historiques apparaît dans le *Nihon Shoki* 日本書紀 (*Annales du Japon*, 720), l'une des premières histoires officielles du Japon, où l'on raconte que l'empereur légendaire Jinmu 神武天皇 parvint à ce site par l'estuaire du fleuve Yodo 淀 à l'endroit connu sous le nom de Nami-haya 浪速 (« vagues rapides »), ultérieurement Naniwa. À la fin du VI^e siècle, le Shitennô-ji 四天王寺, l'un des premiers temples bouddhiques du Japon, fut construit, conduisant Naniwa à assumer le rôle prestigieux de port d'accueil pour des émissaires venant de la péninsule coréenne et de la Chine de la dynastie Sui (581–618). Au VII^e siècle, l'empereur Kôtoku 孝徳天皇 (règne 645-654) désigna

Naniwa comme siège du gouvernement officiel, ordonnant la construction de ce qui est sans doute la première ville japonaise correspondant au modèle orthogonal des capitales chinoises²⁵.

Après le déménagement de la capitale à Fujiwara-kyô 藤原京 en 694 et la fondation subséquente des capitales de Nara (710) et de Kyôto (794), les bâtiments officiels de la capitale de Naniwa tombèrent en ruine. Au cours de l'époque de Heian, le temple Shintennô-ji et le sanctuaire Sumiyoshi 住吉神社 devinrent des destinations de pèlerinage. Le port continua de fonctionner sous le nom de Watanabe-no-Tsu pendant l'époque médiévale et prospéra grâce à ses liens avec les temples de Nara.

Après un long intervalle d'obscurité relative, la ville se réveilla grâce à la fondation du temple Hongan-ji d'Ishiyama en 1496 par la secte amidiste de Jôdo shinshû 浄土真宗 (« Secte authentique de la Terre pure »), devenue l'association religieuse la plus puissante du Japon à la fin du Moyen Âge. Basée autour de deux édifices religieux (un Amida-dô 阿弥陀堂, ou salle consacrée au bouddha Amitâbha [Amida 阿弥陀], et un Goei-dô 御影堂, probablement consacré à Shinran 親鸞 [1173-1262], le fondateur de la secte), la structure administrative fournie par le temple contribua au développement d'un centre de commerce et de culture, une sorte de monastère-forteresse. Domicile de nombreux artisans et marchands, la ville prospéra de manière semblable au port de Sakai 堺 voisin, grâce à la facilité des transports sur le fleuve Yodo et à sa proximité avec la mer intérieure. Son autonomie économique et militaire était si forte que pendant la période de réunification, à la fin du XVI^e siècle, Oda Nobunaga lui fit la guerre pendant onze ans. Nobunaga réussit finalement à pénétrer dans l'enceinte du château en 1580, mais le donjon fut brûlé par les fuyards.

²⁵. James L. MCCLAIN et WAKITA Osamu, « Osaka across the Ages » in, *Osaka: The Merchants' Capital of Early Modern Japan*, ouvrage collectif dirigé par James L. MCCLAIN et WAKITA Osamu, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1999, pp. 3-5.

Son successeur, Toyotomi Hideyoshi, fit construire un château grandiose sur le site de l'ancien Hongan-ji d'Ishiyama, et le jésuite Luís Fróis (1532-1597), qui se rendit sur place, le décrivit comme incomparablement plus beau que le superbe château de Nobunaga à Azuchi 安土. Hideyoshi en fit la base de son gouvernement et certains historiens ont même proposé d'appeler cette période d'unification allant de 1568 à 1600 l'époque « Azuchi-Ôsaka » plutôt qu'« Azuchi-Momoyama »²⁶. Hideyoshi prit des mesures pour attirer les marchands des provinces environnantes à Ôsaka et envisagea le développement d'une ville immense qui s'étendrait du plateau d'Uemachi au nord jusqu'au quartier de Tennô-ji 天王寺, celui de Sumiyoshi et même à la ville de Sakai au sud. Hideyoshi reconstruisit le temple Hongan-ji, alors situé dans le quartier voisin de Tenma 天満, tout comme le sanctuaire Tenmangû 天満宮 consacré à l'esprit du courtisan Sugawara no Michizane. La destruction du port de Sakai lors d'un grand séisme en 1596 entraîna également l'expansion du port d'Ôsaka, afin de combler le vide.

Cette nouvelle ville, l'ancêtre de l'Ôsaka de l'époque de Sôsuke, fut construite selon un plan systématique afin de refléter les objectifs politico-sociaux de Hideyoshi. Guerriers, religieux, marchands et artisans étaient invités à s'installer dans des quartiers résidentiels construits à leur intention dans la zone autour du château, faisant écho à la volonté de Hideyoshi de stratifier les classes sociales de façon systématique. Des seigneurs (*daimyô* 大名) de tout le pays s'établirent également dans la ville pour créer un important centre militaire, faisant preuve

²⁶. *Ôsaka no kyôkasho*, Sôgensha, 2012, p. 59. Les châteaux immenses de cette époque remplissaient à la fois des fonctions militaire et symbolique. Le château principal de Nobunaga était à Azuchi, au bord du lac Biwa 琵琶湖. Outre le château d'Ôsaka, Hideyoshi se fit construire un autre château dans le quartier de Momoyama 桃山 de la ville de Fushimi 伏見 au sud de Kyôto, qui fut détruit par le gouvernement *bakufu* des Tokugawa en 1623.

de loyauté envers Hideyoshi en laissant certains membres de leur famille installés à Ôsaka en tant qu'otages volontaires²⁷. La politique de Hideyoshi entraîna également une forte croissance démographique dans cette région. L'Ôsaka de la fin du XVI^e siècle apparaît donc, de façon rétrospective, comme un véritable prototype de l'Edo du siècle suivant. On peut imaginer que si Ieyasu n'avait pas déplacé le centre du gouvernement à Edo en 1603 afin de limiter définitivement l'influence du clan Toyotomi sur la politique nationale, Ôsaka aurait sans doute pu remplir ce rôle de façon admirable.

Après le décès de Toyotomi Hideyoshi en 1598, le château d'Ôsaka fut repris par son fils, Hideyori 秀頼 (1593-1615). Après l'instauration du gouvernement militaire à Edo par Tokugawa Ieyasu, l'existence continue de cette grande famille risquait de menacer, tôt ou tard, la continuité du nouveau régime. Prenant comme prétexte une inscription sur une cloche du temple Hôkô-ji 方広寺 à Kyôto pouvant être interprétée comme une malédiction adressée au shôgun, les forces d'Ieyasu entourèrent le château avec 200 000 hommes et l'assiégèrent durant l'hiver 1614. La forteresse se montra pourtant imprenable et Ieyasu fut contraint de signer un traité de paix avec Hideyori stipulant que les douves extérieures seraient comblées. Cependant, Ieyasu veilla à ce que les douves intérieures, qui se trouvaient plus près du château, soient également comblées ; il retourna à Ôsaka durant l'été 1615 et réussit à prendre le château. Dans un acte symbolique marquant la fin définitive du prestige d'Ôsaka, Hideyori et sa mère Yodogimi 淀君 (1567-1615), quasiment les derniers représentants du clan Toyotomi, se

²⁷. Cette coutume préfigurait la mise en place du système de « présence alternée » (*sankin-kôtai* 参勤交代) pendant les premières années de l'époque d'Edo. La demeure du *daimyô* alternait entre son domaine et la ville d'Edo, où sa famille était quasiment retenue en otage. S'il s'agissait au début d'une simple preuve de loyauté décidée sur la base du volontariat, le troisième shôgun Tokugawa Iemitsu rendit ce système obligatoire.

donnèrent la mort. Non seulement le château fut complètement détruit, mais près de la moitié des quartiers de marchands qui l'entouraient furent réduits en cendres.

La victoire du clan Tokugawa à Ôsaka représente non seulement l'extinction du clan Toyotomi, peut-être l'unique famille dont le statut lui permettait de résister au régime Tokugawa, mais aussi la fin de la possibilité pour la ville d'Ôsaka de reprendre un jour son ancien statut de siège de gouvernement. Le siège dit « d'hiver » (1714) et celui « d'été » (1715) laissèrent un souvenir impérissable chez les citadins d'Ôsaka tout au long de l'époque d'Edo. L'historien Tetsuo Najita commente « la mémoire sociale » par rapport aux ouvrages historiques du philosophe Nakai Chikuzan 中井竹山 (1730-1804), habitant d'Ôsaka :

« [...] l'« histoire d'Ôsaka » [à la fin du XVIII^e siècle] fut associée au malheureux Toyotomi Hideyoshi et à ses descendants. Derrière le récit historique de Chikuzan se cache la mémoire sociale d'Ôsaka ; le bastion de Hideyoshi à Ôsaka fut mis à bas par la duperie des Tokugawa et la population locale continua à adorer le héros tragique, Hideyoshi, cet imposant géant d'origine paysanne qui avait été si près de devenir celui qui unifierait enfin le Japon²⁸. »

²⁸. Tetsuo NAJITA, *Visions of Virtue in Tokugawa Japan: The Kaitokudō Merchant Academy of Osaka*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2016, p. 182. « [...] the “history of Osaka” [as seen from the late eighteenth century] was identified with the ill-fated Toyotomi Hideyoshi and his descendants. Behind Chikuzan's historical narrative lies the fact of social memory in Osaka; the Hideyoshi bastion in Osaka was felled by the Tokugawas' chicanery, and the local population continued to retain a romantic adulation for the tragic hero, Hideyoshi, a baronial giant of peasant stock who came so very close to being the ultimate unifier of Japan. »

3.2 Ôsaka, ville nouvelle

Après la prise de la ville par le régime central en 1615, le domaine d'Ôsaka fut d'abord octroyé à Matsudaira Tadaakira 松平忠明 (1583-1644), petit-fils d'Ieyasu, qui développa la zone où se trouvait le château de Hideyoshi. Mais en 1619, le régime changea de stratégie politique et la ville fut placée sous le contrôle direct du régime et sous le même système administratif que les deux autres métropoles, Edo et Kyôto. Le régime considéra sans doute que la ville était trop importante pour être sous le contrôle d'un seul seigneur. Le deuxième shôgun, Tokugawa Hidetada 徳川秀忠 (1579-1632), visita Ôsaka la même année et décida de la reconstruction du château, qui était, selon James L. McClain, « l'un des projets les plus grandioses d'une époque d'indulgence architecturale²⁹ ».

D'autres projets urbains furent entrepris pendant cette période, souvent par des marchands qui collaboraient avec les autorités. Citons surtout le creusement d'un grand nombre de canaux, y compris le canal Dôtonbori 道頓堀川, dont la rive sud hébergea ensuite le quartier des théâtres, d'un grand intérêt pour notre étude. La construction de nouvelles maisons de ville le long des rives entraîna l'accroissement de la population citadine. La ville était officiellement sous le contrôle du gardien du château, mais celui-ci s'occupait uniquement des affaires des samourais.

L'administration de la ville d'Ôsaka était assurée par trois niveaux de responsables. Les deux magistrats municipaux* (*machi-bugyô* 町奉行), représentants du régime central, géraient la plupart des affaires de la ville. Les magistrats municipaux étaient aidés par des administrateurs des principales familles bourgeoises : les trois anciens de la ville (*sô-doshiyori*

²⁹. « [...] one of the grandest projects in an epoch of architectural indulgence. » James L. MCCLAIN, « Space, Power, Wealth and Status in Seventeenth-Century Osaka » in, *Osaka: The Merchants' Capital of Early Modern Japan*, op. cit., p. 48.

総年寄) nommés par les bourgeois, et les anciens du quartier (*machi-doshiyori* 町年寄), issus des classes marchandes et des artisans propriétaires. La ville était sous-divisée en trois arrondissements administratifs : le Kita-gumi 北組 à l'ouest du château, le Minami-gumi 南組 au sud et le Tenma-gumi 天満組 sur la rive droite du fleuve Yodo. Chacun de ces arrondissements présentait des spécificités du point de vue social³⁰.

Tokugawa Iemitsu, le troisième shôgun Tokugawa, poursuivit le projet de son prédécesseur de restaurer la gloire marchande d'Ôsaka. Lors de sa première visite à Ôsaka, il effectua une inspection du château nouvellement construit, et, dans un geste théâtral, fit déployer sur l'une des tourelles du château une immense bannière dorée où il était inscrit que les citadins seraient désormais exemptés de payer des taxes foncières. Cela indique clairement son désir qu'Ôsaka, bastion militaire, se mue en métropole économique. Ce souhait est logique, étant donné que le danger d'insurrection était quasiment nul après les sièges d'Ôsaka, et que 95 pour cent d'une population composée de 450 000 personnes appartenaient à la classe des marchands. D'ailleurs, même si les seigneurs *daimyô* comptaient sur le marché d'Ôsaka pour transformer le riz de leur domaine en argent, il leur était formellement interdit d'entrer dans la ville : seuls des samouraïs de statut modeste étaient donc logés à Ôsaka afin de superviser le commerce du riz, activité indigne d'un vrai guerrier³¹.

La position géographique d'Ôsaka lui octroya un avantage commercial dans ce Japon si récemment pacifié. Face à la mer intérieure de Seto, les routes maritimes facilitèrent les échanges avec les provinces de l'Ouest. De plus, son emplacement sur le fleuve Yodo lui conféra une position stratégique privilégiée vis-à-vis de la capitale, Kyôto, et même des

³⁰. *Ibid.*, p. 53.

³¹. NAJITA, *op. cit.*, p. 2.

provinces de l'Est situées sur la route du Tôkaidô³². Son riche arrière-pays, la région du Kamigata, où étaient produits du saké, des vêtements, de l'huile végétale, des médicaments et de nombreux biens de consommation courante, était également un atout. En effet, la nouvelle ville d'Edo ne disposait pas d'un arrière-pays aussi développé et les produits exportés du Kamigata (la région de Kyoto et d'Ôsaka), les *kudari-mono* 下り物, ou « biens descendus », étaient essentiels au développement d'Edo en tant que métropole.

Avec la centralisation du marché du riz à Ôsaka, chaque fief, ainsi que le régime du *bakufu* lui-même, créa un entrepôt (*kura-yashiki* 蔵屋敷) dans la ville, qui traitait le riz reçu en impôts ainsi que d'autres produits venus des régions de l'Ouest du Japon. Au début du XVII^e siècle, le développement des *higaki-kaisen* 菱垣廻船, grands navires de commerce, plus tard complétés par les *taru-kaisen* 樽廻船 qui transportaient les tonneaux de saké, firent d'Ôsaka un entrepôt pour les produits issus des différentes régions du Japon. Le régime autorisa la famille bourgeoise Yodoya 淀屋 à développer les marchés du riz, du poisson et des légumes. La ville acquit ainsi ultérieurement le sobriquet de « cuisine de l'empire » (*tenka no daidokoro* 天下の台所).

Le marché du riz, qui se trouvait sur la rive nord de l'île Dôjima 堂島 du fleuve Yodo, devint le plus important du Japon ; les transactions commerciales s'y développèrent pour devenir remarquablement sophistiquées. On employait un système de jetons, le règlement en argent étant effectué un certain temps après la conclusion du contrat. L'introduction des contrats à terme (*chôai-mai torihiki* 帳合米取引) permettait même de vendre le riz qui

³² Le Tôkaidô 東海道, « Route de la mer de l'est », était le grand axe de communication qui reliait Edo à Kyôto, puis à Ôsaka. Il était marqué de 53 étapes, immortalisées par la série d'estampes de Hiroshige 広重 (1797-1858).

n'existait pas encore. Ce système de paiement après la transaction exigeait un haut niveau de confiance de la part des deux parties et une fois que l'accord était conclu avec les mains, il était scrupuleusement respecté. Le régime méprisa pourtant le système des ventes à terme, craignant une hausse des prix difficile à gérer.

Il ne faut pas omettre le développement d'une brillante vie culturelle, stimulée par des facteurs tels que l'essor économique et le brassage social qui en résultait, les développements techniques tels que l'imprimerie, et surtout la proximité avec la ville de Kyôto et sa magnifique tradition littéraire et artistique. Son épanouissement le plus sûr eut lieu pendant l'ère Genroku, à la fin du XVII^e siècle. Nous avons déjà mentionné dans le premier chapitre les contributions de Chikamatsu, mais les œuvres de Saikaku furent également d'une importance considérable. Ce dernier maria la tradition romanesque existante (dont les *kana-zôshi* 仮名草子, « livrets rédigés en syllabaires ») avec la tradition poétique et allusive du *haikai* 俳諧 pour créer un nouveau genre romanesque, les *ukiyo-zôshi* 浮世草子, « livrets du triste monde flottant », qui décrivaient toutes les catégories sociales, des courtisanes jusqu'aux samourais³³. Les villes de la région du Kamigata étaient fermement en tête de la vie culturelle de la nation, jusqu'à ce que la nouvelle métropole d'Edo affirme sa domination au cours du siècle suivant.

3.3 Les réformes de Tokugawa Yoshimune vues d'Ôsaka

Pendant les années 1730, le ressentiment à l'égard de l'ingérence du régime central sur le marché du riz provoqua la colère d'un grand nombre de marchands d'Ôsaka. Bien que le *bakufu* des Tokugawa laissât peu de place à la critique ouverte de ses politiques, ces événements nous

³³. Pour une étude approfondie de Saikaku, voir Daniel STRUVE, *Ihara Saikaku : un romancier japonais du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

permettent d'entrevoir le rapport et les tensions sous-jacentes entre les citadins d'Ôsaka et le régime de Yoshimune, qui semble avoir contesté l'autonomie de la classe marchande.

Les affrontements éclatèrent au sujet des tarifs du riz. Il s'agissait de l'une des principales préoccupations politiques du régime sous Yoshimune, qui cherchait à rehausser le statut de la classe guerrière dont les allocations étaient versées sous forme de riz, considéré comme plus digne que l'argent. À partir des années 1720, la politique de Yoshimune visant à accroître les recettes du riz grâce à l'imposition plus importante des villageois et à la création de nouvelles rizières porta ses fruits, et une grande quantité de riz afflua dans les villes. La baisse du prix du riz qui en résulta impliqua une diminution du pouvoir d'achat de la classe privilégiée des samouraïs, menaçant le régime de désagrégation.

La violence des saccages (*uchi-kowashi* 打ち毀し) à Edo en 1733 qui résultait des prix élevés dus à la pénurie de riz suite à des catastrophes naturelles, puis la chute des prix du riz en 1735 (voir p. 124) poussa le bakufu à mettre en œuvre plusieurs mesures coercitives visant les marchands d'Ôsaka. Celles-ci comprenaient :

1. L'imposition d'un tarif minimum pour le riz qui était relativement élevé, avec une surtaxe pour les transactions effectuées à ce prix minimal.

2. L'obligation pour les marchands d'acheter du riz (*kawase-mai* 買わせ米) issu des réserves détenues par le régime du *bakufu* et les seigneurs, souvent à des prix excessifs, afin de retirer le riz excédentaire du système. Au douzième mois de 1735, par exemple, les magistrats municipaux d'Ôsaka, représentants du *bakufu*, ordonnèrent à un groupe de marchands de riz et de cambistes d'acheter la somme phénoménale de 130 000 *koku* 石 de riz, somme qui suffirait à loger et habiller le cinquième de la population d'Ôsaka pendant une année entière.

3. Des prêts forcés au régime de la part des marchands, le riz détenu par le régime servant de garantie.

4. Des retards forcés dans le transport du riz des autres villes vers Ôsaka afin de réduire la quantité de riz disponible sur le marché de cette ville³⁴.

Toutes ces mesures étaient préjudiciables aux marchands concernés ; cependant, les achats forcés furent considérés comme la principale mesure impossible à honorer, et soulevèrent le mécontentement d'un grand nombre de bourgeois. Les marchands suivirent d'abord les procédures établies en dressant une pétition qu'ils présentèrent aux anciens de la ville, représentants de la classe bourgeoise, pour qu'ils la communiquent aux magistrats municipaux ; mais les anciens refusèrent cette demande. Les personnes concernées prirent donc la décision inhabituelle et risquée de présenter leur pétition directement aux magistrats municipaux issus, rappelons-le, de la haute classe guerrière et nommés par le *bakufu*³⁵. Selon les estimations, quelque 1 200 représentants officiels des citoyens d'Ôsaka se rassemblèrent devant les bureaux des magistrats municipaux le matin du 8 du sixième mois de 1736, action collective sans précédent, afin de présenter de façon directe des pétitions de protestation aux magistrats³⁶.

³⁴. UCHIDA Kusuo, « Protest and the Tactics of Direct Remonstrance: Osaka's Merchants Make Their Voices Heard », in, *Osaka: The Merchants' Capital of Early Modern Japan*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1999, pp. 84-85.

³⁵. La « pétition directe » (*jikiso* 直訴) était une entorse sérieuse à la procédure administrative, si théâtrale qu'elle figura comme motif dans les pièces de *ningyô-jôruri* de l'époque. Son adoption par les marchands de riz témoigne de leur désespoir. Les magistrats municipaux relayèrent néanmoins les préoccupations des marchands aux autorités à Edo. Cependant, le *bakufu* refusa d'examiner la proposition, car il avait besoin d'obtenir l'argent des marchands par tous les moyens possibles afin de poursuivre sa politique de refonte de la monnaie utilisée dans la région Kyôto-Ôsaka en argent. Les magistrats municipaux parvinrent à organiser un système de paiement acceptable pour les marchands concernés (UCHIDA, *op. cit.*, p. 87).

³⁶. UCHIDA, *op. cit.*, pp. 93-94.

Ces événements nous en disent long sur la situation socio-politique d'Ôsaka à l'époque de Sôsuke. D'abord, on remarquera l'affirmation de leur autonomie par les marchands. Confrontés à des politiques coercitives de la part du régime d'Edo, ils estimèrent que leurs voix étaient dignes d'être entendues, et qu'ils pouvaient s'organiser et se rassembler pour y parvenir, même si cela nécessitait qu'ils contournent la procédure officielle. Il est clair que les marchands n'avaient aucunement l'intention de renverser le système, car la stabilité de la *pax Tokugawa* était une condition préalable au commerce : ils se sentirent toutefois obligés de signaler aux autorités ce qu'ils perçurent comme un déséquilibre ou une injustice au sein du système politique.

Ensuite, des documents relatifs à cet événement montrent que le régime à Edo s'intéressa de très près aux événements d'Ôsaka, utilisant le réseau de communication des courriers du Tôkaidô pour donner des ordres aux magistrats municipaux. Cela aide à corriger l'idée reçue selon laquelle le régime des Tokugawa aurait toujours adopté un principe de laisser-faire envers cette ville marchande. S'il est vrai qu'Ôsaka bénéficia généralement d'une surveillance moindre qu'Edo, elle faisait néanmoins partie du groupe des métropoles majeures du pays sous l'autorité directe des Tokugawa³⁷.

3.4 Le milieu intellectuel d'Ôsaka à l'aube de l'époque de Namiki Sôsuke

Au cours du XVIII^e siècle, Ôsaka devint un centre important de philosophie et d'éducation, ce qui peut être lié à plusieurs facteurs : l'établissement d'Ôsaka comme métropole moderne ; la conjoncture économique et politique qui semblait alors privilégier le développement de l'introspection par rapport à la consommation ostentatoire de l'ère Genroku précédente ; la

³⁷. L'intérêt accru porté par le *bakufu* aux citoyens d'Ôsaka à ce moment se révéla également dans l'interdiction de la pièce *Nanban-tetsu Gotô no menuki* 南蛮鉄後藤目貫 (*Les Rivets de sabre de Gotô*, 1735) de Sôsuke, que nous examinerons plus en détail dans le troisième chapitre.

volonté des marchands de garantir une bonne éducation à leurs successeurs ; et le fait que la culture de Kyôto, dominée par l'aristocratie héréditaire, comme celle d'Edo, contrôlée par la caste guerrière héréditaire, défavorisaient l'installation de la caste des *jusha** 儒者, des érudits qui demeuraient en dehors de la hiérarchie officielle. Les philosophes et les éducateurs d'Ôsaka, tout en participant au milieu intellectuel national, développèrent des tendances intellectuelles qui leur sont propres ; malgré quelques différences sur le plan philosophique, ils étaient unis par un désir d'affirmer la dignité essentielle de la classe marchande.

Au début du XVIII^e siècle, le néo-confucianisme était fermement établi au centre de l'épistémè de l'époque d'Edo. Les idées de Zhu Xi, son fondateur, étaient pourtant arrivées au Japon assez tardivement. Relégué pendant longtemps comme un domaine d'études mineur dans les temples zen, c'est à la fin du XVI^e siècle que Fujiwara Seika 藤原惺窩 (1561-1619) se détacha du cadre bouddhique pour poursuivre des études confucianistes de façon indépendante. Son disciple, Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657), impressionna le shôgun Tokugawa Ieyasu par son érudition, qui lui valut d'être nommé conseiller. Le succès du néo-confucianisme tient à ce qu'il était désormais déconnecté du bouddhisme. Il rend donc possible une manière systématique et positive de penser le monde — un monde qui n'est d'ailleurs plus conceptualisé dans le discours intellectuel comme une simple illusion ou un vide. Cette philosophie facilita la construction de nouveaux systèmes politiques, économiques, et éthiques. Les dernières décennies du XVII^e et celles du début du XVIII^e siècle (la période où Chikamatsu puis Sôsuke furent actifs) marquèrent l'apogée de la pensée néo-confucéenne. Des débats, parfois

passionnés, se déroulaient entre savants, une évolution favorisée par le développement de l'imprimerie³⁸.

On peut classer les philosophes du XVII^e et du début du XVIII^e siècle de plusieurs manières. Par exemple, selon les prémisses conceptuelles des écoles, on peut identifier d'un côté les philosophes historicistes, comme Itô Jinsai et Ogyû Sorai, pour qui la vérité philosophique ne peut être trouvée que dans les textes classiques. De l'autre côté se trouvent les écoles comme celle de Zhu Xi (le néo-confucianisme sponsorisé par le régime) qui soutenaient que la vérité se révèle également lors d'un examen des phénomènes naturels. Mais ici, nous nous intéressons moins aux fondements philosophiques de leur réflexion qu'à leurs implications pour la vie intellectuelle d'Ôsaka. Il est donc pertinent de catégoriser les penseurs selon leurs conclusions philosophiques en ce qui concerne la conception de la société urbaine : nous nous référerons donc, pour ainsi dire, aux écoles « mercantilistes » et « anti-mercantilistes ».

Les écoles anti-mercantilistes, qui sont associées de près à la classe guerrière, avaient tendance à nier la valeur et la dignité de la classe des marchands. Bien qu'elles n'aient jamais formé un groupe distinct, on peut y inclure l'école néo-confucéenne des Hayashi, qui donnait une assise philosophique à la hiérarchie sociale imposée par le régime, dans laquelle les marchands constituaient la classe la plus basse, et l'historiciste Yamaga Sokô 山鹿素行 (1622-1685) qui associa les valeurs de Confucius représentées dans les *Entretiens* (*chin.* : *Lunyu*, *jap.* : *Rongo* 論語) à celles de la classe guerrière japonaise.

³⁸. Cette atmosphère de liberté intellectuelle, aussi relative soit-elle, s'amoinerait vers la fin du XVIII^e siècle, comme l'atteste la répression des idées pro-impériales lors des incidents des ères de Hôreki 宝曆 (en 1758) et de Meiwa 明和 (en 1767).

Le personnage le plus influent de ce groupe était Ogyû Sorai, dont l'examen historiciste de ce qu'il croyait être les plus longues des dynasties chinoises, celles des Xia 夏, Shang 商 et Zhou 周, le conduisit à une idéalisation du rôle des anciens rois, et à la conclusion que seuls quelques membres de l'élite de la société étaient capables d'une véritable moralité ou connaissance. Son projet philosophique pour la réalisation d'une utopie agraire correspondant à sa conception de la Chine ancienne mena à une vitupération de la classe marchande, car il regardait leur existence comme un fléau parasitaire à l'égard de la classe des samouraïs. Les grandes villes où opéraient les marchands contraignaient les samouraïs à vivre une « vie d'auberge », impliquant une qualité de vie diminuée et inauthentique³⁹.

La pensée des savants « mercantilistes », dont un bon nombre étaient basés à Ôsaka, impliquait en revanche une validation de la dignité de toute l'humanité, y compris de la classe bourgeoise. Cette tendance fut initiée par un autre philosophe historiciste, Itô Jinsai (伊藤仁齋 1627-1705), issu d'une famille bourgeoise de Kyôto et fondateur de l'école d'« études antiques » (*kogaku* 古学). Au moyen d'une méthode philologique rigoureuse qui diverge de celle du néo-confucianisme de Zhu Xi, il chercha à redécouvrir le message originel de Confucius. Sa méthode (qui influencerait fortement celle de Sorai) l'amena à souligner l'importance du philosophe Mencius, et il élaborait une pensée basée sur l'identification de la vertu confucéenne de l'humanité (*jin* 仁) avec l'amour, et sur l'égalité essentielle des êtres

³⁹. L'étude la plus complète en français de la pensée d'Ogyû Sorai est *L'Empire du rite* d'Olivier ANSART (Genève, Librairie Droz, 2015), qui souligne la distinction entre les œuvres plus théoriques de Sorai, composées en chinois archaïque, et sa théorie politique, écrite dans un japonais plus abordable pour ses contemporains, et étayée non seulement par ses fondements philosophiques, mais aussi par son expérience personnelle de l'exil familial dans la campagne.

humains. Ses enseignements furent propagés après son décès par son fils, Itô Tôgai 伊藤東涯 (1670-1736).

Nous pouvons aussi citer les philosophes Kaibara Ekiken 貝原益軒 (1630-1714) et Nishikawa Joken 西川如見 (1648-1724), souvent qualifiés de naturalistes, dans la mesure où ils affirmèrent l'importance de l'étude de la nature qui nous entoure pour compléter les textes anciens. Si Ekiken fut le plus influent en matière de méthodes philosophiques, Joken publia en 1719 l'ouvrage de vulgarisation *Un Sac pour les citadins* (*Chônin-bukuro* 町人囊). Très largement diffusé, il fournissait aux marchands des conseils sur la moralité pratique, préconisait la rationalité (*dôri* 道理), niait les superstitions populaires et assurait à ses lecteurs que les divisions entre les classes sont d'ordre artificiel plutôt que naturel⁴⁰.

L'école fondée par Ishida Baigan* 石田梅岩 (1685—1744) également issu de la classe des marchands était très influente auprès des citadins⁴¹. Sa pensée était moins rigoureuse, plus syncrétique et mystique que celle des philosophes précités, et incorporait non seulement des éléments du confucianisme, mais aussi du shintoïsme, du bouddhisme et du taoïsme. Il encouragea la méditation et l'ascétisme, mais aussi le dévouement à ses obligations et à ses occupations. Critique à l'égard des idées de Sorai, Baigan fit valoir l'importance de la dignité universelle, affirmant que les samourais ne possédaient pas un monopole sur l'accès à la vérité. Les successeurs de Baigan, tel Tejima Toan 手島堵庵 (1718-1776), transmirent postérieurement ses enseignements au sein de l'école des « enseignements du cœur selon Ishida Baigan » (*sekimon shingaku* 石門心学), qui insistait sur des qualités telles que la réciprocité

⁴⁰. NAJITA, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁴¹. Ishida Baigan naquit dans une famille de paysans près de Kyôto, mais intégra dans sa jeunesse une maison de commerce de cette ville, atteignant le poste de commis en chef (*bantô* 番頭). Il s'agit donc d'un penseur qui était aussi un modèle exemplaire de la réussite bourgeoise.

professionnelle (par exemple, l'achat et la vente à des taux acceptables pour les deux parties). Selon ce schéma moral, une telle adhésion aux critères du bien et du mal permettait au commerçant de contribuer au bien-être de la société au même titre qu'un samourai⁴².

Un dernier groupe, constitué de philosophes associés à l'académie Kaitokudô 懷徳堂 à Ôsaka, affirma l'autonomie et la raison d'être de tous les individus, y compris les marchands. Il est significatif que cette école ait été fondée par Nakai Shûan 中井齋庵 (1693-1758) sous mandat du *bakufu*. Tirant son nom — « Chérir la vertu » — de la phrase des *Entretiens* de Confucius, « l'homme de bien chérit la vertu » (ce qui implique aussi la phrase suivante, « l'homme de peu [chérit] les biens matériels »), elle était située dans le quartier marchand d'Imabashi 今橋⁴³. Bien que la méthode philosophique des penseurs de cette école, tels Miyake Sekian 三宅石庵 (1665–1730), Nakai Shûan et Goi Ranshû 五井蘭洲 (1698-1762), soit bien plus proche de la méthode orthodoxe de Zhu Xi que celle de l'historiciste Itô Jinsai, ils se rapprochaient de ce dernier dans leur affirmation que les membres de la caste bourgeoise étaient des humains à part entière. C'est principalement Ranshû qui visa Ogyû Sorai avec des critiques aussi bien philosophiques que personnelles. Ces savants, jouissant de la liberté de l'espace philosophique gagné par l'académie du Kaitokudô, se mirent à élaborer une épistémologie selon laquelle moralité et connaissance n'étaient nullement réservées à une élite, mais à la portée de tous. Le rôle du marchand ne serait donc pas inférieur, mais complémentaire à celui du samourai. Ranshû avait également connaissance des premiers pas des Japonais dans le domaine des « études hollandaises* » (*rangaku* 蘭学, comprenant non seulement la langue

⁴². TOTMAN, *op. cit.*, p. 360.

⁴³. La phrase « *Kunshi toku wo omoi, shôjin tsuchi wo omou.* » (君子懐徳。小人懐土。) se trouve dans la quatrième section des *Entretiens*. Cf. Anne CHENG (trad.), *Entretiens de Confucius*, Éditions du Seuil, 1981, p. 45.

néerlandaise, mais aussi une variété de sciences européennes). Il fit l'éloge de la maîtrise des Européens en matière d'astronomie et de mathématiques, ainsi que de leur rejet de la superstition, et se montra très ouvert aux nouveaux courants rationalistes⁴⁴.

Ce discours pro-mercantile prônant la dignité de toutes les classes sociales dans la région Kyôto-Ôsaka a des implications importantes pour notre analyse du public du théâtre *ningyô-jôruri*. En effet, ces idées libératrices ne demeuraient pas hermétiquement isolées dans les écoles et les académies privées : leur diffusion était assurée par le Kogidô 古義堂 (l'école privée de Jinsai et Tôgai à Kyôto), par les œuvres publiées de Joken, par l'académie Kaitokudô à Ôsaka, et par le réseau d'adhérents du *Sekimon shingaku*. On peut relever également des liens personnels directs entre le milieu des savants et celui des théâtres. Miki Sadanari 三木定成 (dates inconnues) et Hozumi Ikan 穂積以貫 (1692-1769), deux disciples de Tôgai, rédigèrent *Naniwa Miyage* 難波土産 (*Souvenirs de Naniwa*, 1738), collection de notes sur les œuvres de *ningyô-jôruri* en cinq volumes, qui inclut notre seule source des commentaires théoriques de Chikamatsu. Ikan était aussi le père de Chikamatsu Hanji* 近松半二 (1725-1783), qui fut le dernier grand auteur pour le *ningyô-jôruri*.

3.5 Le statut d'Ôsaka parmi les « trois métropoles »

Nous avons déjà soulevé la question de la concentration à Ôsaka de la production du *ningyô-jôruri* classique, à la différence du *jôruri* ancien du XVII^e siècle qui connut une évolution dans les trois métropoles du pays (Edo, Kyôto et Ôsaka). Afin de mieux répondre à cette question, nous examinerons la position hiérarchique d'Ôsaka parmi les « trois métropoles » du Japon et l'évolution de ce rôle au début du XVIII^e siècle.

⁴⁴. TOTMAN, *op. cit.*, p. 356.

L'expression « trois métropoles » (*santo* 三都), très répandue à cette époque, reliait les trois villes majeures du Japon en un ensemble qui semble marquer non seulement une différence quantitative, mais aussi qualitative par rapport aux autres villes. Durant l'ère Genroku, la croissance démographique des trois métropoles éclipsa les plus petites villes de l'empire⁴⁵. Il faut souligner que les trois métropoles étaient directement dirigées par le *bakufu*, contrairement à la plupart des villes situées au pied d'un château (les *jôkamachi* 城下町, telles Kanazawa, Kagoshima ou Nagoya), fiefs de *daimyô*.

Il est probable que l'administration directe des trois métropoles faisait partie d'une politique délibérée du *bakufu*. Comme nous l'avons vu, après la chute de l'Ôsaka des Toyotomi en 1615, la ville fut transformée en fief pendant une courte période de quatre ans, avant que le *bakufu* ne change de politique et impose le contrôle direct, probablement afin d'éviter l'établissement d'une lignée de *daimyô* trop puissante. Comme le laissent supposer les événements suivant les protestations des bourgeois d'Ôsaka de 1735-1736, le régime d'Edo maintenait une étroite collaboration avec leurs représentants, les deux magistrats municipaux, et leur donnait des ordres précis.

On peut imaginer que la supervision fut tout aussi rigoureuse à Kyôto, qui resta la capitale de droit jusqu'à peu après la restauration de Meiji en 1868, et se trouvait régie directement par le *bakufu* d'une façon très semblable à Ôsaka. Les liens culturels, sociaux et économiques entre Ôsaka et Kyôto étaient étroits et, malgré les différences entre les deux villes, elles appartenaient à la même région du Kamigata (Kyôto-Ôsaka), qui jouissait d'un prestige

⁴⁵. À la différence des trois métropoles, il semble que la population de la plupart des villes fortifiées (*jôkamachi* 城下町) resta stationnaire après les années 1650. Parmi les plus grandes d'entre elles, Kanazawa atteignit 120 000 habitants en 1710, Nagoya 64 000 habitants en 1692, et Hiroshima 70 à 80 000 habitants au début du XVII^e siècle. Mais les recensements étaient rares à cette époque, et les résultats peu fiables (TOTMAN, *op. cit.*, p. 152).

sur tous les plans. Le grand fleuve Yodo, qui prend sa source dans le lac Biwa, relie Kyôto à son estuaire, à Ôsaka. À la fin des années 1610, des centaines de bateaux transportaient des passagers et des marchandises entre les deux villes. Kyôto était alors le centre productif, commercial et financier du pays, et ces liens logistiques constituèrent un élément important dans le développement d'Ôsaka en tant que « ville nouvelle ». Il n'est donc pas surprenant que les trois grandes innovations intervenues presque simultanément au début du XVII^e siècle — à savoir l'établissement de l'imprimerie, la toute première représentation de kabuki par Izumo no Okuni 出雲阿国, et la fusion du récit *jôruri* et du théâtre de poupées dans le *ningyô-jôruri* — aient fait l'objet d'un transfert facile de Kyôto à Ôsaka. Même après le début d'une primauté régionale de la part d'Ôsaka sur les plans économique et culturel à la fin du XVII^e siècle, les relations entre les deux villes produisirent un dynamisme qui leur était mutuellement bénéfique, et elles s'établirent comme les deux moteurs principaux de la culture du Kamigata.

Cette sphère économique et culturelle commune comprenait non seulement les deux grands espaces urbains, mais aussi la campagne très riche qui les entoure, source importante de produits agricoles et manufacturés. Comme nous l'avons vu, les citoyens d'Ôsaka et de Kyôto, à la différence de ceux d'Edo, ne méprisaient pas les paysans, qui constituaient pour eux un réseau commercial très important.

Sur le plan sociologique, la *pax Tokugawa* et l'accaparement de la suprématie par les samourais conduisirent les nobles appauvris de Kyôto à développer une nouvelle conscience de soi ; une réaffirmation — on peut même parler d'une renaissance — de la culture courtoise et rituelle se produisit. La culture des courtisans était pourtant moins exclusive que celle de la classe guerrière (qui constituait en quelque sorte une nouvelle « aristocratie »). Les courtisans et les élites marchandes se fréquentaient assez librement, ce qui apportait un certain dynamisme à la vie sociale et artistique de la Kyôto de cette époque.

Ôsaka entretenait en revanche des relations bien plus complexes avec la nouvelle métropole d'Edo, siège du régime Tokugawa, même si la censure de la part du régime et l'autocensure qui en découla montrent que les complications ne furent que rarement exprimées de façon ouverte.

Edo n'était qu'une petite ville provinciale avant sa désignation par Ieyasu comme capitale administrative dans les années 1590, mais sa population dépassa rapidement celle des illustres villes de la région, telles Kamakura et Odawara. Le système de séjour alterné (*sankin-kôtai* 参勤交代) des *daimyô*, hérité du système instauré par Hideyoshi à Ôsaka, fut au cœur du développement économique d'Edo. Il tire son nom de la présence obligatoire des *daimyô* dans la ville d'Edo, généralement un an sur deux. L'existence d'« otages volontaires », l'épouse et les enfants (dont bien sûr l'héritier), et celle d'un grand nombre de samouraïs provinciaux stationnés en quasi-permanence à Edo étaient aussi des éléments très importants pour le développement économique de la ville.

En raison de ce système, de nombreux quartiers d'Edo ressemblaient à des garnisons, car des soldats de tout le pays y résidaient, et les membres de la classe guerrière formaient une population très importante en comparaison à Kyôto ou à Ôsaka, où leur nombre était négligeable. Le trajet du seigneur à Edo, ainsi que le retour à son pays, impliquaient des processions imposantes et extrêmement coûteuses, car relevant de la dignité du seigneur lui-même. Le séjour alterné, qui dura tout au long de l'époque d'Edo, imposa un lourd fardeau financier aux *daimyô* qui se trouvèrent contraints de contracter des emprunts auprès des marchands. Dans certains cas, ces contrats enrichirent la classe marchande, mais des défauts de paiement de la part des samouraïs entraînèrent parfois la faillite de certaines grandes maisons de commerce.

Les marchands de l'Ouest du Japon, dont un grand nombre était originaire d'Ôsaka, furent chargés d'assurer l'infrastructure économique de la nouvelle ville. Comme nous l'avons

vu, l'exportation à grande échelle, en bateau, des produits régionaux, les *kudari-mono*, vers Edo, apporta une contribution précieuse à la croissance économique de la ville. Les marchands d'Ôsaka étaient donc bien plus importants, à l'échelle nationale, que ne le laisserait supposer leur position dans la hiérarchie officielle.

On peut remarquer un paradoxe en ce qui concerne la situation économique et politique d'Ôsaka par rapport à Edo, qui se révéla plus clairement au moment des réformes de Yoshimune. Ôsaka s'enrichit considérablement grâce à la construction de la nouvelle métropole. Politiquement parlant, en revanche, elle fut désormais asservie, ayant perdu la gloire qu'elle avait si récemment connue. Uchiyama Mikiko voit là un facteur déterminant relatif au développement du *ningyô-jôruri* :

「中世・近世封建社会を通じて、その構成要素間の矛盾対立及び平衡感覚が、際立って顕著である十八世紀前期の現代に、鋭く切り込む文芸形態は、対立葛藤を表現手段とするドラマでなければならない。それも公方様お膝元、江戸ではなく、最大の経済都市、最高度の文化圏の一翼、優れて近世的に活気ある人間の営みを擁しながら、それらの営みが関東武家政権の政治的、経済的必要に応じて、時には大阪ならぬ江戸生活者の為に操作される矛盾、封建経済の全国的機構の中で、被害者と加害者を体さざるを得ぬ不条理、を痛感する大阪で、ドラマが発達を遂げた事は、蓋し歴史の必然であろう。但し、歌舞伎ではなく、人形浄瑠璃においてである⁴⁶。」

⁴⁶. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, *Jôrurishi no jûhasseiki* 浄瑠璃史の十八世紀, Tôkyô, Benseisha, 1989, p. 163.

« C'est au début du XVIII^e siècle que les conflits et les équilibres entre les différents éléments structurels de la société féodale qui débute au Moyen Âge et s'achève en 1867 se manifestent de la façon la plus remarquable. La forme littéraire la plus incisive est alors nécessairement le drame, dont l'expression repose sur le conflit et l'opposition. Cela ne se produisit pas dans la zone d'influence du shôgun à Edo, mais à Ôsaka, la plus grande ville commerciale et faisant partie de la sphère culturelle la plus développée. [Ôsaka] adoptait avec enthousiasme l'activité vigoureuse de cette époque, mais fut également consciente du paradoxe qui voulait que cette activité soit sujette aux besoins politiques et économiques du régime militaire de la région d'Edo, et manipulée au profit des habitants de cette ville plutôt que de ceux d'Ôsaka. Étrangement, la ville jouait simultanément le rôle d'agresseur et de victime dans l'économie féodale nationale. Le fait que le théâtre ait atteint son épanouissement à Ôsaka est probablement une nécessité historique, mais contrairement à ce qu'on pourrait attendre, cela ne se produisit pas dans le théâtre kabuki, mais dans le jôruri des poupées. »

On peut émettre des réserves à propos du concept d'Uchiyama de nécessité historique, mais son identification des contradictions au cœur de la société d'Ôsaka sera extrêmement précieuse pour notre étude. L'observateur contemporain doit surtout se garder d'interpréter la rivalité entre Ôsaka et Edo sur le plan d'un conflit de classe au même titre que les tensions entre classes européennes au moment de la Révolution française. Comme le souligne Tetsuo Najita, la conscience de classe dans le Japon de cette époque repose sur un concept d'interdépendance fonctionnelle et, au XVIII^e siècle, les marchands d'Ôsaka avaient déjà élaboré une philosophie sociale selon laquelle leur place légitime dans la société consistait à

diriger l'économie⁴⁷. L'ingérence de la classe guerrière dans le marché parut donc aux marchands comme une entorse à cette répartition des tâches établie, d'autant plus qu'ils comprenaient que certains samourais (tel Ogyû Sorai) niaient désormais leur dignité essentielle.

4. L'espace commercial : le quartier de Dôtonbori

(Image protégée retirée)

Figure 3. La « Rive des scènes » (Shibai-gawa 芝居側), quartier des théâtres au sud du canal Dôtonbori, du *Settsu meisho-zue* 撰津名所図会, *guide géographique de 1796-1798*.

Comme dans toutes les villes japonaises de cette époque, les théâtres populaires étaient des entreprises commerciales dominées par la classe des citadins (les *chônins* 町人 au sens large), avec des représentations données toute l'année ; ils étaient géographiquement situés dans un quartier autorisé. Dans le cas d'Ôsaka, il s'agit d'un quartier récemment construit que l'on surnommait Dôtonbori, du nom du canal qui le longe (Figure 3 ci-dessus). Il se trouvait non loin du quartier de plaisirs de Shinmachi 新町, mais comme dans d'autres villes, les autorités songèrent à conserver une certaine distance entre le quartier des théâtres et celui des courtisanes, afin de mieux contrôler chacun.

⁴⁷. NAJITA, *op. cit.*, p. 9 et *passim*.

Le canal semble avoir été achevé peu après le siège du château d'Osaka, en 1615. Tout d'abord nommé Canal méridional (*Minami-bori* 南堀), il fut plus tard renommé d'après Nariyasu Dôton 成安道頓, l'un des créateurs du projet, tombé lors du siège d'Osaka aux côtés de Toyotomi Hideyori. Les citadins d'Osaka pouvaient-ils ignorer que leur quartier des théâtres porte un nom qui fait écho au dernier acte de résistance politique de leur ville contre la domination de la ville d'Edo ?

En 1626, l'un des aînés de la ville, Yasui Dôboku 安井道朴, fit en sorte que quelques théâtres de kabuki de Kanshirô-chô⁴⁸ 勘四郎町 y soient déplacés, créant ainsi un nouveau quartier de divertissement. Cette réorganisation reflète une tendance plus générale dans l'urbanisation de l'époque. Si durant les premières décennies du XVII^e siècle, des spectacles étaient joués ponctuellement dans des endroits tels que les rives des fleuves et les temples, les premiers véritables quartiers de théâtre se développèrent désormais dans les villes.

Le *bakufu* promulgua des édits qui, tout en autorisant l'activité théâtrale, confinèrent néanmoins les théâtres dans un groupe désigné de *machi* 町 (les « quartiers » ou plus petites divisions administratives). Comme l'indique Tschudin, plutôt que de circonscrire le théâtre dans un cadre ponctuel de type carnaval, le gouvernement lui offrit un lieu de liberté permanent qui permit au *bakufu* de surveiller le désordre qu'il risquait d'engendrer⁴⁹. Pendant les premières années de l'époque d'Edo, le théâtre fut considéré comme ayant une influence revitalisante sur la ville, contrairement aux périodes ultérieures où l'idéologie confucianiste et anti-mercantile devint plus influente et la volonté de contrôle social prédomina. Ce n'est que plus tardivement, au cours de la dernière moitié du XVIII^e siècle, que les quartiers de théâtre

⁴⁸. Kanshirô-chô était situé dans les environs du quartier de Shinsaibashi 心齋橋 actuel, un peu plus d'un kilomètre au nord de Dôtonbori.

⁴⁹. Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 247.

furent associés aux quartiers de prostitution et surnommés par ceux qui les fréquentaient, non sans humour, les « mauvais endroits » (*akusho* 悪所).

Dans le quartier des théâtres se développa un réseau parallèle de restaurants, de salons de thé, de traiteurs de « boîtes repas » (*bentô* 弁当), et de lieux de convivialité offrant une large gamme d'activités de loisirs, ce qui développa une relation symbiotique avec les théâtres voisins.

Une critique du kabuki publiée à Ôsaka en 1745 montre l'ampleur de l'activité théâtrale qui s'est développée dans le quartier de Dôtonbori à l'âge d'or du *ningyô-jôruri*. Il y existait neuf théâtres officiellement reconnus, dont trois théâtres de *ningyô-jôruri* (le Takemoto-za et le Toyotake-za, ainsi qu'un autre théâtre éphémère fondé par le récitant Akashi Echigo-no-jô 明石越後掾). Il y eut aussi trois théâtres de kabuki. Les trois autres étaient des théâtres de *karakuri* qui présentaient un mélange de spectacles d'automates et de scènes jouées par des enfants. Les trois genres théâtraux qui partageaient le même espace urbain de Dôtonbori s'influencèrent de façon remarquable : nous passerons donc à présent à un examen de ces deux autres genres théâtraux qui partageaient le même espace commercial que le *ningyô-jôruri*.

4.1 Le théâtre kabuki à Ôsaka

Le kabuki à Ôsaka au XVII^e siècle suivit, dans les grandes lignes, les mêmes tendances que son équivalent à Edo, pour lequel nous disposons de davantage de sources historiques. Après les premiers divertissements d'Izumo no Okuni 出雲阿国 — à l'origine du kabuki —, où les femmes jouaient les rôles principaux (*onna-kabuki* 女歌舞伎), le nouveau genre fut rapidement adapté par les gérants des maisons de courtisanes à des fins promotionnelles (*yûjo-kabuki* 遊女歌舞伎), en montant des spectacles semblables aux revues de cabaret actuelles. Les premières interprétations de kabuki documentées à Dôtonbori étaient de ce type, exécutées par des courtisanes du village voisin de Shimo-Nanba 下難波. Cependant, en 1629, la mise en

place d'un cadre officiel réglant la prostitution légale mena à l'interdiction du théâtre de kabuki, trop associé à la prostitution illégale.

L'interdiction du kabuki féminin donna lieu au développement du kabuki des adolescents (*wakashu kabuki* 若衆歌舞伎) qui semble avoir existé sous une forme ou une autre depuis l'époque d'Okuni. Les jeunes acteurs, tout comme les courtisanes du *yûjo-kabuki*, avaient des liens avec la prostitution. Les patrons accueillaient les jeunes acteurs dans des salons de thé, et l'engouement des spectateurs fut tel qu'à Ôsaka, on le nomma la « folie de Dôtonbori » (*Dôtonbori-gurui* 道頓堀狂い). À Edo, des disputes entre des groupes indisciplinés de *rônin* 浪人 (samourais sans maître, et donc sans cadre professionnel) pour gagner l'affection des acteurs menacèrent l'ordre public, et le *wakashu-kabuki* fut interdit en 1662, peu après le décès du shôgun Tokugawa Iemitsu, grand amateur de ce genre théâtral.

L'année suivante, le kabuki des hommes (*yarô shibai* 野郎芝居) émergea pour le remplacer, les acteurs se rasant le haut de la tête afin d'accentuer leur maturité. Ce nouveau théâtre connut une évolution importante sur le plan des pièces, car si le kabuki avait consisté jusqu'alors en quelques courtes scènes indépendantes, le nouveau théâtre empruntait des textes au *ningyô-jôruri* afin de créer une histoire développée et plus complexe (*monomane kyôgen-zukushi* 物真似狂言尽し).

Sous l'ère Genroku à la fin du XVII^e siècle, première grande floraison du kabuki tel qu'on le connaît, la complexité des pièces s'accompagnait du développement d'une nouvelle esthétique scénique qui privilégia la vraisemblance et le dialogue⁵⁰. Représentatif de la scène

⁵⁰. La vitalité d'Ôsaka pendant les années 1790, apogée de la culture Genroku, est attestée dans un récit publié par le médecin allemand Engelbert Kaempfer (1651-1716) qui séjourna dans la ville, accompagnant l'une des visites des marchands néerlandais au shôgun d'Edo. Il y fut frappé par l'aisance de la vie, ainsi que l'abondance des plaisirs physiques. Il note que les représentations théâtrales avaient lieu non seulement dans

d'Ôsaka, le célèbre acteur Arashi San.emon 嵐三右衛門 (1635-1690), né dans la banlieue de Nishinomiya 西宮, passa les dernières années de sa carrière, de 1682 à 1692, sur une scène de Dôtonbori⁵¹. Ce grand innovateur était particulièrement apprécié pour son talent dans les rôles *yatsushi** やつし, où un jeune noble se trouve contraint de vivre dans des circonstances sociales très rudimentaires avant de recouvrer sa position légitime⁵². Le *yatsushi* fut plus tard intégré comme motif important dans les pièces de *ningyô-jôruri*, tout comme l'existence des genres *o.ie-sôdô-mono** 御家騒動物 (traitant les querelles de succession dans les grandes

des théâtres, mais aussi dans des maisons privées, et que les habitants de la ville étaient attirés par l'exposition de curiosités, les oiseaux dressés, et les tours de magie (HATTORI, *op. cit.*, p. 356).

⁵¹. San.emon influença surtout deux grands acteurs de Kyôto dont les destins ne furent pas sans rapport avec celui du théâtre du *ningyô-jôruri*. Le premier, Yamashita Hanzaemon 山下半左衛門 (1652-1717) adopta son style *yatsushi* et fut le premier acteur à incarner le personnage d'Ôgishi Kunai 大岸宮内 (version fictive du chef des 47 rônin, Ôishi Kuranosuke 大石内蔵助, que nous examinerons de plus près dans le chapitre suivant). Le second, Sakata Tôjûrô 坂田藤十郎 (1647-1709) était connu pour ses scènes galantes, et comme nous l'avons vu au chapitre précédent, fut le collaborateur de Chikamatsu pendant un certain temps.

⁵². Les rôles *yatsushi* やつし, littéralement « chute dans une situation misérable », occupaient une place très importante aussi bien dans le kabuki que dans le *ningyô-jôruri*. Il s'agit d'une variation du modèle littéraire de *kishu-ryûri-tan* 貴種流離譚 (« récits sur l'exil d'une personne de naissance noble »), selon lequel un jeune noble est rejeté de sa maison et doit subir de nombreux désagréments avant qu'une reconnaissance tardive ne lui permette de rétablir son statut social. Ce motif se trouve déjà incarné dans le Susanoo-no-mikoto 素戔鳴尊 de la mythologie japonaise (le *Kojiki* 古事記, *Recueil des choses anciennes*, 712) et dans le héros du *Dit de Genji*. On le retrouve également dans un grand nombre de récits dans le genre narratif du *sekkyô-jôruri* 説経浄瑠璃, dont nous avons déjà noté les rapports avec le *ningyô-jôruri*. Ici, les souffrances des héros nobles, souvent poussées à des extrêmes extravagants, contribuaient à créer un pathos particulier.

familles), et *sewa-mono* (traitant les faits divers qui touchent les citoyens ordinaires, et d'un intérêt quasi journalistique), développés au sein de ce kabuki profondément novateur.

Le kabuki de Dôtonbori se développa d'une façon parallèle aux autres quartiers des théâtres du Japon, notamment Shijô-gawara 四条河原 à Kyôto et les quartiers à Edo où étaient situés les quatre théâtres officiellement autorisés. Toutefois, à la fin du XVII^e siècle, Ôsaka prit les devants. Les acteurs les plus renommés furent amenés à effectuer des tournées dans les autres métropoles, souvent pour des périodes de plusieurs mois, et ce malgré les édits officiels qui visaient à restreindre les voyages de cette caste de « mendiants de bord de rivière », situés tout en bas de la hiérarchie sociale. Le jeu des acteurs montre des spécificités prononcées, des accents régionaux pour ainsi dire, qui correspondaient aux préférences acquises par le public de chaque localité. Le public de Dôtonbori, par exemple, habitué au jeu du doyen San.emon, était particulièrement friand des rôles de *yatsushi*. Les salles de Kyôto se distinguaient plutôt par leur penchant pour le jeu romantique et doux du *wa-goto* 和事, avec l'incorporation de davantage d'éléments empruntés au théâtre classique du nô et au *kyôgen* 狂言. À Edo, ville des samourais, on appréciait surtout le dynamisme masculin du style *aragoto* 荒事, mode développée sous l'influence des poupées du *Kinpira-jôruri* 金平浄瑠璃. C'est pour cette raison qu'un acteur renommé dans sa ville natale pouvait être mal reçu dans une ville inconnue, où régnaient des codes de réception différents⁵³.

⁵³. On peut citer le cas de Ichikawa Danjûrô I^{er} 市川団十郎 (1660-1704), grand acteur d'Edo et créateur du style *aragoto*. Ses premières apparitions sur la scène à Kyôto ne rencontrèrent qu'un succès modeste, ce qui serait dû non seulement à son jeu, qui manquerait de finesse, mais aussi à son élocution, que l'on trouva haletante et peu élégante (WATANABE Tamotsu 渡辺保, *Edo engeki-shi* 江戸演劇史, vol. 1, Tôkyô, Kôdansha, 2009, pp. 172-173). Pour citer un autre exemple, les longues scènes de danse, très appréciées à Kyôto, étaient parfois représentées sur la scène d'Ôsaka sous une forme raccourcie (*ibid.*, p.351).

Après la première splendeur de l'ère Genroku, le milieu du kabuki du début du XVIII^e siècle subit plusieurs chocs. D'abord, il y eut le décès des grands acteurs Ichikawa Danjûrô I^{er} 市川団十郎 (1660-1704), probablement assassiné sur scène, et Sakata Tôjûrô 坂田藤十郎 (1647-1709), collaborateur de Chikamatsu Monzaemon, sans que la génération suivante ne soit encore assez expérimentée pour combler le vide.

Sur le plan économique, le lendemain de l'ère Genroku fut marqué par de nouvelles politiques monétaires, qui découragèrent la consommation. La déflation des réformes de Yoshimune épuisa davantage les bourses, ce qui eut de graves répercussions pour les recettes des théâtres.

En 1714 éclata un incident politique dans les appartements féminins (*ô-oku* 大奥) du château du shôgun à Edo, qui eut des conséquences fâcheuses pour le théâtre kabuki. On mit au jour le rendez-vous amoureux qu'Ejima 江島 (1681-1741), jeune femme au service de Gekkôin 月光院 (1685-1752), la mère du shôgun enfant Ietsugu, eut avec Ikushima Shingorô 生島新五郎 (1671-1743), célèbre acteur de kabuki, lors de sa visite au théâtre Yamamura-za 山村座. Ejima, ainsi que son entourage, défia non seulement les interdits visant les rencontres avec des artistes, mais se dispensa également de rentrer à son appartement dans le château avant le couvre-feu officiel. Cette histoire apparemment banale fut exploitée par des factions au sein du château et amplifiée pour devenir un incident politique majeur. Non seulement les participants directs se trouvèrent bannis dans des provinces éloignées, mais pas moins de 1 000 personnes furent sévèrement punies ; le théâtre concerné ferma définitivement. Cet incident fut un revers pour le statut politique du théâtre kabuki. Il s'agit également d'une rupture profonde avec la première moitié du XVII^e siècle, durant laquelle les premiers shôguns avaient favorisé le kabuki en organisant des représentations privées. La sévérité inouïe de ces punitions démontre une nouvelle volonté de la part du régime de séparer nettement le milieu politique de

celui du théâtre populaire, et de renforcer l'attitude qui sanctionnait le kabuki comme une activité licencieuse, tolérée plutôt qu'encouragée.

À la suite de cet incident, les directeurs des théâtres de kabuki devinrent plus vigilants. Craignant la censure officielle des textes originaux, le nombre d'adaptations de textes de *ningyô-jôruri* augmenta. Certes, quelques nouveaux acteurs célèbres apparurent pendant cette période après-Genroku, mais la stagnation temporaire du kabuki fournit au théâtre *ningyô-jôruri* une précieuse occasion pour s'affirmer, tant sur le plan des textes que sur celui scénique.

Malgré la crise dans le théâtre du kabuki après-Genroku, on peut remarquer quelques succès. Au début des années 1740, deux grands acteurs *onnagata* 女形 (interprètes de rôles féminins), Segawa Kikunojô I^{er} 瀬川菊之丞 (1693-1749) et Nakamura Tomijûrô 中村富十郎 (1719-1786), firent sensation sur la scène de Dôtonbori. À la différence du théâtre Genroku qui le précéda, centré sur les dialogues et les tirades, ce théâtre misait sur la musicalité de la voix et du *shamisen* ; la musique servait les danses et accompagnait des scènes. Les spectacles eurent souvent recours au chant du *jôruri* du style *bungo-bushi** 豊後節, plus musical que le *gidayû-bushi* 義太夫節 du *ningyô-jôruri* classique ; il fut dès lors étroitement associé à la scène de kabuki. Sur le plan des pièces, comme nous l'avons noté, on trouvait alors de nombreuses adaptations des textes du *gidayû-bushi* (y compris les œuvres de Sôsuke), mais des textes originaux pour le kabuki commencèrent à réapparaître progressivement. Cette courte période de gloire des *onnagata* à Ôsaka prit fin lorsque Kikunojô se déplaça à Edo en 1741, suivi peu après par Tomijûrô⁵⁴.

⁵⁴. WATANABE, *op. cit.*, p. 355

4.2 Le théâtre *karakuri*

Le kabuki était répandu dans les quatre coins du pays, mais le quartier de Dôtonbori d'Ôsaka présentait une spécificité inconnue à Kyôto ou à Edo : le théâtre de *karakuri* からくり (marionnettes automatisées), géré par la famille Takeda 竹田. Durant l'ère Genroku, plusieurs autres théâtres avaient adopté des éléments du *karakuri* afin d'animer leurs représentations, et, à partir du début du XVIII^e siècle, l'immense importance de Takeda Izumo I^{er} (?-1747), à la fois impresario, gérant et auteur, accéléra l'influence de ce théâtre sur le *ningyô-jôruri* classique.

Le théâtre *karakuri* comprenait des éléments d'une diversité étonnante : on y trouvait des effets scénographiques à grande échelle impliquant des décors tournants (*ô-karakuri* 大からくり); des marionnettes mues par l'action de l'eau ; des effets de ressorts (*zenmai-karakuri* ぜんまいからくり) grâce auxquels une marionnette manipule un pinceau pour écrire sur une feuille de papier posée sur un tapis, ou monte sur une échelle. On note d'autres effets inattendus tels des oiseaux qui s'envolent et des chariots qui grimpent sur les sentiers de montagne⁵⁵. Pour prolonger le spectacle, le théâtre proposait à ses débuts une mise en scène d'*onnagata*, les acteurs des rôles féminins du kabuki, mais évolua par la suite pour monter des pièces où figuraient des enfants-acteurs. Ces pièces jouées par des enfants connaissaient un succès tel qu'elles furent surnommées les « pièces de Takeda » (*Takeda-kyôgen* 竹田狂言). Le journal de 1677 d'un habitant de la ville de Nara qui assista à une pièce en tournée nous raconte certains aspects du spectacle et permet d'appréhender l'esprit dans lequel les pièces étaient reçues :

⁵⁵. WATANABE Tamotsu, *Chûshingura : mô hitotsu no rekishi kankaku* 忠臣蔵 : もう一つの歴史感覚, Tôkyô, Kôdansha, 2013, p. 131.

「頃日於南京今厨子町大坂住竹田近江細工之道具或女形之狂言令見之
近江細工者人形令步行如人之驚籠舁之或目口令明或造竜登木
令飛行或騎射如人令能之類不可勝計名譽之手利也⁵⁶」

« À Imazushi-chô 今厨子町, dans la capitale du Sud [Nara], Takeda Ômi 竹田近江, un résident d'Ôsaka, a récemment présenté ses dispositifs scénographiques ainsi que des scènes interprétées par les onnagata. L'art d'Ômi était tel qu'il faisait marcher les poupées d'une manière étonnamment similaire à celle des humains. Certaines étaient transportées dans des palanquins, d'autres avaient les yeux et la bouche qui s'ouvraient. Il a créé des dragons qui montaient dans les arbres pour s'envoler ensuite dans les airs. D'autres poupées, montées à cheval, tiraient des flèches. Il est parvenu à les faire ressembler à des humains d'innombrables manières. Il s'agit d'un artiste remarquable. »

C'est sans doute la combinaison de la vraisemblance (la *mimèsis* des poupées) et du fantastique (les situations dans lesquelles les poupées sont placées, ou l'univers qui les entoure), ainsi que la haute technicité du spectacle qui plut au spectateur. Le choix d'entourer ces scènes de pièces interprétées par les *onnagata*, et plus tard par les enfants, ne pouvait que contribuer à une esthétique qui sorte entièrement du quotidien pour mélanger réel et irréel. Ces principes esthétiques furent ensuite transmis au Takemoto-za par Takeda Izumo I^{er} et devinrent un élément esthétique de ce théâtre lors de son évolution, pendant l'époque après-Chikamatsu, perdurant jusqu'à l'âge d'or des années 1740, où Izumo prit sa retraite. Son fils Izumo II et Namiki Sôsuke jouèrent alors les rôles principaux.

⁵⁶. *Hinami-ki* 日並記 (*Chronique de la vie quotidienne*) par Yamamoto Heizaemon Masaoki 山本平左衛門政興, cité dans *Jôruri sakuhin yôsetsu*, vol. 4, 1986, p. 339.

La maison Takeda s'affirma pour devenir très rapidement une force politique importante à Dôtonbori, des membres de la famille servant d'« anciens du quartier » (*machidoshiyori* 町年寄) des deux principales divisions administratives de ce quartier⁵⁷. On suppose que l'immense succès de la famille Takeda n'est pas sans comporter une dimension politique, liée au statut de Takeda Ômi (qui semble être le frère aîné d'Izumo), agent commercial pour la maison *daimyô* Inada 稲田, basée à Sumoto 洲本 sur l'île d'Awaji 淡路島⁵⁸.

5. Les espaces théâtral et scénique du théâtre *ningyô-jôruri*

La documentation scientifique sur l'espace théâtral du *ningyô-jôruri* de l'époque ainsi que sur l'espace scénique est assez lacunaire. De nombreuses sources historiques ont malheureusement été détruites avec le temps ou par le feu, et ni les bâtiments de théâtre en bois ni leurs plans n'ont survécu jusqu'à nos jours. Même si nous avons la chance de disposer d'une très grande quantité de documents liés à ce théâtre, telles que les textes des pièces, les programmes (*banzuke* 番付), les résumés illustrés et les guides destinés aux amateurs de l'époque, ils négligent de nous transmettre certains détails importants en ce qui concerne ces espaces.

⁵⁷. Les deux divisions administratives étaient Ryûkei-chô 立慶町 dans l'est du quartier et Kichizaemon-chô 吉左衛門町 dans l'ouest. La famille Takeda provenait de la province d'Awa 阿波 dans l'est de l'île de Shikoku. Selon un mythe fondateur, Takeda Ômi I^{er} aurait conçu ce théâtre après avoir observé des enfants qui jouaient dans du sable. Après avoir donné quelques poupées *karakuri* à l'empereur à Kyôto, il reçut le titre Izumo-no-jô 出雲掾 en 1658, selon un système de titres (*zuryô* 受領) qui distinguait les artisans approvisionnant la cour. Ce titre fonctionna également comme permis officiel pour les spectacles, et il lança son théâtre de *karakuri* à Ôsaka la même année. L'année suivante, il reçut un deuxième titre, celui de Ômi-no-jô 近江掾.

⁵⁸. Ces liens contribuèrent à l'établissement d'une tradition importante du théâtre *ningyô-jôruri* sur cette île.

L'étude des théâtres et de leurs modalités physiques et temporelles a progressé au cours des dernières années. Les tournées en région des troupes théâtrales, surtout, nous permettent de tirer de nombreuses informations précieuses, car une grande quantité de documents sont nécessaires à l'organisation de chaque tournée. Le caractère éphémère des représentations, qui avaient généralement lieu en même temps que des fêtes locales, a conduit les spectateurs à noter davantage de détails à leur sujet. Nous disposons aussi de quelques sources picturales, en particulier des paravents peints montrant des panoramas urbains (*rakuchû-rakugai-zu* 洛中洛外図), particulièrement populaires au début de l'époque d'Edo), et les illustrations incluses dans les livres sur le théâtre.

5.1 L'espace théâtral

Avant la fusion du récit *jôruri* et des poupées à l'aube du XVII^e siècle, le théâtre de marionnettes était de nature itinérante, effectué dans des espaces divers. En raison de l'association du spectacle de marionnettes au théâtre nô (sous la forme de l'*ayatsuri-nô* 操り能), ce nouveau spectacle emprunta régulièrement les scènes conçues pour ce théâtre d'acteurs, souvent situées dans des temples, ce qui laissa certaines traces dans l'évolution ultérieure de l'espace théâtral du *ningyô-jôruri*.

Les sources picturales du début du XVII^e siècle nous indiquent que les premiers théâtres de *ningyô-jôruri* permanents (ou peut-être semi-permanents) étaient des théâtres à ciel ouvert entourés de murs en treillis de bambou (*kiri-mogari* 切虎落), utilisés également pour les espaces du nô⁵⁹. Compte tenu des conventions de la représentation spatiale, il semble que les théâtres étaient rectangulaires, avec une scène peu profonde située du côté long et couverte par

⁵⁹. Le théâtre en plein air était commun au Japon avant l'époque d'Edo. On trouve des parallèles dans les théâtres grec et romain, les corralles espagnols, et le « wooden O » du théâtre élisabéthain.

un petit toit. Comme nous l'avons noté dans le premier chapitre, d'un côté du théâtre se trouvait une entrée pour les spectateurs, et au-dessus une plate-forme entourée d'un rideau, avec un grand tambour. Cette petite tour, appelée *yagura* 櫓 (terme dérivé du nom d'un arsenal ou d'une tour de guet), avait pour fonction d'attirer des visiteurs, symbolisant également un théâtre officiellement reconnu. Alors que les premières images montrent des spectateurs debout ou assis sur le sol, nous trouvons représentés sur un paravent datant de 1615 à 1645 certains spectateurs assis plus confortablement dans des loges (*sajiki** 棧敷), ce qui laisse supposer les débuts d'une stratification sociale du public théâtral⁶⁰.

C'est sans doute au cours de la célèbre ère Genroku, à la fin du XVII^e siècle, que les théâtres de *ningyô-jôruri* étaient pourvus de toits, ce qui permettait non seulement d'offrir plus de confort au public, mais aussi d'augmenter le nombre de jours ouvrables, car on pouvait désormais assurer les représentations même les jours de pluie. Mais, avec la répression du gouvernement à la suite de l'incident d'Ejima en 1714, celui-ci punit non seulement les théâtres de kabuki, mais aussi ceux du *ningyô-jôruri* en leur ordonnant d'enlever la moitié de leurs toits en chaume, alors remplacés par des nattes en roseaux (*mushiro-bari* 筵張り) perméables, faisant en sorte que les représentations soient de nouveau liées aux conditions météorologiques. Quatre ans plus tard, en 1718, le nouveau shôgun Yoshimune introduisit des mesures anti-feu ; les toits en planches (*ita-buki* 板葺き) s'imposèrent pour tous les théâtres permanents dans les trois métropoles.

L'éclairage des théâtres couverts consistait en un mélange de lumière naturelle provenant de petites fenêtres recouvertes de papier situées en haut des parois latérales du théâtre (*akari-mado* 明り窓), et de lanternes de papier suspendues. D'une manière semblable

⁶⁰. SHINODA Jun.ichi 信多純一, « Butai kôzô to enshutsu » 舞台構造と演出, in, *Jôruri no tanjô to ko-jôruri* 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃, Tôkyô, Iwanami Shoten, pp. 211.

au théâtre européen avant les transformations du XVIII^e siècle, l'éclairage n'avait aucune fonction de séparation entre la scène et les spectateurs. Le spectacle n'empêchait donc pas la sociabilité (comme le laissent supposer des estampes représentant les salles de kabuki), et l'attention du public n'était pas toujours concentrée sur la pièce représentée sur la scène.

Même si les théâtres permanents étaient les espaces scéniques de prédilection au moment de l'apogée des Takemoto-za et Toyotake-za (ainsi que de leurs équivalents à Edo), certaines représentations, souvent effectuées par les récitants sans l'accompagnement de poupées, avaient lieu en dehors de ces bâtiments. Existaient par exemple les représentations privées pour des individus aisés (*zashiki-shibai** 座敷芝居), et les représentations dans l'enceinte de sanctuaires (*miyaji-shibai* 宮地芝居). Le théâtre de poupées *ningyô-jôruri* se pratiquait également sur une base semi-amateur (*shirôto-jôruri** 素人浄瑠璃), et les femmes aussi bien que les hommes se spécialisaient dans une poignée de scènes qu'ils exécutaient avec une parfaite maîtrise. Le déclin des deux grands théâtres de Dôtonbori à la fin du XVIII^e siècle marqua la fin de la mise en scène régulière de pièces nouvelles. Cependant, grâce à ces passionnés, la tradition du récit de *jôruri* se conserva jusqu'à l'établissement du célèbre théâtre de Bunraku-ken 文楽軒 au cours du siècle suivant. Même s'il s'agit d'une autre ville et d'une période plus tardive, citons également les représentations réalisées dans les *yose** 寄席, petits espaces de spectacle qui se répandirent dans la ville d'Edo au XIX^e siècle, et axés avant tout sur le *rakugo* 落語, le récit de contes humoristiques.

5.2 Espace scénique et scénographie

Grâce aux témoignages picturaux, nous pouvons supposer que, déjà à l'époque du *jôruri* ancien (*ko-jôruri*), les poupées étaient les vraies vedettes, car les artistes humains, y compris les marionnettistes, étaient cachés à la vue du public. C'est un fait surprenant du point de vue du *bunraku* moderne, où le récitant, le joueur de *shamisen* et les marionnettistes sont constamment

visibles du spectateur, et où la coopération des « trois compétences » peut être appréhendée à travers la vue et l'audition. À l'époque de Sôsuke, le récitant sortait de derrière le rideau pendant certaines parties de la pièce pour s'installer sur scène (les parties nommées *de-gatari* 出語り, « narration visible »), et il était souvent accompagné par les marionnettistes (les scènes *de-zukai* 出遣い, « manipulation visible des poupées »). Mais il s'agissait de clous du spectacle, grandement appréciés du public, et ces scènes ne formaient jamais la base du drame.

Ces représentations « apparentes » se déroulaient sur une petite estrade amovible que l'on ajoutait devant la scène principale (le *tsuke-butai** 付け舞台, « scène ajoutée »). Elle servait aussi pour les divers numéros divertissants qui se déroulaient entre les actes proprement dits, et nécessitaient une surface plane. Cette estrade fut ultérieurement incorporée à la scène principale de façon permanente.

L'élément fondamental de la scénographie de cette époque était une balustrade en bois, à laquelle un rideau ou un élément plus décoratif était suspendu (voir Figure 4, p. 176). Elle avait pour fonction de dissimuler les marionnettistes, créant l'illusion que les poupées agissaient de manière autonome, mais aussi de fournir une sorte de sol symbolique, sur lequel les personnages fictifs pouvaient marcher, ou même s'envoler à l'aide d'un mécanisme de cordes. Des châteaux étaient souvent incorporés dans le décor, avec d'impressionnantes fondations en pierre, ou bien des palais impériaux : ces bâtiments semblent avoir constitué un élément permanent de la scénographie. Il est possible qu'ils aient également permis l'apparition et la disparition rapides de guerriers et des fuyards lors des scènes de combat dynamiques⁶¹.

⁶¹. Il est instructif de comparer la scénographie du nô, où un pin fait office de symbole poétique, avec celle du *jôruri* ancien, car les palais comme les châteaux sont des lieux d'interaction et de conflit entre les êtres humains.

(Image protégée retirée)

Figure 4. *L'espace scénique du jôruri ancien (ko-jôruri 古浄瑠璃). Il s'agit du théâtre du récitant Iwami-no-jô 岩見掾 figurant dans le livre Yakusha e-zukushi 役者絵づくし (Illustrations de tous les acteurs) publié durant l'ère Genroku (1688-1704).*

La disposition de la balustrade laisse entendre que les poupées apparaissaient sur scène côté jardin, ce qui perpétue la tradition du théâtre nô selon laquelle les personnages font leur entrée sur une longue passerelle (*hashi-gakari* 橋掛り) située côté jardin. On observe aussi des similitudes avec la scène du kabuki, où les personnages entrent en scène en empruntant une passerelle qui traverse le parterre (*hana-michi* 花道); même s'il peut y en avoir deux dans certains cas, le principal accès se situe toujours côté jardin⁶². Le *bunraku* moderne est l'héritier

⁶². Le *ningyô-jôruri* et le kabuki héritent également du nô la grande importance accordée aux entrées (*de-ha* 出端) et aux sorties (*iri-ha* 入端) des personnages.

de cette tradition, car les conventions scénographiques des scènes domestiques imposent que les maisons soient situées côté cour, et que les visiteurs apparaissent côté jardin.

La scène du *jôruri* ancien, juste avant sa disparition, avait une largeur de neuf à onze mètres (cinq à six *ken*). Ces dimensions sont restées remarquablement constantes tout au long de l'histoire du théâtre. Le Yotsubashi Bunraku-za 四ツ橋文楽座, construit à Ôsaka en 1930, disposait également d'une scène de onze mètres (six *ken*) de large, environ les deux tiers de la largeur des théâtres de *bunraku* actuels⁶³.

La balustrade unique (complétée ultérieurement par d'autres, parallèles), avec derrière, un simple rideau servant de toile de fond, conférait à la scène un aspect horizontal et peu profond qui persista jusque dans le *bunraku* contemporain. Cette horizontalité contraste avec la profondeur recherchée par le théâtre occidental.

Le décor scénographique, au début simple et suggestif, évolua vers la complexité et le réalisme. À l'époque du *jôruri* ancien, les scènes n'étaient que peu différenciées, et si une structure temporaire était parfois mise en scène pour symboliser un endroit particulier, à l'instar de la scène de nô, l'arrière-plan demeurait la plupart du temps inchangé. Il faut attendre l'époque de Chikamatsu pour qu'on introduise des montagnes fabriquées en papier mâché.

⁶³. URABE Kanji 浦部幹資, « Ninyô to butai » 人形と舞台, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 78. Les scènes du *bunraku* moderne sont devenues plus larges, et celle du Théâtre national du *bunraku* à Ôsaka est de 17,5 m (ou 9 *ken* 4 *shaku*, <http://www.ntj.jac.go.jp/bunraku/facilities/outline.html>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2018). À titre comparatif, on estime que le théâtre du Globe de Shakespeare était de 13,7 m (45 pieds, <http://www.bardstage.org/globe-theatre-dimensions.htm>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2018), et la largeur de l'ouverture de cadre à l'Opéra Garnier est de seize mètres (<https://structurae.info/ouvrages/opera-de-paris>, dernière consultation le 1^{er} novembre 2018).

C'est probablement au cours des années 1720 et 1730, au début de la carrière de Sôsuke, que la scénographie évolua afin de présenter un plus grand degré de réalisme. Une illustration précieuse dans les *Annales du théâtre de poupées* (1727) montre une représentation de la toute première œuvre de Sôsuke, *Chronique de Hôjô Tokiyori* (*Hôjô Jiraiki* 北条時頼記, 1726). Dans cette scène, récitants et marionnettistes sont apparents (*de-gatari* et *de-zukai*) sur une estrade temporaire (*tsuke-butai*) attachée à l'avant de la balustrade habituelle. Les poupées n'étaient plus restreintes à l'horizontalité, mais, occasion rare dans l'histoire de ce théâtre, étaient libres de se déplacer dans les trois dimensions, offrant un plus grand réalisme. L'action se déroule dans un pavillon au toit de chaume recouvert de neige ; de petits bonsaïs, utilisés dans l'action, font office d'accessoires⁶⁴. La scène est enrichie de façon réaliste par un petit jardin et des écuries situés derrière le pavillon. Il s'agit de la scène finale, mais les autres scènes de cette pièce étaient sans doute d'une scénographie plus simple, dominées par des balustrades disposées juste derrière les récitants.

⁶⁴. La scène se déroule en hiver, et les petits arbres seront brûlés par deux sœurs afin de chauffer l'espace et mieux accueillir leur invité.

(Image protégée retirée)

Figure 5. *Scène avec artistes « visibles » (de-gatari 出語り et de-zukai 出遣い) de la fin de Chronique de Hôjô Tokiyori (Hôjô-jiraiki 北条時頼記), 1726, première pièce de Namiki Sôsuke.*

Le décor comme les effets scéniques évoluaient pour devenir plus sophistiqués et vraisemblables. La dernière pièce de Chikamatsu, exécutée le premier mois de 1724, recourut au feu en forme de sinogramme *dai* 大 afin de représenter le *daimonji-yaki* 大文字焼き, cérémonie lors de laquelle des feux en forme de caractères géants sont allumés dans les montagnes autour de Kyôto⁶⁵. La pièce fut un succès, mais le grand incendie qui dévasta Ôsaka

⁶⁵. Il s'agit de la pièce *Kan-hasshû tsunagi-uma* 関八州繫馬 (*Les Huit provinces de Kantô et le cheval à l'attache*, 1724).

deux mois plus tard (surnommé l'incendie de *Myôchi* 妙知焼け) donna lieu à des rumeurs selon lesquelles il s'agissait d'un mauvais présage.

Plus tard, en 1743, pendant l'âge d'or, c'est de l'eau (appelée *hon-mizu* 本水, « véritable eau ») que l'on introduisit sur scène pour recréer une cascade⁶⁶. Dans *Natsu-Matsuri Naniwa Kagami* 夏祭浪花鑑 (*Fête de l'été, miroir de Naniwa*, 1745), le premier grand succès de Sôsuke après son entrée au Takemoto-za, on utilisa même de la boue lors d'une scène de meurtre entre citadins, fait étonnant compte tenu de la nature délicate des poupées fabriquées en étoffe, mais contribuant à un succès sans précédent auprès du public.

Les changements de décor entre les scènes étaient également devenus plus complexes. Dans les théâtres d'avant-Meiji (1868-1912), le rideau ne tombait jamais avant que le spectacle soit terminé, mais on conçoit des innovations techniques destinées à ces moments, incorporant des éléments de décor qui tournent (1734), des montagnes qui se plient pour révéler des rangées de navires (1736) et d'autres décors déplacés de chaque côté de la scène pour présenter un sanctuaire à l'avant de la scène⁶⁷. Ces innovations nous amènent à supposer l'existence d'artistes spécialisés dans la scénographie, travaillant peut-être aussi dans les salles de kabuki et de *karakuri* du même quartier.

Bien que le *ningyô-jôruri* classique ait évolué pendant l'époque d'Edo vers un théâtre commercial, il conserva tout de même de nombreux éléments religieux et cérémoniels. Certains éléments incorporés dans l'architecture scénique semblent avoir un rapport particulier avec le clan Minamoto, dont les membres (tel Yoshitsune) occupent une place centrale dans certaines pièces. Deux piliers, situés au centre de la scène, étaient nommés les « piliers du clan Minamoto » (*Genji-bashira* 源氏柱). Ils étaient ornés d'amulettes attestant des bénédictions

⁶⁶. Pour la pièce *Tanshû teteuchiguri* 丹波翁打栗 (*Les Châtaignes de Tanba*, 1743).

⁶⁷. *Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara* (1746).

cérémonielles effectuées, entre autres, par le sanctuaire shintoïste de Hachiman-gû 八幡宮, sanctuaire ancestral de ce clan⁶⁸. Des dessins de l'époque nous révèlent également la présence d'un toit en bâtière au sommet convexe (*kara-hafu* 唐破風) situé au-dessus de la scène, de taille modeste mais très décoré. Il s'agit d'un exemple du style somptueux (*gongen-zukuri* 権現造り), que l'on trouve dans le grand mausolée *Tôshô-gû* 東照宮 du premier shôgun Tokugawa Ieyasu (prétendument descendant des Minamoto) à Nikkô⁶⁹.

5.3 Le récitant et son accompagnement au *shamisen*

Selon le schéma enraciné dans la tradition narrative du *katari-mono*, le *tayû* 太夫 (récitant) crée le monde de l'histoire grâce à son *logos*, et joue un rôle primordial dans la hiérarchie du théâtre. C'est son nom, qu'il donnait également au théâtre, qui attirait le public. Cependant, pendant la période du *jôruri* ancien, le récitant demeurait invisible ; avec son accompagnateur au *shamisen*, il travaillait en effet soit sur le côté de la scène, soit derrière elle, caché à la vue du public par un rideau. Seules les poupées, la mimésis du monde qu'il évoquait, demeuraient visibles aux spectateurs. Plus tard, dans de nombreux théâtres, récitant et joueur de *shamisen* furent élevés dans une loge (*misu-za** 御簾座) située au-dessus de la scène. Cet espace était probablement couvert d'un écran en bambou (*misu* 御簾) même si, sur certaines illustrations, il apparaît découvert à la vue du public. Grâce à cette position élevée, la voix du récitant se répandait jusqu'aux moindres recoins de la salle.

Au cours du XVIII^e siècle, la scène connut d'autres évolutions tendant vers une plus grande visibilité du récitant. Au théâtre Takemoto-za, furent d'abord introduites certaines

⁶⁸. SHINODA, *ibid.*, p. 220.

⁶⁹. SHINODA, *loc. cit.*

scènes de « narration visible » (*de-gatari*), comme nous l'avons vu, à partir de 1705⁷⁰. De plus, le déplacement de l'estrade *yuka* 床 (occupée par le récitant et son accompagnateur au *shamisen*), du fond de la scène à une position tout à fait visible à la droite de la scène principale devint permanent⁷¹. Ce concept est probablement dû à Takeda Izumo I^{er}. Il permit la libération de la scène en tant qu'espace dédié à la mimésis visuelle et établit un lien direct entre le public et le récitant, ce qui conduisit à une meilleure appréciation de son travail. L'estrade *yuka* visible demeure un composant important du *bunraku* contemporain⁷².

L'importance du rôle du *shamisen*, en revanche, ne s'imposa que tardivement. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les premiers accompagnateurs étaient probablement des membres des guildes d'aveugles plutôt que des employés du théâtre. Cette situation se maintint jusqu'à l'époque de Chikamatsu. Les modalités concernant les joueurs de *shamisen* pendant l'âge d'or, au milieu du XVIII^e siècle, demeurent plutôt obscures. Il faut attendre la fin du siècle, bien après l'époque de Sôsuke et des deux grands théâtres, pour que la musique du *shamisen* se raffine progressivement et que le musicien développe un répertoire musical hautement sophistiqué.

⁷⁰. À partir de l'ouverture de l'œuvre *Yômei Tennô Shokunin-Kagami* 用明天王職人鑑 (*L'empereur Yômei, modèle pour les artisans*) en 1705.

⁷¹. On peut constater l'apparence d'une estrade indépendante à partir de 1728 (dans *Kaga-no-Kuni Shinohara-Kassen* 加賀国篠原合戦), mais, comme le souligne François BIZET, « les faits ne se laissent pas enfermer dans [un] simple repère ponctuel », et jusqu'au début du XIX^e siècle « le théâtre a continué à jouer de l'effet visuel de surprise en perpétuant [une] transhumance impromptue de tout un monde musical » (*Tôzai ! – corps et cris des marionnettes d'Ôsaka*, Paris, Les Belles lettres, 2013, pp. 101-102).

⁷². WATANABE, *Chûshingura : mô hitotsu no rekishi kankaku*, op. cit., p. 141.

5.4 Les poupées

Le développement vers le vraisemblable et la complexité que nous avons remarqué sur le plan scénographique s'applique *a fortiori* aux poupées, c'est-à-dire aux « personnages » qui agissent dans cet espace scénique. Les modifications techniques étaient stimulées par la concurrence commerciale avec les autres théâtres de *ningyô-jôruri*, mais aussi par l'influence du théâtre *karakuri* voisin. La plupart d'entre elles étaient réservées initialement à des personnages individuels, ou aux scènes isolées, et l'évolution des poupées se produisit donc de manière organique et progressive.

Dès les débuts du *ningyô-jôruri*, chaque poupée était manipulée par un seul marionnettiste. Le marionnettiste insérait sa main gauche sous le kimono de la marionnette et tenait la poupée au-dessus de la tête (*suso-tsukkomi** 裾突っ込み). Les manipulateurs étaient contraints de s'agenouiller ou de s'accroupir derrière des balustrades relativement basses, qui constituent l'élément le plus important de la scénographie. Les sources picturales laissent entendre que le marionnettiste tenait dans sa main droite une sorte de bâton (*sashigane* 指金) afin de mieux soulever le personnage, préfigurant les bâtons utilisés pour les poupées manipulées par trois personnes dans le *bunraku* d'aujourd'hui⁷³.

Les marionnettes *suso-tsukkomi* perdurèrent jusqu'à l'époque de Chikamatsu. Bien qu'un tel style puisse nous sembler primitif par rapport aux poupées du *bunraku* actuel, les récits des contemporains notent que les plus grands maîtres tels que Tatsumatsu Hachirobê 辰松八郎兵衛 étaient en mesure d'effectuer des gestes fluides et gracieux et captivaient le public. Les gestes charmants de la courtisane Ohatsu, maniée par Hachirobê dans *Double suicide à Sonezaki*, contribuèrent à son succès phénoménal.

⁷³. AKIMOTO Suzushi 秋本鈴史, « Gekijô to kôgyô » 劇場と興行, in, *Chikamatsu no jidai* 近松の時代, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 208.

Dans l'illustration de la première pièce de Sôsuke (voir Figure 5, p. 179) apparaît une tout autre sorte de poupée, qui est opérée par le dos plutôt que par le dessous du kimono (*se-sashikomi-zukai** 背差し込み遣い). Il semble que ces marionnettes aient été initialement développées pour des effets scéniques particuliers, où les poupées se déplaçaient sur une table ou sur un plateau de jeu de *go*. Leur utilisation se répandit dans les scènes « à artistes visibles » (*de-zukai*) du Toyotake-za.

Ce passage aux poupées opérées par le dos constitua une importante avancée technique qui permit par la suite d'autres développements techniques. Les mouvements des poupées étaient désormais plus réalistes, car celles opérées par l'ourlet (par en-dessous) souffraient d'un certain manque de naturel dans les mouvements de la tête ou des bras. Les poupées de type *se-sashikomi-zukai* sont également le prototype des poupées manipulées par trois hommes (*sannin-zukai**), toujours employées dans le *bunraku* moderne.

Les poupées furent sujettes à un certain nombre d'innovations techniques de la part des deux grands théâtres, ce qui permit progressivement une grande diversité expressive, aussi bien sur le plan purement physique qu'émotionnel. Outre l'élément de nouveauté, ces innovations avaient également pour fonction de faire ressortir l'individualité du personnage, et étaient sans doute développées dans un rapport étroit avec les pièces. Dans *Tsu-no-Kuni Nagara no Hitobashira* 撰津国長柄人柱 (*La Province de Settsu et le sacrifice humain pour le pont de Nagara*, 1727) par exemple, œuvre de Sôsuke à grand succès, on trouve pas moins de trois nouveaux dispositifs : la poupée du diabolique Soga no Iruka 蘇我入鹿 ouvre la bouche, celle du jeune noble Hachiômaru 八王丸 remue les cinq doigts de la main et celle du vieillard Iwaji 岩次, qui se sacrifie par noyade au cours de la pièce, ferme les yeux. On ignore les détails de leur mise en scène, mais il est certain que les nouvelles techniques soulignaient les différences entre les personnages. Il semble que la concurrence entre les deux théâtres voisins contribua à faire progresser la technologie à un rythme extrêmement soutenu.

Les marionnettes manipulées par trois hommes apparurent sur scène une décennie après le décès de Chikamatsu, dans la pièce *Ashiya Dôman Ôuchi-kagami* 芦屋道満大内鑑 (*L'histoire de la princesse Kuzu no Ha*, 1734). Dans cette scène figuraient deux porteurs de palanquin, dont l'un était un renard ayant pris une forme humaine. Une illustration de la scène tirée d'un programme ultérieur montre les deux personnages, plus grands qu'une marionnette ordinaire, le corps musclé et le torse exposé. Il semble que l'un des marionnettistes opéra la tête et les mains, et que les deux autres déplaçaient le torse et lui communiquaient des mouvements de respiration. Ce modèle est considéré, de façon quasi unanime, comme le véritable ancêtre des « poupées à trois opérateurs » (*sannin-zukai*) que l'on rencontre de nos jours ; il convient toutefois de remarquer que cette attribution n'est pas sans poser des problèmes. D'abord, cette poupée, que l'on appelle *sannin-gakari* 三人掛 (« portée par trois personnes »), était utilisée pour un effet scénique particulier, destiné à attirer l'attention sur les attributs physiques du personnage, hors du commun, plutôt que pour la vraisemblance qui caractérise les « poupées à trois opérateurs » *sannin-zukai*. La distribution des marionnettistes ici est également très différente de celle des poupées *sannin-zukai*, qui apparurent plus tard⁷⁴.

⁷⁴. Les poupées à trois opérateurs (*sannin-zukai* 三人遣い) que l'on trouve dans le *bunraku* d'aujourd'hui sont une évolution des poupées *se-sahikomi-zukai*, poupées à une personne opérées par un trou dans le dos (Figure 5, p. 175). Le rôle du marionnettiste seul se transforme donc en celui de « maître » (*omo-zukai* 面遣い), avec de nouveaux opérateurs prenant en charge la main gauche (*hidari-zukai* 左遣い) et les pieds (*ashi-zukai* 足遣い). Dans le théâtre *bunraku* moderne, les poupées *sannin-zukai* sont employées pour presque tous les personnages, les poupées à un seul opérateur (つめ *tsume*) étant réservées à des rôles de figuration. La question de la date de la généralisation des *sannin-zukai* reste controversée, car même si la majorité des spécialistes suivent l'hypothèse selon laquelle elles furent les véritables vedettes de l'âge d'or du *ningyô-jôruri* des années 1740, le spécialiste des arts du théâtre KURATA Yoshihiro 倉田喜弘 insiste sur le fait que

Au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, le corps des poupées grandit, mais la taille des têtes resta inchangée par rapport à la période du *jôruri* ancien. La création de nouvelles têtes étant trop coûteuse, elles étaient réutilisées sur des marionnettes avec des corps plus imposants, devenant disproportionnées. Les têtes des poupées pouvaient aussi être modifiées : lors de la représentation de *Fête de l'été, miroir de Naniwa* (1745), l'apparence des poupées représentant des nobles (par conséquent « maquillées ») fut retouchée à l'aide de poudre de polissage (*tonoko* 砥の粉) afin de suggérer des citadins.

5.5 Les programmes

Dès l'époque de Chikamatsu et jusqu'au déclin des deux principaux théâtres d'Ôsaka pendant les années 1760, ce sont principalement des œuvres nouvellement écrites qui étaient mises en scène, ce qui montre la vigueur créative et commerciale du *ningyô-jôruri*, ainsi que le caractère exigeant des « connaisseurs » (*mi-gôsha* 見巧者) d'Ôsaka. Jusqu'en 1736, le Takemoto-za donnait de trois à six pièces par an (y compris les plus courts *sewa-mono* 世話物, pièces se déroulant dans la société contemporaine). Le Toyotake-za, plus jeune, opérait initialement à plus petite échelle, proposant seulement deux pièces par an, mais grâce aux recettes générées au moment de *Chronique de Hôjô Tokiyori* (1726), la première pièce de Sôsuke, il parvint à suivre le même rythme que son aîné, avec trois à quatre pièces par an. Des reprises de pièces plus anciennes eurent également lieu, et celles-ci constituaient le répertoire des troupes lorsqu'elles partaient en tournée⁷⁵.

ce passage ne s'est produit que pendant l'ère Meiwa 明和 (1764-1772) ou même plus tardivement, et que les poupées de l'âge d'or ressemblaient davantage aux poupées plus simples de l'époque de Chikamatsu. Pour plus de détails sur ce débat, voir KURATA, *Bunraku no rekishi* 文楽の歴史, Tôkyô, Iwanami Shoten, 2013, pp. 56-66.

⁷⁵. AKIMOTO, *op. cit.*, pp. 217-218.

Le programme annuel du théâtre kabuki se caractérisait par des productions dont le titre aussi bien que la pièce correspondaient à des thèmes saisonniers. Ces spécificités étaient moins répandues dans le théâtre *ningyô-jôruri*, mais le rythme du kabuki l'influença d'une manière plus subtile, comme le montre le spectacle *kaomise* 顔見世 (« présentation des visages ») du onzième mois, introduit dans le *ningyô-jôruri* par Takeda Izumo au début du XVIII^e siècle⁷⁶. Il s'agit probablement d'un dispositif commercial qui profita de l'afflux de spectateurs dans le quartier de Dôtonbori pendant la période hivernale.

Sans publicité, l'échec d'une production était garanti. Même si on dispose de peu de sources sur les dispositifs publicitaires employés, on suppose que des panneaux publicitaires étaient installés devant les théâtres quelques jours avant la première représentation, à l'image du kabuki. D'autre part, un tambour *taiko* 太鼓 circulait dans les quartiers entourant Dôtonbori et les détails de la production étaient donnés, afin d'allécher les résidents⁷⁷. Les théâtres organisaient également des promotions : on sait que lors de la production de *Sugawara denju te-narai kagami* 菅原伝授手習鑑 (*Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746) au théâtre Hizen-za 肥前座 à Edo, les enseignants des écoles *terakoya* 寺子屋 (évoquées dans la pièce) reçurent des cartes en bois (*kiri-otoshi-fuda* 切り落とし札) qui leur permettaient de bénéficier, à la date figurant dessus, d'une place au parterre à prix réduit⁷⁸.

Dans l'ensemble, les théâtres se consacraient à une seule pièce principale pendant une période donnée, mais les *kiri-jôruri* 切浄瑠璃 (« pièce de *jôruri* finale »), courtes représentations données après les pièces principales, pouvaient varier⁷⁹. La période de la

⁷⁶. Voir le chapitre 1, p. 63.

⁷⁷. *Ibid.*

⁷⁸. WATANABE, *Edo engeki-shi, op. cit.*, p. 379.

⁷⁹. *Double suicide à Sonezaki* de Chikamatsu est joué pour la première fois en tant que *kiri-jôruri*.

représentation pouvait être prolongée le cas échéant : *Les Batailles de Coxinga* de Chikamatsu, par exemple, furent jouées pendant une période de 17 mois et aidèrent à consolider les finances du Takemoto-za. Les pièces sans succès pouvaient en revanche entraîner des pertes considérables, se trouvant vite remplacées par des reprises de pièces plus anciennes. Les interruptions entre les séries de spectacles pouvaient être d'à peine deux jours, ce qui laisse supposer un certain degré de planification des pièces et de la mise en scène.

Ces rythmes étaient variables. Asahi Shigeaki Bunzaemon 朝日重章文左衛門 (1674–1718), samouraï passionné de théâtre, note dans son journal qu'un cycle de deux pièces se déroulant dans le même univers (*sekai*) du *Soga monogatari* 曾我物語 (*Récit de la vendetta des frères Soga*) fut joué sur deux jours consécutifs ; un programme du début du Toyotake-za constate que trois pièces courtes furent jouées au cours d'une journée.

Au début de l'époque du *ningyô-jôruri* classique, une séance comprenait des intermèdes entraînants, sans rapport avec le spectacle des poupées (*ai-kyôgen* 間狂言 ou « intermèdes comiques »). La pièce *Les Batailles de Coxinga* (1715) de Chikamatsu fut la première à rompre avec cette coutume ; les textes du *ningyô-jôruri* commençaient alors à s'allonger. Certains aspects de ces intermèdes étaient intégrés à la trame de la pièce.

Jusqu'à l'époque moderne, les contraintes dues à l'éclairage obligeaient à donner les représentations durant la journée. Au début du XVIII^e siècle, les représentations commençaient tôt, généralement autour de l'heure du Dragon (l'équivalent de 8 heures, selon la saison), pour se terminer généralement à l'heure du Bélier (l'équivalent de 14 heures, selon la saison), ce qui signifie que le spectacle durait six heures⁸⁰.

Jusqu'au début du XVIII^e siècle, les troupes des deux théâtres permanents effectuaient de nombreuses tournées régionales, en particulier dans la région du Kamigata. Au cours de

⁸⁰. AKIMOTO, *op. cit.*, p. 214.

l'année 1695, par exemple, le Takemoto-za joua dans au moins cinq endroits différents, y compris dans les actuels départements d'Aichi, Wakayama et Kyôto, la plupart de ces sorties coïncidant avec les fêtes locales⁸¹. Les déplacements durant cette période étaient sûrs grâce à la *pax Tokugawa*, et les réseaux routiers se développaient, mais la plupart des voyages se faisaient à pied ou dans des palanquins peu confortables, et les auberges étaient rudimentaires. Des voyages s'effectuaient également par bateau, en particulier sur le fleuve Yodo et sur la mer intérieure de Seto. Il semble que lors de ces tournées, les troupes interprétaient non seulement les dernières pièces à succès d'Ôsaka, mais également des pièces plus anciennes. Au XVIII^e siècle, des voyages occasionnels à Edo étaient également organisés pour apporter soutien et conseils aux théâtres de *ningyô-jôruri* de cette métropole. Ce fut notamment le cas du Toyotake-za, qui entretenait des liens commerciaux et artistiques étroits avec le Hizen-za, fondé par un disciple de Toyotake Wakatayû.

5.6 L'économie du théâtre *ningyô-jôruri*

L'époque d'Edo se caractérise généralement par une sophistication croissante des modèles économiques que le théâtre du *ningyô-jôruri* (à l'instar du kabuki) semble avoir adopté avec enthousiasme. Comme pour l'ensemble des théâtres commerciaux, il était impossible de prévoir les œuvres à succès et celles qui entraîneraient des pertes commerciales. Cependant, au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, les efforts des directeurs de deux théâtres, Takeda Izumo I^{er} et Toyotake Wakatayû, donnèrent lieu à un grand nombre de réussites.

On notera d'abord que la gestion des théâtres dans la région du Kamigata, différente de celle de la ville d'Edo, semble avoir privilégié l'association de la conception artistique avec sa pratique. À Edo, le propriétaire du théâtre détenait également les droits liés à la représentation ;

⁸¹. Il s'agit des provinces d'Owari 尾張 et Kii 紀伊, et la ville de Fushimi 伏見 au sud de Kyôto. AKIMOTO, *op. cit.*, p. 208.

à Ôsaka, en revanche, les deux fonctions étaient séparées, ce qui conférait plus d'autonomie aux artistes du théâtre.

Comme dans les théâtres de kabuki, les places du théâtre *ningyô-jôruri* étaient de deux sortes. La majorité des spectateurs étaient rassemblés sur le parterre, ayant pris leur billet* (*fuda* 札) à une billetterie (*fuda-ba* 札場). Il existait des variations de prix selon les théâtres, mais dans le cas du Toyotake-za, un théâtre relativement cher, le prix d'un de ces billets pendant les années 1720 était de 40 *mon* 文 (l'équivalent de 1 000 yens, soit 8 euros⁸²). Toutefois, l'achat d'un billet ne garantissait pas une place assise : pour cela, il fallait louer un petit tapis (*hanjô* 半畳) dans le cas d'un spectateur individuel, ou bien un plus grand pour des groupes (selon la taille, les *usuberi* 薄縁 ou les *heritori* 縁取り, ou même un *tatami-ichijô* 畳一畳, de la superficie d'un tatami entier). Le *hanjô* était au prix de 5 *mon* (120 yens ou environ 1 euro), mais le *tatami-ichijô* pouvait coûter jusqu'à 1 *monme* 匁 et 3 *bu* 分 (2 170 yens ou environ 17 euros).

À la différence de ces places peu chères, les spectateurs plus aisés profitaient de loges luxueuses (*sajiki* 棧敷) ; il en existait une trentaine dans le théâtre de *ningyô-jôruri*. Chaque loge était louée dans son intégralité, et pouvait accueillir jusqu'à huit personnes. Dans le cas du Takemoto-za, la location d'une loge était de 18 *monme* (l'équivalent de 30 000 yens ou 240 euros). On notera que les places dans les loges, que l'on achetait auprès d'agents attachés au théâtre plutôt qu'à la billetterie, étaient obtenues en échange de pièces d'argent, tandis que les sièges du parterre s'achetaient avec des pièces de métal ordinaire, ce qui témoigne de la stratification sociale de l'espace théâtral. Mais, tout comme les spectateurs du parterre, le

⁸². Les conversions des monnaies anciennes en yens ont été effectuées par AKIMOTO Suzushi 秋本鈴史 (*op. cit.*). Notre calcul en euros est basé sur le taux moyen du yen japonais en octobre 2019, selon lequel 100 yens valent environ 0,80 euros.

public des loges devait payer quelque 200 *mon* (5 000 yens ou 40 euros) pour la location d'un tapis. Ce public pouvait également commander un coffret contenant un repas de luxe (*sage-jû* 提げ重) pour la somme de 12 *monme* (20 000 yens ou 160 euros) par personne. On estime que même en l'absence d'un tel repas, le coût par personne dans les loges était environ cinq fois plus élevé que pour les spectateurs du parterre⁸³.

Le théâtre n'était aucunement réservé à une classe aisée. Cependant, pour ceux qui en avaient les moyens, une excursion au théâtre pouvait être prétexte à des dépenses somptueuses. La population d'Ôsaka était composée principalement de la classe bourgeoise, mais d'autres classes telle celle des samouraïs étaient également libres d'assister aux représentations. Un certain Asahi Shigeaki Bunzaemon 朝日重章文左衛門 (1674-1718), samouraï du prestigieux clan d'Owari, a tenu un journal contenant des détails précieux concernant ses nombreuses expériences théâtrales. Les confucianistes (*jusha* 儒者), en dehors des « quatre classes », étaient aussi des spectateurs enthousiastes et perspicaces⁸⁴.

Une pièce à succès pouvait attirer un public important et générer des revenus appréciables. Par exemple, une pièce jouée par le théâtre Gennojô-za 源之丞座 de l'île d'Awaji 淡路島 durant sa tournée à la ville de Tokushima 徳島 sur l'île de Shikoku 四国, aurait attiré entre 1 500 et 2 000 spectateurs par jour dans un théâtre de 19 *ken* (54,6 m) de profondeur et de 22 *ken* (40 m) de largeur. Durant ces représentations, le théâtre gagna la somme de 21 *kanme*

⁸³. AKIMOTO, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁴. Comme exemples de confucianistes passionnés de théâtre, on peut citer Miki Sadanari 三木貞成 (dates inconnues) et Hozumi Ikan 穂積以貫 (1692-1769), les auteurs de *Naniwa Miyage* 難波土産 (*Souvenirs de Naniwa*, 1738). Sadanari était un disciple d'Itô Tôgai, fils du philosophe Itô Jinsai ; Ikan était l'ami de Chikamatsu Monzaemon, qui nous a laissé le seul document contenant ses propos sur l'art du *ningyô-jôruri*. Ce dernier était le père de Chikamatsu Hanji, le dernier grand dramaturge de ce théâtre.

貫目 (35 000 000 yens ou 280 000 euros) pour des dépenses de 5 *kanme* (8 300 000 yens ou 66 400 euros), soit un bénéfice de 16 *kanme* (26 700 000 yens ou 213 600 euros). En cas de grand succès de la tournée, une prime (*o-hana* お花) d'un montant inconnu était également versée aux interprètes⁸⁵.

Comme nous l'avons vu, au début du XVII^e siècle, les deux principaux théâtres comptaient surtout sur de nouvelles productions, ce qui exigeait un investissement dans de nouveaux costumes pour les poupées et la scénographie entre autres, et comportait un grand risque financier. Au bout de trois mois de représentations continues, un spectacle était considéré comme un grand succès (*ô-atari* 大当り). Nous ignorons les détails concernant la rémunération du dramaturge, mais étant donné sa part de responsabilité dans le succès de l'œuvre, donc la santé financière du théâtre, elle était sans doute importante.

⁸⁵. AKIMOTO, *op. cit.*, p. 217.

Chapitre 3

NAMIKI SÔSUKE : VIE ET ŒUVRES

1. Introduction

Dans les chapitres précédents, nous avons d'abord décrit l'évolution de l'art du *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃, depuis ses origines dans la grande tradition narrative du *katari-mono* 語り物, jusqu'au premier épanouissement du théâtre commercial. Nous avons ensuite dressé le bilan des espaces où les plus grandes œuvres du *ningyô-jôruri* ont vu le jour pendant la première moitié du XVIII^e siècle. Ayant établi ce premier état des lieux de l'évolution du genre et des espaces dans lesquels ce théâtre existait, nous aborderons ici de façon plus directe le sujet de notre travail : la vie et la carrière de Namiki Sôsuke 並木宗輔. Nous poursuivons deux objectifs principaux.

Le premier consiste à tenter de situer Sôsuke dans le milieu dans lequel il a vécu et travaillé, et en particulier de considérer ses relations avec d'autres auteurs et artistes. Dans un sens global, une reconnaissance de l'importance des liens professionnels s'impose en considérant tout artiste dans le milieu théâtral. Mais cela est vrai *a fortiori* quand on examine le théâtre japonais du début du XVIII^e siècle, où les auteurs signaient des contrats annuels avec les théâtres, et où la quasi-totalité des œuvres étaient des créations collaboratives, les scènes d'une pièce de théâtre étant réparties entre plusieurs auteurs. Les théâtres populaires formaient un microcosme au sein de la société de l'époque d'Edo, et même si ses artistes étaient dans une

certaine mesure en dehors de la hiérarchie sociale principale, ils étaient toutefois gouvernés par des codes foncièrement traditionnels et hiérarchiques.

Le second de nos objectifs consiste à resituer les œuvres de Sôsuke, dont certaines sont connues de tous les amateurs de théâtre japonais classique, dans la structure de la carrière de Sôsuke. Le parcours des connaissances biographiques relatives à Sôsuke se caractérise, de façon assez étonnante parmi les auteurs japonais classiques, par un processus d'oubli suivi d'une redécouverte. Le nom de Namiki Sôsuke a toujours été connu des historiens du théâtre japonais grâce aux œuvres qu'il composa en tant qu'auteur principal alors qu'il était attaché au Toyotake-za 豊竹座, théâtre relativement jeune par rapport au Takemoto-za 竹本座. Mais de nos jours, le consensus savant est que Sôsuke fut le principal moteur créatif d'un grand nombre d'œuvres du théâtre *ningyô-jôruri* pendant l'âge d'or des années 1740, y compris les « trois chefs-d'œuvre » du répertoire, devenus ultérieurement très populaires dans le théâtre kabuki¹. De son vivant, Namiki Sôsuke semble avoir eu une notoriété moindre par rapport à d'autres auteurs tels que Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1725), Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742) ou Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 (?-1747). Plus tard, après l'introduction des œuvres dramatiques occidentales pendant l'ère Meiji (1868-1912), les défenseurs de la tradition du théâtre japonais tentèrent de privilégier l'étude des œuvres de Chikamatsu, en particulier ses tragédies bourgeoises, plus facilement comparables aux œuvres occidentales, et négligèrent l'ensemble des pièces historiques du *ningyô-jôruri*, dont celles composées par Sôsuke. La découverte du fait que Sôsuke était le principal moteur de création des « trois chefs-d'œuvre »

¹. Il s'agit de *Sugawara-denju tenarai-kagami* 菅原伝授手習鑑 (*Modèle de la calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746), *Yoshitsune senbon-zakura* 義経千本桜 (*Yoshitsune aux mille cerisiers*, 1747) et *Kana-dehon chûshin-gura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748), que nous examinerons plus loin.

(plutôt qu'un auteur subordonné, comme le laissent entendre les témoignages jusqu'à présent) est récente. À part de quelques passionnés de théâtre, il reste peu célèbre au Japon de nos jours, contrairement à Chikamatsu Monzaemon, connu de tous les lycéens. Nous espérons donc qu'en portant un regard neuf sur l'ensemble de son travail, à la lumière de ces recherches récentes, nous serons amené à découvrir de nouveaux aspects de son œuvre, ignorés jusqu'ici.

C'est sans doute à cause de ce manque d'intérêt académique pour Sôsuke, et plus largement pour les œuvres de l'âge d'or, qu'une grande partie des sources historiques relatives à sa vie a été perdue, ou subsiste peut-être cachée quelque part. Nous disposons malheureusement d'encore moins de sources biographiques que dans le cas de Chikamatsu ou de Shakespeare. À cette date, nos sources premières sont les suivantes :

1. La liste des auteurs ayant contribué à l'écriture d'une œuvre que l'on trouve dans les éditions imprimées des pièces de *ningyô-jôruri*. Après la mise en scène d'une nouvelle pièce, les textes paraissaient de façon systématique, et les noms des auteurs (par ordre hiérarchique en cas d'auteurs multiples) figurent soit sous le titre de l'œuvre sur la première page, soit à la fin. Son nom apparaît également, de façon semblable, dans certains textes publiés du théâtre kabuki.

2. Un certain nombre de notes biographiques figurant dans des listes d'informations sur divers auteurs pour le théâtre. Elles fournissent des données sur les différents noms dont l'auteur s'est servi, son lieu de naissance, son âge et sa date de décès, mais présentent l'inconvénient majeur que les faits varient selon la source². Certaines de ces notes semblent

². Tout comme ses contemporains, Sôsuke employa divers noms au cours de sa vie. Les spécificités formelles de chaque nom suggèrent le milieu dans lequel il fut utilisé, ainsi que le stade de sa vie, et peuvent faire référence à des relations familiales ou sociales. L'adoption d'un nouveau nom peut également impliquer une libération des contraintes sociales ou des conventions artistiques. 1. Dankei Esui 断溪惠水. Nom de

également souffrir d'une transcription défectueuse.

3. Quelques poèmes composés par Sôsuke et inclus dans les anthologies. Un groupe de trois poèmes en chinois dans le *Mihara-shû* 三原集 (*Recueil de Mihara**) présente un intérêt particulier, car ils ont été écrits au cours de la période durant laquelle Sôsuke, âgé d'une trentaine d'années, était religieux zen 禅 à Mihara 三原 (dans l'actuel département de Hiroshima). Ce sont donc les seules œuvres de sa main antérieures à sa carrière de dramaturge. On relève aussi quelques versets du genre *haikai* 俳諧, produits vers la fin de sa vie, dans deux recueils³.

religieux zen, avec l'emprunt de la graphie 惠, prononcée « e », du nom de son maître, Takkû Emyô 達空恵明. 2. Dankei 断継. Pseudonyme poétique (*shigô* 詩号) pour les trois poèmes en chinois qu'il composa à cette période ; le nom se différencie de son nom religieux par le choix des graphies. 3. Matsuya Sôsuke 松屋宗助. Nom probablement utilisé dans la vie quotidienne. Ce nom semble avoir été choisi après son mariage et son adoption par la famille de son épouse, les Matsuya de la ville d'Ôsaka. 4. Namiki Sôsuke 並木宗助. Utilisé pendant la première décennie de sa carrière (1726-1735). Il existe une possibilité qu'il s'agisse de son nom de naissance, car certains de ses disciples dans le milieu théâtral adoptèrent le nom Namiki. 5. Namiki Sôsuke [Sôho] 並木宗輔. Utilisé dans les pièces écrites pour le théâtre Toyotake-za depuis 1735 jusqu'à son décès. « Sôho » est un *ingô* 院号 (nom bouddhique) qu'il acquit probablement au moment de l'érection de la stèle de la longévité. Les graphies de l'*ingô* peuvent également se prononcer « Sôsuke ». 6. Namiki Senryû 並木千柳. Ce nom de plume fut probablement adopté comme hommage au dramaturge Tanaka Senryû 田中千柳 (dates inconnues, actif entre 1723 et 1725). 7. Shichûan 市中庵. *Gagô* (nom de poète) qui signifie « l'ermitage au milieu du marché ».

³. TSUNODA Ichirô 角田一郎, « Namiki Sôsuke-den no kenkyû : Shin-shiryô shahon *Mihara-shû* wo chûshin to suru kôsetsu » 並木宗輔伝の研究 : 新資料写本「三原集」を中心とする考察, in, Kokubungaku

4. Une « stèle de la longévité » (*juhi* 寿碑), érigée par Sôsuke en 1736 à l'âge de 42 ans au temple de Hongaku-ji 本覚寺 à Ôsaka 大坂 (appartenant à la secte Nichiren 日蓮宗), et déplacée pendant la période d'après-guerre dans la ville de Hirakata 枚方, département d'Ôsaka. Il y fit inscrire plusieurs noms « bouddhiques », dont probablement ceux de son épouse, de son père adoptif et de son père biologique. Son poème d'adieu* (*jisei* 辞世), qui fait référence à la période durant laquelle il exerça comme religieux, y est également inscrit.

5. Diverses informations ont également survécu, y compris des détails du voyage de Sôsuke à Edo 江戸, pour accompagner le récitant Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫 (1681-1764) lors d'une visite à un théâtre annexe au Toyotake-za en 1741, ainsi que quelques brèves descriptions des liens avec ses disciples, tels que Namiki Jôsuke* 並木丈助 (dates inconnues, actif entre 1732 et 1749), dramaturge pour le *ningyô-jôruri* et le kabuki, et Namiki Shôza* 並木正三 (1730-73), dramaturge et scénographe influent, qui travaillaient principalement dans le milieu du kabuki.

2. Le jeune Sôsuke

2.1 Naissance et période comme religieux zen

Un calcul basé sur l'année de son décès et son âge à ce moment nous permet de déduire que Sôsuke naquit en 1695⁴. Son lieu de naissance et sa maison d'enfance restent incertains, mais parmi les différentes possibilités figurent la ville d'Ôsaka, où il vécut de l'âge de 32 ans jusqu'à

Kenkyû 国文学研究, vol. 13, 1956, p. 94. On trouve les poèmes de Sôsuke dans deux recueils de *haikai* : *Kakurenbo* かくれんぼ (*Cache-cache*, 1747) et *Zuda-bukuro* 頭陀袋 (*Le Sac fourre-tout*, 1751).

⁴ Il décéda en 1751 à l'âge de 57 ans. Nous employons ici le système d'âge traditionnel utilisé dans l'Asie de l'Est, selon lequel un nouveau-né était considéré comme ayant déjà un an.

son décès, et la province de Bingo 備後, partie orientale de l'actuel département de Hiroshima, où il vécut un temps comme religieux⁵. On ignore également sa classe sociale, mais la voie qu'il suivit en tant que religieux, ainsi que les détails stylistiques de ses œuvres, laissent supposer qu'il bénéficiait d'une bonne éducation, ce qui lui permettait de lire beaucoup⁶. Son enfance et son adolescence coïncidèrent avec la fin de l'ère Genroku 元禄 (1688-1704), grande époque de la culture populaire. L'attaque sans précédent de la résidence de Kira Yoshinaka 吉良義央 (1641-1702) par les quarante-six *rônin* 浪人, samouraïs sans maître, d'Akô 赤穂 (l'un des quarante-sept *rônin* ayant renoncé à y participer), événement qui lui aurait inspiré son chef-d'œuvre *Le Trésor des vassaux fidèles*, eut lieu lorsque Sôsuke était âgé de huit ans. Il en avait neuf lors de la première production de *Double suicide à Sonezaki* (*Sonezaki Shinjû* 曾根崎心中, 1703) de Chikamatsu.

Son poème d'adieu (voir la traduction en annexe, p. 609) laisse entendre qu'il devint religieux à l'âge de 19 ans. Son temple était le Jôjû-ji 成就寺, un temple zen de la secte Rinzai 臨濟宗 fondé dans la ville de Mihara 三原 (actuel département de Hiroshima) au XIV^e siècle⁷.

⁵. La formation d'un religieux zen se déroulait le plus souvent dans un temple lointain afin de réduire les liens avec la famille. Certains religieux, en revanche, tels que Hakuin Ekaku 白隠慧鶴 (1685-1768), étudièrent dans un temple assez proche de leur lieu de naissance. On ne peut donc pas tirer de conclusions sur le lieu de naissance de Sôsuke en nous basant sur la localité du temple Jôjû-ji 成就寺, à Mihara, où étudia Sôsuke.

⁶. Selon l'inscription sur la stèle mémorielle de Sôsuke, il est probable que son père appartenait à une secte zen. Pendant l'époque d'Edo, le zen n'était pas réservé à la classe guerrière, mais était populaire parmi les différentes classes sociales. Il était pourtant courant dans la classe guerrière que les puînés se retirent dans des temples, l'héritage étant réservé aux aînés.

⁷. Le Jôjû-ji appartenait à la sous-secte du temple Myôshin-ji 妙心寺, situé dans la ville de Kyôto.

En tant que jeune homme talentueux, Sôsuke pouvait aspirer, après un certain temps, à la position de moine principal (*jûshoku* 住職) du temple, lui assurant un important statut social ainsi qu'une certaine sécurité matérielle.

La secte zen avait connu son apogée pendant l'époque médiévale ; au cours de l'époque d'Edo, elle perdit une grande partie de sa vigueur et, avec la montée de la pensée néo-confucéenne, son rôle à l'avant-garde de l'éducation fut progressivement pris en charge par les organisations laïques⁸. Les réseaux de temples bouddhiques furent très tôt instrumentalisés par le régime Tokugawa en tant qu'organe de contrôle social sous un système (*tera-uke* 寺請), qui

⁸. Le zen, secte bouddhique que l'on dit basée sur les enseignements du maître indien Bodhidharma (*jap.* : *Daruma* 達磨), fut introduit de la Chine au Japon au début de l'époque de Kamakura et, grâce surtout au parrainage des chefs militaires, des temples importants furent créés à Kamakura et à Kyôto. Les principaux courants zen au Japon, ceux du Rinzai 臨濟宗 et du Sôtô 曹洞宗, furent établis par des Japonais ayant étudié en Chine, et de ce fait les temples zen devinrent des centres d'érudition chinoise dans les domaines de l'architecture, de la peinture, des textes et des études bouddhiques, ainsi qu'un lieu de production littéraire dans un sens plus large. Sa littérature atteignit son apogée au sein de la dizaine de temples regroupés sous l'appellation des « Cinq-Montagnes » (*Gozan* 五山), officiellement reconnus et soutenus par le shôgunat. Leur production est extrêmement variée, et l'on trouve surtout des textes en chinois : de la prose, souvent dans le style complexe dit « prose parallèle », ainsi que de la poésie. Elle se caractérise généralement par une ouverture d'esprit et un remarquable pouvoir de synthèse (Robert HEINEMANN, « Littérature des Cinq-Montagnes », in, Jean-Jacques ORIGAS, *Dictionnaire de la littérature japonaise*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000, pp. 26-29). Son essor s'étendit également aux temples *rinka* 林下, en dehors du système des Cinq-Montagnes, et le Jôjû-ji, sous la protection du temple *rinka* Myôshin-ji, aurait donc été inclus dans ce réseau culturel. Même si la grande époque littéraire des temples Cinq-Montagnes était déjà révolue à l'époque de Sôsuke, ce dernier s'est probablement familiarisé avec ses textes. Tsunoda fait remarquer que Sôsuke recourt abondamment aux sources chinoises et bouddhistes dans ses œuvres (« Namiki Sôsuke-den no kenkyû », *op. cit.*, p. 111).

exigeait que chaque individu soit enregistré dans un temple (le *danna-dera* 旦那寺). Alors que le système était à l'origine destiné à éradiquer le christianisme, il perdura tout au long de cette époque, agissant comme une sorte de surveillance semi-officielle et assurant aux temples un quota de fidèles et de contributions financières.

Il convient de noter que les sectes zen, peut-être plus que toute autre secte, produisirent les penseurs et les vulgarisateurs bouddhistes les plus influents au cours de l'époque d'Edo. On peut citer Takuan Sôhō 沢庵宗彭 (1573-1645), moine zen indépendant de toute secte, qui influença la philosophie des arts martiaux et fut même admiré par le shōgun Tokugawa Iemitsu (1604-1651, règne 1623-1651), ainsi que Bankei Yôtaku 盤珪永琢 (1622-1693), religieux basé à Akô, qui prêchait une doctrine simple rejetant l'usage des *kôan** 公案 (questions paradoxales) et gagna jusqu'à 50 000 disciples.

Du point de vue des influences intellectuelles sur Sôsuke, un cas en particulier nous semble pertinent à l'égard de notre étude, celui du religieux Hakuin Ekaku* 白隠恵鶴 (1686-1769). Auteur, peintre et calligraphe accompli, il posait à ses disciples des questions difficiles à résoudre du point de vue métaphysique, appelées *kôan* 公案, telle que l'énigme du « son de l'applaudissement à une seule main ». La fatigue mentale ainsi engendrée favorisait, pensait-on, une illumination subite. En tant que contemporain de Sôsuke dans la même sous-secte du temple Myôshin-ji 妙心寺, Hakuin faisait partie du même réseau à la même époque, mais on ignore s'ils se rencontrèrent. Les *kôan* de Hakuin ne peuvent que nous rappeler la technique de la résolution des énigmes (*nazo-toki** 謎解き) qui caractérise la production dramatique de Sôsuke. Sôsuke voulait-il provoquer une réponse esthétique de la part du public qui fasse écho à la réponse spirituelle provoquée par la résolution du *kôan*? Répondre de manière satisfaisante à cette question nécessiterait une étude plus approfondie de la structure des sectes zen, de leur philosophie et de leurs pratiques spirituelles, mais étant donné la

particularité de la pensée de Sôsuke et de Hakuin, la question reste intrigante.

Comment donc mettre en rapport ces premières expériences de Sôsuke avec son œuvre dramatique ? Sur le plan thématique, Suwa Haruo a relié la qualité « existentialiste » de son œuvre et sa vision particulière de l'humanité (*jinsi-ron* 人性論) à son expérience de religieux, mais il estime que le pessimisme qui caractérise l'œuvre est propre à Sôsuke⁹. Sur le plan stylistique, Kawaguchi Setsuko a souligné l'influence sur la prose de Sôsuke de la façon traditionnelle de lire les textes chinois à la japonaise (méthode appelée *kanbun-kundoku*¹⁰ 漢文訓読). Ces deux thèses ouvrent des pistes de réflexion pour les futures études sur le style de Sôsuke.

2.3 Retour à la vie laïque

Entre son voyage à Kyûshû en 1723, à l'âge de 29 ans, et la représentation de sa première œuvre théâtrale pendant l'été de 1726, Sôsuke quitta la vie monastique pour retourner à la vie laïque. Il épousa une femme de la maison Matsuya 松屋, famille bourgeoise disposant de moyens matériels, et fut « adopté » par cette famille, utilisant désormais le nom de Matsuya Sôsuke 松屋宗助 dans la vie quotidienne. Il est possible qu'il devînt l'héritier de cette maison,

⁹. SUWA Haruo 諏訪春雄, « Sugawara, Senbon-zakura, Chûshingura » 菅原・千本桜・忠臣蔵, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection Iwanami Kôza Kabuki Bunraku 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 9, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al., Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 67.

¹⁰. KAWAGUCHI Setsuko 川口節子, « Jôruri buntai no shosô : Yasuda Abun no ba.ai, *Seiwa Genji jûgo-dan wo chûshin ni* » 浄瑠璃文体の諸相 : 安田蛙文の場合、「清和源氏十五段」を中心に, *Engeki Kenkyû Sentâ Kiyô VII*, Waseda Daigaku 21 Seiki COE Puroguramu 演劇研究センター紀要 VII 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム, Tôkyô, 2006, p. 120.

ou bien qu'il formât une nouvelle branche familiale (*bunke* 分家).

C'est probablement aussi à cette époque que Sôsuke se convertit à la secte Nichiren 日蓮宗. Il s'agit de l'une des nouvelles sectes bouddhiques de l'époque de Kamakura, dont le fondateur Nichiren 日蓮 (1222-1282) prônait la dévotion au Sûtra du Lotus (*Hoke-kyô* 法華經). Un religieux ayant rompu avec sa vie de moine devait adopter une nouvelle dénomination, et la secte Nichiren qu'il embrassa était non seulement celle de sa nouvelle famille, mais comptait également de nombreux dévots au sein des professions artistiques¹¹.

Pourquoi Sôsuke retourna-t-il à la vie laïque ? Selon Tsunoda Ichirô, on peut d'abord identifier une contrariété à l'égard de ses perspectives de carrière. Takkû Emyô 達空慧明, maître spirituel de Sôsuke et moine principal (*jûshoku* 住職), décéda assez jeune, en 1716, et fut remplacé par un certain Guten 愚天 (?-1734), un autre disciple de Takkû. C'est probablement à ce moment que Guten nomma son propre disciple, Fusan 符山 (?-1777) comme héritier, et Sôsuke vit ses ambitions personnelles contrariées¹².

Tsunoda évoque également l'épisode du séisme que vécut Sôsuke pendant son voyage à Kyûshû, et qu'il exprima si vivement dans ses poèmes. Cet événement aurait déclenché une sorte de traumatisme qui le fit douter de la doctrine du salut par son propre pouvoir (*jiriki* 自力), au cœur de la secte zen, et le poussa à chercher le salut par la force de l'Autre (*tariki* 他力) à laquelle adhère la secte Nichiren¹³. Le raisonnement de Tsunoda comporte peut-être un élément de conjecture trop important, mais il est possible que l'expérience du tremblement de terre l'ait conduit à reconsidérer sa vie.

¹¹. TSUNODA, « Namiki Sôsuke-den no kenkyû », *op. cit.*, p. 109.

¹². *Ibid.*, p. 112. Guten décéda en 1734.

¹³. *Ibid.*, p. 112.

Sôsuke est loin d'être le seul auteur pour le *ningyô-jôruri* à disposer d'une formation de religieux. Comme nous l'avons vu, son prédécesseur au théâtre Toyotake-za, Ki no Kaion était le disciple du maître zen Etsuzan Dôshû 悦山道宗 (1629-1709), émigré chinois du courant Ôbaku 黄檗宗. Hasegawa Senshi* 長谷川千四 (1689-1733), auteur du Takemoto-za, était un moine du temple Hasedera 長谷寺 (de la secte Shingon 真言宗, dans l'actuel département de Nara) comme le laisse supposer son nom. Le genre du *ningyô-jôruri* faisait constamment appel aux sources et aux thèmes bouddhiques et l'on peut imaginer que les compétences linguistiques et imaginatives acquises lors d'une formation religieuse aient pu facilement être employées pour les besoins de cet art narratif.

2.2 Les poèmes en chinois

C'est sans doute pendant la période durant laquelle il exerça comme religieux zen que Sôsuke maîtrisa la technique de composer les poèmes en chinois ; les trois poèmes inclus dans le *Recueil de Mihara* sous le nom de Dankei 断継 furent écrits vers la fin de cette période (voir les traductions en annexe, p. 605). Ils nous intéressent non seulement parce qu'ils font partie des rares textes non dramatiques écrits par Sôsuke, mais aussi parce qu'ils font écho à certains éléments de son œuvre dramatique. Ils furent probablement composés à l'occasion d'un voyage de Sôsuke sur l'île de Kyûshû en 1723, à l'âge de 29 ans, qui coïncida avec un puissant séisme qui eut lieu le matin du 21 du onzième mois¹⁴. Deux des trois poèmes, l'un un quatrain (*chin.* :

¹⁴. Il s'agit du dernier quart de l'heure du Dragon. Les heures variaient selon les saisons, mais il se produisit probablement de 8 h 30 jusqu'à 9 h. Selon une source contemporaine : « Il y eut un énorme tremblement de terre pendant le dernier tiers de l'heure du Dragon, se répétant six fois au cours de la journée. [Dans la région] jusqu'à la rivière Yanagi, dans la province de Higo [actuel département de Kumamoto], des tuiles tombèrent au sol. À la campagne, les marmites à thé suspendues basculèrent et tombèrent, et dans les temples, les monuments en pierre s'affaîsèrent. Dans certaines localités, les maisons balancèrent et s'effondrèrent.

jueju, *jap.* : *zekku* 絶句), l'autre un huitain (*chin.* : *lüshi*, *jap.* : *risshi* 律詩) ont pour sujet ce tremblement de terre. Le quatrain traite le phénomène du point de vue d'un voyageur : l'effet de sentir le sol s'agiter sous les pieds, la vue des voyageurs rampant sur le sol, le son du tremblement de terre qui donne l'impression de durer une éternité. Cette description est suivie par une remarque qui fait même douter que la terre soit encore en train de tourner sur son axe.

Le huitain est une réflexion sur le contraste entre le caractère cyclique et éternel de la nature — les feuilles d'automne, le soleil et la lune —, et le chaos provoqué par le séisme, qui se manifeste dans les éléments naturels tels que les rivières et les montagnes. De cette manière, Sôsuke fait preuve d'un talent considérable en transformant une seule expérience vécue en deux poèmes accomplis.

L'autre poème, un quatrain, décrit une visite au site historique de Dan-no-ura 壇の浦 (actuellement dans la ville de Shimonoseki 下関, département de Yamaguchi 山口), situé sur le détroit de Kanmon 関門 qui sépare l'île de Honshû et celle de Kyûshû. L'auteur contemple la scène de la bataille navale où le clan des Taira fut anéanti au printemps 1185. Il imagine le lieu de la bataille au loin, et les vents froids de l'automne renforcent l'atmosphère de désolation. Cette contemplation du réel cède devant une sorte d'illusion d'optique selon laquelle les

Pendant les cinq à sept jours suivants, des tremblements de terre se produisaient constamment, deux ou trois fois par jour. La situation était semblable dans les provinces environnantes. Cela cessa au douzième mois. Dans certaines zones proches des rives, la terre se fendit et de la boue se répandit. Des carpes et autres poissons sautaient des canaux et moururent. » 「辰ノ下刻大地震、一日の内六度、瓦落子在方釣茶釜揺り落ツ程、寺々石塔倒ル、所ニヨリ家揺り崩ル、肥後柳川辺迄強シ、夫レヨリ五、七日ノ内、一日ニ二度三度宛地震止マズ、隣国同然、十二月ニ入り止ム、河辺ハ所ニヨリ地引破レ、泥吹出シ、堀ノ鮒ナド上ゲ死ス」 (*Zôho Dai-Nihon Jishin shiryô* 増補大日本地震資料, cité dans TSUNODA, « Namiki-Sôsuke-den no kenkyû », *op. cit.*, p. 102).

phénomènes naturels s'assimilent aux éléments visuels de la bataille qui se déroulait au même endroit 500 ans auparavant : les feuilles d'automne ne sont-elles pas en effet des pavillons de bataille, les arbres nus des lances ?

La composition de la poésie en chinois (*chin.* : *jintishi*, *jap.* : *kintaishi* 近体詩) exige le respect de conventions métriques extrêmement strictes, et une maîtrise non seulement de la prononciation des rimes finales, mais aussi de la catégorie tonale de chaque syllabe du poème. Il va de soi que pour les Japonais de l'époque, il s'agissait d'une discipline plus difficile à acquérir que la poésie japonaise classique. Sôsuke montre une parfaite maîtrise des conventions lors de la composition de ces poèmes aboutis, et va jusqu'à intégrer une forme de rime empruntée à la poésie archaïque (*chin.* : *gushi*, *jap.* : *koshi* 古詩). Selon Ikasawa Ichirô, l'emploi de cette rime, discordant par rapport à la sonorité harmonieuse caractéristique de cette forme élégante, contribue à renforcer la thématique du poème : le choc d'une dissociation soudaine de la vie quotidienne lors d'un séisme violent¹⁵. Il semble donc probable que Sôsuke a produit un corpus de poésie plus important que celui que l'on connaît aujourd'hui.

Du point de vue de notre étude, nous pouvons avancer que les thèmes trouvés ici semblent préfigurer son œuvre dramatique : une fascination pour le moment où le quotidien se dégrade en catastrophe ; une affinité profonde pour l'épopée du *Dit des Heike* (*Heike monogatari* 平家物語), surtout pour la chute tragique du clan Heike 平家 ; et un intérêt pour les limites entre les événements du passé et ceux du présent qui, à un moment donné, se révèlent

¹⁵. IKESAWA Ichirô 池澤一郎, « Namiki Sôsuke no kanshi sanshu » 並木宗輔の漢詩三首, in, *Namiki Sôsuke-ten : jôruri no ôgon jidai* 並木宗輔展 : 浄瑠璃の黄金時代, catalogue d'exposition compilé par Uchiyama Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Waseda Daigaku Tsubouchi-hakase kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2009, pp. 6-7.

floues¹⁶.

3. Le rôle de l'auteur et le théâtre Toyotake-za après Ki no Kaion

Peu de temps après son retour à la vie laïque, Sôsuke intégra le Toyotake-za, théâtre de *ningyô-jôruri*. Il y resta pendant seize ans, composant une trentaine d'œuvres. Afin de faciliter l'examen du parcours de Sôsuke pendant cette période, étudions dans un premier temps quelques aspects du milieu théâtral de l'époque, d'abord en considérant les modalités du rôle du dramaturge pendant cette période, ensuite en examinant les spécificités du théâtre Toyotake-za, lieu de formation pour le jeune dramaturge Sôsuke.

3.1 Le rôle du dramaturge

Comme de nombreux artistes du milieu théâtral, les auteurs étaient employés avec un contrat annuel et l'acceptation tacite que celui-ci serait renouvelé chaque année jusqu'à ce que l'auteur souhaite quitter le théâtre, ou bien que ses œuvres n'attirent plus un public suffisamment conséquent. Nous ignorons de nombreux détails relatifs à ces contrats, mais pendant l'âge d'or du *ningyô-jôruri* des années 1740, il est probable qu'ils furent rédigés le dixième mois pour entrer en vigueur au début de la nouvelle année théâtrale, le onzième mois de chaque année. Le travail du dramaturge se distingue de celui des autres artistes du fait que l'essentiel de son travail devait être accompli bien avant la première représentation. La création d'un texte théâtral requérant environ deux à trois mois, les termes des contrats pour les auteurs étaient

¹⁶. Comme un autre exemple de cette méthode, employée bien ultérieurement pendant l'âge d'or, on peut citer la dernière scène de l'Acte II de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, *Tokaiya* 渡海屋 (« La compagnie de transport Tokaiya », 1747). Ici Tokaiya Ginpei, propriétaire de la compagnie, à première vue un personnage de la classe bourgeoise du XVIII^e siècle, se révèle plus tard être le général Taira Tomomori 平知盛, et se jette dans la mer, lesté d'une ancre, motif qui rappelle sa « noyade » (selon les faits historiques) à la bataille de Dan-no-ura.

probablement négociés autour du huitième mois, afin qu'un projet puisse être mis au point avant l'ouverture du nouveau programme marquant le début de l'année théâtrale (*kaomise* 顔見世). Comme nous le verrons plus loin, les gérants des théâtres, et en particulier Takeda Izumo II*, n'hésitaient pas à mettre en avant des recettes plus maigres que prévues afin de modifier les termes du contrat en leur faveur. Étant donné toutefois la stabilité des deux théâtres principaux de *ningyô-jôruri* pendant l'âge d'or, ainsi que les enjeux financiers considérables entourant la question de la qualité du texte, les auteurs bénéficiaient sans doute d'une rémunération non négligeable.

La conception d'un projet dramatique était le fruit d'une collaboration entre le dramaturge et les autres principaux responsables du théâtre, tels que le *za-moto** 座本, responsable des projets théâtraux, et le récitant principal. Outre le processus d'écriture collaborative que nous décrirons plus en détail ci-dessous, il incombait à l'auteur de réciter le nouveau texte aux autres artistes à plusieurs reprises : d'abord la « lecture interne » (*nai-yomi* 内読み), effectuée dans une maison de thé devant les artistes principaux qui pouvaient suggérer des modifications ; ensuite, la « lecture générale » (*sô-hon-yomi* 惣本読み), destinée plus généralement à l'ensemble des effectifs du théâtre ; enfin, une dernière lecture préparatrice (*ara-date* 荒立て) effectuée dans la loge des marionnettistes durant laquelle ceux-ci ébauchaient les gestes des poupées. Ces lectures de la part de l'auteur influençaient sans doute l'interprétation finale du texte par les récitants¹⁷.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Chikamatsu a su rehausser le statut du dramaturge, autant du point de vue du public qu'au sein du théâtre. Pendant l'âge d'or, les

¹⁷. Selon C. Andrew GERSTLE, cette pratique date probablement de l'époque de Chikamatsu. (C. Andrew GERSTLE, *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*, Cambridge [États-Unis], Council on East Asian Studies, Harvard University, 1986, pp. 23–24).

affiches publicitaires (*kanban* 看板), les annonces faites sur scène (*kôjô* 口上) et les programmes théâtraux (*banzuke* 番付) informaient le public sur la paternité des pièces. Les noms des dramaturges étaient ensuite inclus dans le colophon du texte dramatique de l'œuvre, publié dans son intégralité qu'il s'agisse d'un succès ou non, dans un délai d'environ 50 jours après l'ouverture.

3.2 Le début des œuvres collaboratives

L'écriture collaborative, qui connut ses débuts du vivant de Chikamatsu Monzaemon, s'imposa extrêmement rapidement après son décès pour devenir le mode dominant de production de pièces, et les œuvres produites par un auteur unique (telles les huit pièces composées par Sôsuke au cours de sa carrière) devinrent plus rares. Le nombre de collaborateurs pour une seule pièce augmenta progressivement au cours du XVIII^e siècle jusqu'à compter, après l'âge d'or, plus d'une dizaine d'auteurs.

Takeda Izumo I^{er}, devenu directeur du Takemoto-za en 1704, fut le premier à mettre en œuvre l'écriture collaborative, et l'on peut supposer que Chikamatsu lui donna son accord. Le texte d'une œuvre de 1723 présente le nom de deux auteurs, Takeda Izumo I^{er} et Bunkôdô, côte à côte, ainsi que le nom de Chikamatsu associé à la révision du texte (*tensaku* 添削)¹⁸. Un programme de 1724 révèle qu'Izumo composa des études sous la direction de Chikamatsu pendant plus de dix ans¹⁹. Chikamatsu, âgé de 70 ans, formait donc une nouvelle génération de

¹⁸. Il s'agit d'*Ôtô-no-Miya Asahi no Yoroi* 大塔宮曦鎧 (*Le Prince de la grande pagode et l'armure du soleil matinal*). Bunkôdô apparaît ici sous le nom de Matsuda Wakichi 松田和吉.

¹⁹. Il s'agit du programme pour *Shokatsu Kômei kanae-gundan* 諸葛孔明鼎軍談 (*Le Discours militaire de Zhuge Kongming sur le chaudron à trois pieds*, 1724), la première pièce d'Izumo I^{er} composée en solo. Chikamatsu y écrit que les dix années qu'il a consacrées à la formation d'Izumo ont donné les résultats

jeunes auteurs, exemple rare dans l'histoire du théâtre mondial.

Comme c'est souvent le cas pour les projets collaboratifs, il existe une hiérarchie parmi les auteurs concernés. L'auteur principal (*tate-sakusha* 立作者) se chargeait de la conception de la structure de la pièce et en écrivait, seul, les scènes principales. Dans le cas d'une pièce historique en cinq actes, forme dramatique la plus répandue du *ningyô-jôruri*, son travail comprenait nécessairement la scène finale du troisième acte, point culminant de la structure dramatique. Les auteurs secondaires (*waki-sakusha* 脇作者) se voyaient confier les scènes restantes. Il n'existait pas cependant de principe général dans l'attribution des scènes, et les spécialistes d'aujourd'hui doivent reconstituer la distribution de chaque pièce en se fondant sur les spécificités stylistiques et thématiques de chaque auteur, ce qui comporte évidemment une part de conjecture. Une fois toutes les scènes composées, il appartenait à l'auteur principal d'apporter des corrections et d'assurer la cohérence de l'œuvre. Ses compétences en matière de coordination du projet collaboratif ainsi que sa conception des moments-clés pouvaient apporter une cohérence et un achèvement remarquables à l'œuvre collective²⁰.

Le public de l'époque avait conscience du rôle de l'auteur principal, car il figurait en tête de la liste des auteurs, d'abord dans les documents publicitaires, ensuite dans les textes des œuvres publiés après l'ouverture. Il faut toutefois signaler que, selon les fruits des recherches récentes, la véritable hiérarchie fonctionnelle ne correspondait pas forcément à la hiérarchie

attendus, car ce dernier est désormais capable de composer une œuvre de *ningyô-jôruri* seul (SUWA Haruo, « Sugawara, Senbon-zakura, Chûshin-gura », *op. cit.*, p. 51).

²⁰. Certains spécialistes ont signalé des incohérences dans le comportement des personnages dans les différents actes d'une pièce coécrite (Donald KEENE, présentation de *Chûshingura: The Treasury of Loyal Retainers* Puppet Play, New York, Columbia University Press, 1997, p. 10). On peut toutefois trouver des incohérences du même ordre dans les œuvres d'un auteur unique, tel Shakespeare (Emma SMITH, *The Cambridge Introduction to Shakespeare*, Cambridge University Press, 2012, p. 5).

« officielle », exposée au public à des fins promotionnelles, qui relevait parfois du statut des auteurs dans le cadre *institutionnel* du théâtre.

Pourquoi l'adoption de l'écriture collaborative se produisit-elle donc d'une manière aussi rapide et complète dans ce théâtre ? D'abord, on notera de façon générale que dans la culture japonaise classique, la production littéraire s'inscrivait très souvent dans un contexte social, le mode interactif étant associé à une production poétique d'une grande qualité, que ce soit celle des *uta-awase* 歌合せ (concours de poèmes) de l'époque de Heian, ou celle des séances de *renga* 連歌 (poésie en chaîne), forme connue depuis le XIII^e siècle et pratiquée encore par Sôsuke et ses contemporains.

On se rappellera aussi les modalités de la production des textes dramatiques. À l'instar du théâtre de Shakespeare ou de Molière, les dramaturges japonais de cette époque concevaient toujours leur pièce en lien avec un théâtre, car elle faisait partie d'un projet artistique dont le succès ou l'échec entraînait d'importantes conséquences commerciales. Comme le remarque Tschudin, l'écriture dramatique au Japon, contrairement à celle en Occident, ne se détacha jamais de l'univers du spectacle pour devenir un genre littéraire autonome²¹. Les modalités d'écriture étaient donc déterminées autant par des décisions artistiques ou commerciales prises par la direction du théâtre que par les préférences artistiques de l'auteur. Le remplacement de l'auteur unique par le système collaboratif pouvait donc s'effectuer de manière rapide.

Le mode collaboratif était déjà établi dans le théâtre de kabuki, ainsi que probablement pour le théâtre *karakuri* de Takeda Izumo I^{er}. De manière plus générale, la ville d'Ôsaka était, comme nous l'avons remarqué au chapitre précédent, un moteur économique à l'échelle nationale, et le principe de la répartition des tâches était une pratique courante dans de nombreuses activités commerciales.

²¹. Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 24.

Sur le plan de la représentation, on peut citer l'évolution du théâtre *ningyô-jôruri* en un spectacle théâtral à plus grande échelle qui s'accéléra après l'arrivée d'Izumo I^{er} au Takemotoza en 1703. Après la fin de la représentation des intermèdes *ai-kyôgen* 相狂言 lors de la représentation de *Batailles de Coxinga* de Chikamatsu Monzaemon, le texte dramatique ne cessa de s'allonger et de se complexifier, et les goûts du public se développèrent en conséquence. La division des tâches contribua donc à la production de ces textes étendus.

Enfin, nous avons déjà noté l'évolution institutionnelle du théâtre : le théâtre du *jôruri* ancien, éphémère et centré sur un seul récitant « vedette », se transforma dès la fin du XVII^e siècle en une institution plus stable, centrée sur une communauté hiérarchique d'interprètes, reposant sur une sorte de direction collective. La formation des jeunes auteurs constituait donc un dispositif important afin d'assurer la prospérité future du théâtre²².

3.3 Le Toyotake-za à l'aube de l'arrivée de Sôsuke

La carrière de Sôsuke a été divisée en périodes par les spécialistes de différentes manières ; le schéma le plus complet est celui proposé par Uchiyama Mikiko, et consiste en six divisions (voir Tableau 1, p. 212).

²². WATANABE Tamotsu 渡辺保, *Edo engeki-shi* 江戸演劇史, vol. 1, Tôkyô, Kôdansha, 2009, p. 330. Le modèle théâtral centré sur un seul récitant « vedette » était établi non seulement dans le kabuki, mais aussi dans les théâtres plus anciens du nô et du *kyôgen*.

Tableau 1. Périodisation de la carrière de Namiki Sôsuke (modèle d'Uchiyama Mikiko).

	<i>Théâtre de première représentation</i>	<i>Collaborateurs de Sôsuke</i>	<i>Années</i>	<i>Âge de Sôsuke</i>	<i>Nombre de nouvelles œuvres</i>
1	Toyotake-za	Yasuda Abun	1726-1732	32-38	15 (14)*
2	Toyotake-za	Namiki Jôsuke	1733-1735	39-41	4 (4)
3	Toyotake-za	Solo	1735-1740	41-46	7 (7)
4	Toyotake-za ; Hizen-za (Edo)**	Tamenaga Tarobê, Asada Itchô	1742	48	3 (0)
Période en tant qu'auteur pour le kabuki au théâtre Iwai Hanshirô-za 岩井半四郎座, Ôsaka.					
5	Takemoto-za***	Takeda Izumo I ^{er} , Takeda Izumo II, Miyoshi Shôraku	1745-1750	51-56	11 (6)
6	Toyotake-za	Asada Itchô, etc.	1751	57	1 (1) (œuvre posthume)
<p>* Entre parenthèses, le nombre de pièces où le nom de Sôsuke figure en premier dans la liste des collaborateurs, suggérant une fonction d'auteur principal « officiel ». (Dans le cas de certaines des autres œuvres, on peut supposer qu'il remplit le rôle d'auteur principal.)</p> <p>** Œuvres coécrites par Sôsuke pendant son séjour à Edo, probablement réalisées par moyen de correspondance avec les auteurs à Ôsaka.</p> <p>*** Il s'agit de l'« âge d'or » du théâtre <i>ningyô-jôruri</i>. Pendant cette période, Sôsuke adopta le nom de Namiki Senryû 並木千柳.</p>					

La décision d'Uchiyama de catégoriser les œuvres de Sôsuke selon ses collaborateurs nous permet de mieux cerner l'évolution de son style au cours de chaque période, car le système d'écriture collaborative permit à Sôsuke non seulement de s'instruire auprès de ses collaborateurs (en particulier de Namiki Jôsuke et des auteurs du Takemoto-za), mais aussi de pousser ces auteurs à produire leurs pièces les plus accomplies.

C'est au théâtre Toyotake-za que Sôsuke apprit son métier de dramaturge, et les trois quarts des œuvres de l'auteur sont destinés à ce théâtre. Ki no Kaion, le premier auteur pour ce théâtre, avait pris sa retraite en 1723. Toujours à la recherche d'un flot de nouvelles pièces, Wakatayû employa les auteurs Nishizawa Ippû et Tanaka Senryû* 田中千柳 (dates inconnues, actif entre 1723 et 1725). Ce dernier collabora à l'écriture de huit œuvres (dont deux *sewa-mono*, pièces se déroulant dans la société contemporaine) pendant la période comprise entre 1723 et 1725.

Nishizawa Ippû était issu d'une famille d'éditeurs, dont l'imprimerie publiait les textes dramatiques du Toyotake-za. Ippû était l'auteur de seize nouvelles dans le genre *ukiyo-zôshi* 浮世草子 (œuvres romanesques reflétant la société contemporaine) établi par Saikaku 西鶴 (1642-1693), et en devint le doyen après le décès de ce dernier en 1693. Il prend comme sources des incidents récents, mais adapte aussi des récits plus anciens tels que le *Dit des Heike*, faisant appel à une « réécriture » des sources classiques²³. Il incorpore également des éléments contemporains, comme des descriptions des quartiers de plaisirs, et des éléments adaptés du théâtre, tel le *yatsushi* やつし, récit d'un jeune héros déclassé qui est caractéristique du kabuki d'Ôsaka.

Ippû relie les univers fictionnel et dramatique plus directement dans *Ima-mukashi*

²³. La « réécriture » des sources classiques devint un motif important dans la littérature au début du XVIII^e siècle, et influença par la suite les œuvres du *ningyô-jôruri* de l'âge d'or.

ayatsuri-nendaiki 今昔操年代記 (*Annales du théâtre de poupées*, 1727), récit sur l'histoire du théâtre *ningyô-jôruri*. Le récit est narré par un vieil homme arbitrant une dispute entre deux jeunes passionnés de théâtre de poupées, ce qui mène à un récit de l'histoire du *ningyô-jôruri* depuis ses débuts. La connaissance intime qu'Ippû avait de l'histoire de ce théâtre en fait une source très précieuse.

Lorsque son nom apparut pour la première fois en tant qu'auteur pour le théâtre *ningyô-jôruri*, il avait près de 60 ans. Il est possible qu'il ne fût pas l'auteur principal des huit œuvres dramatiques écrites pour le Toyotake-za : son rôle se bornait sans doute à ajouter un lustre littéraire aux œuvres réellement écrites par Tanaka Senryû, pour lequel nous disposons en revanche de très peu d'informations biographiques.

L'une de ces pièces, *Yorimasa tsuizen no shiba* 頼政追善芝 (*Yorimasa et la pelouse du service commémoratif*, 1724), rencontra un très grand succès : elle attira les spectateurs de toute la ville d'Ôsaka ainsi que des provinces voisines, si bien que « la porte d'entrée était sur le point d'éclater »²⁴. Mais les représentations s'interrompirent lorsque le théâtre fut détruit par un incendie ; le théâtre partit alors en tournée afin de combler les pertes. Les recettes des spectacles suivants furent décevantes, et en conséquence, selon Ippû, Senryû assumait la responsabilité des échecs et prit le bateau pour rentrer à Kyôto²⁵.

On peut considérer que les pièces de Senryû furent un échec en raison de ses objectifs créatifs trop ambitieux, qui ignoraient certaines réalités du théâtre et les attentes du public.

²⁴. *Ima-mukashi ayatsuri nendaiki* 今昔操年代記 (*Annales du théâtre de poupées*, 1727, dans la collection *Nihon shomin bunka shiryô shûsei* [7] : *ningyô-jôruri*, 日本庶民文化史料集成 (7) 人形浄瑠璃, ouvrage collectif compilé par l'association Geinôshi Kenkyûkai 芸能史研究会, Tôkyô, San.ichi Shobô, 1975.

²⁵. *Ibid.*, p. 11.

L'une de ses pièces historiques, *Daibutsuden bandai no ishizue* 大仏殿万代石楚 (*Fondation d'une myriade de générations dans la salle du Grand bouddha*), se focalise sur un seul héros tout au long de l'action plutôt que de profiter de la structure « mosaïque » établie par Gidayû et Chikamatsu²⁶. Les pièces de Senryû présentent souvent des héros masculins, ce qui semble mal adapté à la voix du récitant Toyotake Wakatayû, qui était plus apprécié par le public dans les registres plus aigus employés pour les personnages féminins.

Certaines de ses scènes sont toujours jouées de nos jours sur la scène de *bunraku*, et selon Kawaguchi Setsuko, il s'agit d'un auteur aux méthodes profondément originales²⁷. Sa production semble refléter une philosophie particulière, et il établit une nouvelle perspective pour le Toyotake-za, dont les textes étaient jusqu'alors dominés par les méthodes de Kaion. Namiki Sôsuke rendit ultérieurement honneur à Tanaka Senryû 田中千柳 en adoptant le pseudonyme de Namiki Senryû 並木千柳 lors de l'âge d'or des années 1740, ce qui laisse supposer que Sôsuke avait étudié sous la direction de Senryû, ou qu'il le prit pour modèle littéraire.

3.4 Le « style de l'Est » (*higashi-fû*) du Toyotake-za

Un examen stylistique des textes de *ningyô-jôruri* de cette époque doit tenir compte des exigences stylistiques propres à chaque théâtre, les « *za-fû* 座風 ». Dans son sens premier, le terme *za-fû* se réfère au style vocal du récitant (*tayû* 太夫) principal. Le concept comprend les

²⁶. Il s'agit du survivant du clan Heike, Taira no Kagekiyo 平景清.

²⁷. KAWAGUCHI Setsuko 川口節子, « Toyotake Echizen-no-Shôjô no katsuyaku » 豊竹越前少掾の活躍, in *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後, dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku*, vol. 9, 岩波講座歌舞伎文楽, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 31.

spécificités mélodiques, la portée et la force vocales ainsi que les préférences en ce qui concerne la caractérisation des personnages.

Le terme *za-fû* fait également référence, dans un sens plus large, aux caractéristiques des œuvres dramatiques, puisque l'auteur doit mettre en valeur non seulement le travail du récitant, mais aussi celui des autres artistes tels les opérateurs de poupées. Le public s'attendait d'ailleurs à voir une forme particulière d'œuvre dramatique dans un théâtre spécifique, et les dramaturges suivaient donc les pas de leurs illustres prédécesseurs : Chikamatsu au Takemoto-za, et Ki no Kaion au Toyotake-za. C'est peut-être pour cette raison que les auteurs du Takemoto-za, tels Takeda Izumo I^{er} et Bunkôdô, privilégiaient constamment l'« humanisme » instauré par Chikamatsu, autrement dit une confiance en l'humain et dans les systèmes moraux, ce qui n'est pas le cas des textes de Sôsuke écrits pour le Toyotake-za.

Le style de Sôsuke se manifeste de la façon la plus claire au début de sa carrière, période durant laquelle il était attaché au théâtre Toyotake-za. Nous examinerons donc de plus près ici le « style de l'Est » (*higashi-fû* 東風), associé à Wakatayû et plus généralement à ce théâtre. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, les deux théâtres du *ningyô-jôruri* du quartier de Dôtonbori se sont développés dans une relation binomiale, en tant que théâtre de l'« Est » (le Toyotake-za) et théâtre de l'« Ouest » (le Takemoto-za). Les styles propres à chaque théâtre s'appelaient en conséquence le *higashi-fû* (style de l'Est) et le *nishi-fû* 西風 (style de l'Ouest). La distinction entre les deux s'estompa à l'apogée de l'âge d'or, lors de l'« incident de *Chûshingura* », qui fut résolu par un échange de personnel entre les deux théâtres principaux. Si le *nishi-fû* de la tradition du Gidayû prédominait dans le théâtre d'Ôsaka, une forme de *higashi-fû* est encore conservée dans quelques scènes du *bunraku*, et une autre dans le théâtre

de poupées de l'île d'Awaji²⁸ 淡路島.

Il est à noter que Wakatayû s'écarta du modèle de carrière des récitants qui le précédaient, car il opérait toujours dans le style de *gidayû-bushi* 義太夫節 et n'établit pas un style portant son nom. Ce choix relève sans doute moins d'un manque de confiance en ses talents que d'un sentiment d'humilité devant le prestige de son ancien maître Gidayû, pour qui il conserva constamment un immense respect. Wakatayû était foncièrement novateur et exécutait très peu souvent les œuvres de son prédécesseur, mais il souhaitait probablement être reconnu comme successeur légitime de Gidayû. Une source de l'époque remarque la beauté exceptionnelle de la voix de Wakatayû :

「此人、原来謡の名人にて、しかも美声なり。一二三ともに揃ひ、殊更三の
声麗しく、聞者感ぜずといふことなし。実に古今無雙の名音なりとぞ²⁹」

« *Au départ, c'était un excellent interprète du nô, avec une superbe voix. Ses représentations dans tous les registres vocaux, du premier (=le plus grave) jusqu'au troisième (=le plus élevé), étaient accomplies. Le troisième, surtout, était si beau*

²⁸. Le style *higashi-fû* s'est raréfié dans le théâtre *bunraku* moderne, mais on le trouve encore dans certaines scènes isolées, dont la plus connue est la *Scène de montagne (Yama no Dan 山の段)* d'*Imoseyama ou l'éducation des femmes* 妹背山婦女庭訓 (*Imoseyama Onna Teikin*, 1771), L'espace scénique y est séparé par une rivière qui semble couler ; le style de l'Est est employé pour un groupe de personnages féminins côté jardin, et celui de l'Ouest pour un groupe de personnages masculins côté cour. Cette scène a été traduite par Jeanne SIGÉE (*Imoseyama ou L'éducation des femmes – drame fantastique en cinq parties*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 187-213). Selon Uchiyama, une version du *higashi-fû* subsista dans le théâtre de poupées de l'île d'Awaji 淡路島 jusqu'au XX^e siècle (*Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, p. 200).

²⁹. De l'index géographique *Setsu meisho zue taisei* 摂津名所図会 (1796), cité dans KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, *Bunraku no rekishi* 文楽の歴史, Tôkyô, Iwanami Shoten, 2013, p. 49.

qu'aucun auditeur n'y était insensible. Il s'agit vraiment d'un grand musicien, sans égal dans les temps anciens ou modernes. »

Selon la terminologie du chant pour le *ningyô-jôruri*, le premier registre vocal (*ichi-no-koe* 一の声) est le plus grave, et le troisième (*san-no-koe* 三の声), celui dans lequel excellait Wakatayû, le plus élevé. Dès le début de sa carrière, il semble que certaines de ses phrases étaient chantées d'une manière tellement saisissante que les citadins les scandaient dans leur vie quotidienne. Si certains le critiquaient pour son écart vis-à-vis du style de Gidayû, selon lequel le récit devait être privilégié par rapport à la musicalité, Wakatayû considérait sans doute cette musicalité comme une partie importante de son style, puisqu'il veilla à la transmettre à ses élèves.

Le style vocal de Wakatayû se caractérisait surtout par l'usage du ton *gin* *キン, qui est au sommet du registre vocal le plus élevé (*san-no-koe*)³⁰ et associé à l'expression d'une élégance enjouée. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ce ton enjoué se trouve surtout lors des *kudoki** 口説き (« passages plaintifs »), des passages très émouvants dans lesquels un personnage féminin se lamente sur son sort tragique.

L'alliance d'un texte « sombre » comme ceux de Sôsuke avec un style vocal flamboyant peut sembler paradoxale, mais le succès du Toyotake-za auprès du public atteste que ces éléments artistiques s'harmonisaient. Pour certains spécialistes, il s'agissait d'une juxtaposition de deux styles de chant, l'un prosaïque et l'autre lyrique. Selon ce schéma, l'action dramatique était exposée par le moyen de quelques passages déclamés dans une manière proche du style

³⁰. La hauteur musicale dans la musique japonaise classique varie selon les occasions, à la différence de la musique occidentale où elle est fixe, mais par convention, dans le domaine de la musicologie, le ton *gin* est associé au Fa de la cinquième octave (William P. MALM, *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, Tôkyô, Kodansha International, 2000).

parlé, et ponctuée par d'autres passages chantés lors des moments les plus émouvants, ce que l'on peut sans doute comparer aux récitatifs et aux airs de la représentation opératique :

「基本的に語ることによる統一は保たれてはいるが、くどきやそれに類する部分、あるいは段切などは、陽旋法の華やかさを生かし、マカンの声を張り上げて、うたうに近い語り方をし、他方、緊迫した詞のやりとりなどは、写実的に、せりふのようにしゃべる傾向がある³¹。」

« *Essentiellement, la cohérence est garantie par la narration. Mais lors des passages plaintifs [kudoki 口説き] et d'autres sections semblables, ou bien à la fin des actes, c'est la gaieté du mode majeur qui est mise en valeur : la voix est très aiguë, dans le ton makan マカン, et le style narratif ressemble à une chanson. D'autre part, dans l'échange tendu du registre kotoba* 詞 [dialogue non accompagné par le shamisen], on peut identifier une tendance à un style de parler réaliste, comparable au dialogue [du théâtre kabuki]. »*

Les textes de Sôsuke de cette période laissent supposer sa prise en compte des enjeux du style de l'Est. À la différence de son prédécesseur Tanaka Senryû, Sôsuke plaçait très souvent les personnages féminins au cœur du drame, à la fin de l'acte trois. Aussi sombre que soit l'action de la scène, les passages *kudoki*, plaisants à l'oreille, formaient désormais les véritables points culminants de l'œuvre³².

³¹. SUWA Haruo 諏訪春雄, *Kinsei gikyoku-shi josetsu* 近世戯曲史序説, Tôkyô, Hakuishisha 白水社, 1986, p. 221.

³². Cela contraste avec les caractéristiques du *nishi-fû* dans le répertoire existant : les traits mélodiques sont assez restreints et l'énonciation est plus sombre. Le récitant formé dans ce style évite un excès de musicalité lorsqu'il chante, afin d'émouvoir l'auditeur par une énonciation fidèle du texte (*ibid.*, p. 223).

Sôsuke rompait ainsi avec les conventions établies par ses prédécesseurs, car jusqu'alors (comme c'est le cas dans les œuvres de Chikamatsu), les personnages masculins jouaient un rôle majeur dans la création du pathos lors des scènes centrales des pièces historiques. Son adoption enthousiaste du style de l'Est lui ouvrit également la voie d'une exploration minutieuse, lors des passages parlés caractéristiques du style de l'Est, de la psychologie des personnages.

4. Les premières œuvres

4.1 Les collaborations avec Yasuda Abun

La toute première mention du nom de Namiki Sôsuke apparaît dans le texte de la pièce *Hôjô Jiraiki* 北条時頼記 (*Chronique de Hôjô Tokiyori*, 1726)³³. *Annales du théâtre de poupées* (1727) évoque la création de la pièce de la manière suivante :

「豊竹氏ふけいきなる芝居。何とぞ珍しき物と。作者も相応にかきあつめた
るかなそうし。北条時頼記といへるよりおもひ付。二三人よつて此外題を趣
興に。浄るり五段にくミ立ん。いづれも知恵を出されとざいふりまハセバ。

並木宗助安田蛙文。美若びじゃくなれ共。浄るり一段も書かねぬ器量 西沢の下知に

³³. Dans certaines éditions du texte imprimé, son nom est écrit après celui d'Ippû sous le titre à l'intérieur du livre (*naidai* 内題), l'endroit conventionnel pour une attribution. Certaines éditions comportent uniquement le nom d'Ippû, mais aucune d'entre elles n'inclut celui d'Abun, reflétant soit une contribution mineure, soit un rang hiérarchique inférieur à Sôsuke (*Jôruri sakuhin yôsetsu – Nishizawa Ippû/Namiki Sôsuke-hen* 浄瑠璃作品要説 西沢一風・並木宗輔 篇, vol. 5, compilé par le bureau de recherches du Théâtre national du Japon, Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu 国立劇場調査室, 1988, p. 99).

任せ。どをやらかをやら五段をつくり³⁴」

« *Le théâtre de Toyotoke traversait une période difficile, et [en quête] d'une idée originale, l'auteur [Nishizawa Ippû] rassembla des récits appropriés du genre kana-zôshi. L'un d'entre eux, intitulé Chronique de Hôjô Tokiyori, l'inspira. Il rassembla deux ou trois personnes pour développer ce titre, germe de l'idée d'un jôruri en cinq actes. Namiki Sôsuke et Yasuda Abun* étaient jeunes et inexpérimentés, et n'avaient jamais écrit un seul acte de jôruri, mais ils exercèrent toute leur sagacité afin de prouver leur talent, tout en suivant les indications de Nishizawa. D'une manière ou d'une autre, ils parvinrent à composer les cinq actes. »*

La « période difficile » à laquelle la chronique fait allusion est l'effet cumulatif, comme nous l'avons noté, de la pénurie de pièces à succès au cours de la décennie précédente et de l'incendie de Myôchi 妙知 en 1724³⁵. La pièce fut jouée pour la première fois le 8 du quatrième mois et se poursuivit jusqu'au premier mois de l'année suivante, durée exceptionnelle dans un milieu où trois mois de représentations traduisaient un immense succès (*ô-atari* 大当り). Cela permit au Toyotake-za de rembourser ses dettes et de construire un entrepôt, appelé à juste titre le dépôt de Hôjô (*Hôjô-gura* 北条蔵)³⁶. La pièce, dont l'action se déroule lors d'une tentative de rébellion pendant l'époque de Kamakura, fut ensuite reprise deux fois au théâtre du Toyotake-za, et sa scène finale, dite la *Scène de neige* (*Yuki no dan* 雪の段), sélectionnée pour la dernière

³⁴. *Ima-mukashi ayatsuri nendaiki*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵. Selon le récit de Nishizawa, le dernier succès de Kaion était *Kamakura Sandaiki* 鎌倉三代記 (*Chronique des trois shôguns de Kamakura*, 1716). Le succès de *Yorimasa Tsuizen no Shiba* 頼政追善芝 (*Yorimasa et la pelouse du service commémoratif*, 1724) de Tanaka Senryû fut écourté par l'incendie du mois suivant.

³⁶. Il est possible que ce titre implique un jeu de mots, car l'homophone *hôjô* 豊穰 signifie « fertilité ».

représentation de Wakatayû avant sa retraite³⁷.

Ippû était donc responsable de la sélection des sources de la pièce historique, ce qui n'a rien de surprenant étant donné son expérience d'adaptation pour les *ukiyo-zôshi* (œuvres romanesques reflétant la société contemporaine). On peut toutefois supposer que Sôsuke est le principal auteur de la pièce, et Yasuda Abun l'auteur associé³⁸.

Yasuda Abun 安田蛙文 (dates inconnues, actif entre 1726 et 1742) était interprète de kabuki pendant son adolescence. Il s'était attaché au Toyotake-za juste avant l'arrivée de Sôsuke, et avait déjà composé une œuvre de *ningyô-jôruri* pour ce théâtre³⁹. Abun n'avait pas l'érudition de Sôsuke, ce qui constituait un désavantage à l'égard d'un genre où les passages narratifs sont composés dans la langue littéraire. Les passages que l'on suppose de la main d'Abun contiennent, à la différence de ceux de Sôsuke, de nombreuses erreurs grammaticales et expressions maladroites⁴⁰.

La première œuvre publiée sous le nom des deux auteurs, *Seiwa Genji Jûgo-dan* 清和源氏十五段 (*Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*, 1727, voir Figure 6 ci-dessous) fut produite l'année suivante. Le nom d'Ippû est désormais absent des textes, laissant supposer son retrait de l'écriture dramatique. Malgré la préséance d'Abun, le nom de Sôsuke apparaît en première place sur les œuvres, indiquant qu'il est l'auteur principal — fait remarquable étant donné qu'il

³⁷. La scène de neige est adaptée d'une pièce de théâtre de Chikamatsu (*Saimyôji-dono hyakunin jôrô* 最明寺殿百人上臈, *Saimyôji et les cent dames de cour*). Une gravure illustrant une représentation « apparente » (selon laquelle le récitant et les marionnettistes sont visibles plutôt que cachés par des paravents ou dans les coulisses) fut incluse dans la chronique d'Ippû.

³⁸. MORI Shû 森修, *Chikamatsu to jôruri* 近松と浄瑠璃, Tôkyô, Hanawa Shobô 塙書房, 1990, p. 312

³⁹. *Soga nishiki kichô* 曾我錦几帳, présenté en 1724 peu avant *Chronique de Hôjô Tokiyori*.

⁴⁰. KAWAGUCHI, « Jôruri buntai no shosô », *op. cit.* p. 120.

s'agit d'un auteur sans expérience dans le milieu du théâtre. Nous pouvons donc supposer que Sôsuke avait, pour ainsi dire, prouvé son talent avec l'écriture de la *Chronique de Hôjô Tokiyori*⁴¹. La collaboration entre Sôsuke et Abun dura six ans et donna naissance à quatorze pièces de théâtre, la dernière datant de 1732.

(Image protégée retirée)

Figure 6. *Partie de la première page du livret de la pièce Seiwa Genji Jûgo-dan 清和源氏十五段 (Quinze chapitres sur les Seiwa Genji, 1727). Le nom de Namiki Sôsuke 並木宗助 apparaît en première place dans la liste d'auteurs (sakusha 作者) sous le titre en bas à droite, avec le nom de l'auteur secondaire, Yasuda Abun 安田蛙文 figurant à gauche.*

Dès la première pièce, l'œuvre dramatique de Sôsuke fait preuve d'un style dense et structuré. Comme nous l'avons vu, il évitait en outre les erreurs de Tanaka Senryû en mettant en valeur le style vocal du récitant Toyotake Wakatayû. Même si peu de pièces datant de cette époque sont entrées dans le répertoire permanent du *ningyô-jôruri*, certaines ont servi de

⁴¹. MORI, *op. cit.*, pp. 312–313.

modèle à ses futurs chefs-d'œuvre⁴². Nous avons déjà noté le succès spectaculaire de la *Chronique de Hôjô Tokiyori*, mais on peut aussi citer *Tsu-no-kuni Nagara no hito-bashira* 撰津国長柄人柱 (*La Province de Settsu et le sacrifice humain pour le pont de Nagara*, 1727), qui était parfois reprise. D'autres pièces, telles que *Nanto Jûsangane* 南都十三鐘 (*La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, 1728), qui représente un double sacrifice d'enfant, se révélèrent trop sombres et furent mal accueillies.

On est d'abord frappé par l'importance accordée dans ces pièces à une structure dramatique bien intégrée, ce qui contraste avec le style épisodique utilisé dans le théâtre kabuki, et adopté également par certains auteurs pour le théâtre de poupées, tel son rival Bunkôdô. Pendant cette époque, Sôsuke composait soit les trois premiers actes, soit les trois derniers, laissant les deux restants à Abun, mais la cohérence structurelle laisse entrevoir une direction créative assurée par Sôsuke. On a souvent remarqué la force « centripète » (*kyûshinryoku* 求心力) des œuvres de cette période, car certains éléments de l'intrigue sont soigneusement introduits ou bien simplement évoqués dès le premier acte, pour être développés lors du troisième ou du quatrième⁴³.

Ce dispositif de « préfiguration* » (*fukusen* 伏線) est efficace sur le plan structurel, mais fait également écho à la thématique de ces pièces, car la rétribution karmique — acte humain suivi d'une réaction de la part du *dharma* (la Loi universelle bouddhique régissant les

⁴². Certaines pièces de cette période peuvent être qualifiées, de façon rétrospective, comme des ébauches pour les chefs-d'œuvre de l'âge d'or : *Seiwa Genji Jûgo Dan* 清和源氏十五段 (*Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*, 1727) et *Chûshin kogane no tanjaku* 忠臣金短冊 (*Les Vassaux fidèles aux cartes de poème dorées*, 1732) influenceront respectivement la création de *Yoshitsune aux mille cerisiers* et de *Le Trésor des vassaux fidèles*.

⁴³. Par exemple, dans WATANABE, *Edo engeki-shi*, op. cit., p. 337.

êtres et les choses) à un moment ultérieur — est un élément omniprésent dans les premières pièces de Sôsuke. Kawaguchi Setsuko commente le rôle central que joue la rétribution karmique dans les pièces de cette période :

「この期の作品は、悲観主義的な因果劇、深刻な運命悲劇が中心である。といっても、虚無感や無気力に陥るものではない。近世社会の逼塞状況下、因果応報の道理や、宿命、運命に責任を転嫁して、すべてを納得してしまおうと試みるのは、浄瑠璃に限らず一般的傾向であったと言えるかもしれない。しかし、宗輔は、人間の諸相を因果思想、因果律で解釈はしても、基本的に超現実には逃げ込むことなく、伝奇性も求めず、また、責任転嫁や罪の意識の軽減をもたらすことはない。人間の内奥とその心理を厳しく見据え、それを、個人の因果に次々と周囲の人間を巻き込みながら進行する劇構成と、堅い理論的文体をもって、飽くことなく描き続けたのである。⁴⁴」

« La plupart des œuvres [de Sôsuke et Abun] de cette période sont des drames pessimistes, basés sur la causalité karmique, ou bien des tragédies sérieuses, axées sur la destinée. Elles ne tombent pourtant ni dans le nihilisme ni dans la léthargie. Sous les conditions oppressives de la société de l'époque d'Edo, la tentative de tout légitimer par le principe de la rétribution karmique, ou bien par un transfert de la responsabilité sur la « fatalité » ou la « destinée », ne se limitait pas au seul jôruri, mais relève probablement d'une tendance généralisée. Toutefois, même si Sôsuke interprète toutes les activités humaines à travers la pensée ou la loi de cause à effet, essentiellement il ne se réfugie pas dans le surnaturel, et ne fait pas appel à un esprit romanesque. Il ne

⁴⁴. KAWAGUCHI, « Toyotake Echizen-no-Shôjô no katsuyaku », *op. cit.*, p. 37.

nous présente jamais non plus [ce principe] sous la forme d'un transfert de responsabilité ou de l'allègement d'une conscience coupable. Il fixe [plutôt] un regard sévère sur l'âme et la psychologie humaines, et persévère à les représenter, dans un style austère et abstrait, sous la forme de structures dramatiques qui se déroulent par le moyen de la rétribution karmique de l'individu, mais impliquent progressivement les individus qui l'entourent. »

Sôsuke reprenait-il consciemment la tradition de son prédécesseur Kaion, connu pour son style froidement moraliste⁴⁵? Ou bien, compte tenu de la persistance avec laquelle il développait ses thèmes pendant sa carrière, s'agissait-il plutôt d'une vision personnelle du projet dramatique? Quoi qu'il en soit, l'introduction de cette technique ouvrait de nouvelles perspectives au dramaturge : un examen des aspects sombres de la psychologie humaine ainsi qu'un moteur efficace de l'intrigue. La mise en place de personnages sympathiques, qui agissent avec une ferme volonté, mais souffrent des retombées tragiques de leurs actes, fait également écho au principe de l'appel à la « compassion » du spectateur, intimement lié à la tradition du récit *katari-mono*.

Les pièces de Sôsuke, caractérisées ainsi par un esprit pessimiste, forment donc un contraste saisissant avec celles, mieux connues de nos jours, du Takemoto-za contemporain. Ce contraste se manifeste autant sur le plan dramatique que sur celui idéologique. En effet, les successeurs de Chikamatsu soutenaient des codes idéologiques s'approchant du néo-confucianisme du régime Tokugawa et encore plus de la philosophie humaniste du bourgeois Itô Jinsai 伊藤仁齋 (1627-1705), centrés non sur la futilité des actions humaines, mais sur leur efficacité.

⁴⁵. Donald KEENE, *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600–1867*, New York, Grove Press, 1978, p. 269.

4.2 Les collaborations avec Namiki Jôsuke

Comme nous l'avons indiqué plus haut, le succès de la *Chronique de Hôjô Tokiyori*, première œuvre de Sôsuke, aida le théâtre Toyotake-za à surmonter enfin ses difficultés économiques. Mais au début des années 1730, deux événements importants survinrent. D'abord, Nishizawa Ippû décéda au cinquième mois de 1731, à l'âge de 67 ans. Auteur célèbre, il fut sans doute un mécène important pour le théâtre, et même si sa contribution réelle à l'écriture des neuf pièces portant son nom était minime, sa disparition constitua certainement un choc pour les membres de la troupe. Sôsuke devint alors le doyen des auteurs du théâtre.

Au cours du neuvième mois de l'année suivante, Toyotake Wakatayû, à qui l'empereur avait accordé le titre de Kôzuke-no-shôjô 上野少掾 (« sous-gouverneur de la province de Kôzuke 上野 ») seize ans plus tôt, reçut à 52 ans un nouveau titre de cour, celui d'Echizen-no-shôjô 越前少掾 (« sous-gouverneur de la province d'Echizen », endroit plus proche de la capitale). Il devint donc, de façon incontestable, le doyen des récitants de *ningyô-jôruri* de son époque⁴⁶. Comme pour marquer le coup, il modifia le blason du théâtre, une variante de celui du Takemoto-za, en le remplaçant par un logo composé des graphies *katakana* désignant *Toyo* (トヨ), évoquant à la fois son propre nom et celui du théâtre.

Pour Sôsuke ce fut aussi une période de changement. Un nouveau dramaturge, Ogawa Jôsuke 小川丈助 (ultérieurement Namiki Jôsuke 並木丈助, dates inconnues, actif entre 1732 et 1749), contribua à la composition de *Chûshin kogane no tanjaku* 忠臣金短冊 (*Les Vassaux fidèles aux cartes de poème dorées*, 1732), adaptation de l'incident des quarante-sept *rônin* 浪人. Yasuda Abun, qui avait été son collaborateur pendant six ans, quitta par ailleurs le Toyotake-za pour travailler au théâtre kabuki où il allait composer une vingtaine d'œuvres au cours des

⁴⁶. WATANABE, *Edo engeki-shi*, op. cit., p. 322.

dix années suivantes.

Ogawa Jôsuke prit le nom de famille de Sôsuke pour devenir Namiki Jôsuke ; il s'agit probablement d'un de ses premiers disciples. Selon les sources, il était soit le fils d'un médecin soit issu d'une famille possédant une maison de thé dans la ville d'Ôsaka. Sôsuke collabora avec Jôsuke pendant trois ans, composant six œuvres, dont la dernière, *Karukaya Dôshin Tsukushi no iezuto* 刈萱桑門筑紫轢 (*Le Moine Karukaya et le cadeau envoyé au Tsukushi*), remporta un grand succès en 1735.

La période de collaboration avec Jôsuke marque une rupture stylistique, de nature temporaire, avec les premières œuvres de Sôsuke. Ce changement se manifeste surtout dans les thèmes : il a été remarqué que les éléments populaires, sentimentaux et idéalistes deviennent plus fréquents, et les motifs plus sombres sont atténués⁴⁷.

La structure des œuvres révèle également une différence marquée. Au lieu d'une structure étroitement intégrée, selon laquelle l'action des trois premiers actes culmine à la fin du troisième, l'intrigue se déroule désormais de manière plus uniforme, et la situation ainsi que l'unité de la scène individuelle sont privilégiées par rapport à la structure d'ensemble. Cette technique a été qualifiée de « romanesque », et l'on peut également remarquer l'influence du théâtre kabuki⁴⁸. Le caractère moins sombre et plus épisodique des œuvres de cette période explique que certaines scènes soient encore jouées dans le kabuki de nos jours, sous une forme revisitée⁴⁹.

Mori Shû attire notre attention sur l'établissement d'un rapport maître-disciple entre

⁴⁷. UCHIYAMA, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, p. 299.

⁴⁸. KAWAGUCHI, « Toyotake Echizen-no-Shôjô no katsuyaku », *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹. Certaines scènes tirées de *Nasu no Yoichi Saikai suzuri* 那須与市西海硯 (*Nasu no Yo.ichi et l'encrier de la mer de l'Ouest*, 1734) et de *Karukaya Dôshin Tsukushi no iezuto* 刈萱桑門筑紫轢 (*Le Moine Karukaya et le cadeau envoyé au Tsukushi*, 1735) forment une partie du répertoire du kabuki moderne.

Sôsuke et Jôsuke (ce qui n'était pas le cas avec Abun), et avance l'idée que Sôsuke déléguait de nombreuses tâches d'écriture à son élève, pour adopter lui-même une position de « correcteur » (*tensakusha* 添削者)⁵⁰. Cette hypothèse semble être étayée par des analyses récentes, indiquant que les traits stylistiques propres à Sôsuke se concentrent désormais dans un nombre réduit de scènes principales. Au cours de cette brève période, il semble donc que Sôsuke se soit servi du système maître-disciple afin de réduire sa charge de travail, tout en gardant le privilège accordé à l'auteur principal de créer les scènes majeures.

Après cette brève période féconde, Jôsuke quitta le Toyotake-za en 1735, se tournant vers l'écriture du kabuki de la même manière qu'Abun. Le départ de Jôsuke fut peut-être provoqué par un différend, car il abandonna le nom de son maître et se renomma Toyo Jôsuke 豊丈助, contrairement aux autres disciples de Sôsuke qui conservèrent le nom de Namiki au sein du théâtre kabuki. À partir de 1748, il se rattacha au Toyotake-za où il devint auteur principal, mais contrairement aux autres disciples de Sôsuke, il n'intégra pas l'équipe consacrée à achever la dernière œuvre de Sôsuke après son décès.

4.3 Œuvre interdite : *Les Rivets de sabre de Gotô en fer ibérique*

Sôsuke consolida ainsi sa réputation en tant que dramaturge principal du Toyotake-za, mais à l'âge de 41 il subit des vicissitudes au sein de sa vie professionnelle. En 1735, il composa *Nanban-tetsu Gotô no menuki* 南蛮鉄後藤目貫 (*Les Rivets de sabre de Gotô en fer ibérique*), qui faisait allusion aux sièges militaires et à la chute du château d'Ôsaka, événements qui s'étaient déroulés 120 ans auparavant. La pièce relève de la période de collaboration avec Jôsuke, mais la cohérence de la structure fictive, à la différence des autres œuvres de cette époque, suggère qu'il s'agit d'une œuvre écrite seul. La chronique *Jôruri-fu* 浄瑠璃譜

⁵⁰ MORI, *op. cit.*, p. 342–343.

(*Chronologie du jôruri**, 1804) raconte les événements qui suivirent l'annonce du programme :

「此新浄瑠璃大入りにて、享保二十年乙卯二月七日初日と書出す処右外題御上より御差留あり。直様かんばんを引。同二月十二日初日二度目 清和源氏十五段⁵¹」

« Cette pièce de jôruri originale [Nasu no Yo.ichi* et l'encrier de la Mer de l'Ouest] connut un grand succès. À peine les panneaux annonçant l'ouverture [des Rivets de sabre de Gotô en fer ibérique] pour le 7 du deuxième mois de la vingtième année de l'ère Kyôhō 享保 [=1735] avaient-ils été sortis que l'œuvre fut interdite par les autorités. Les affiches furent immédiatement retirées, et le 20 du deuxième mois de la même année, la pièce *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji* fut reprise. »

L'œuvre semble avoir été interdite en raison de ses allusions à l'opération militaire conduite par le régime Tokugawa à Ôsaka, en 1715. Par conséquent, c'est le seul texte théâtral de Sôsuke qui ne fut pas publié ; on dispose cependant de plusieurs manuscrits, mode de transmission répandu pour les livres non approuvés par les autorités.

Un examen plus approfondi de ces événements peut nous aider à faire la lumière sur le rapport entre le théâtre *ningyô-jôruri* et le régime Tokugawa, et les contraintes en découlant que rencontrèrent Sôsuke et les autres dramaturges. Depuis le début du XVIII^e siècle (ou peut-être avant), le *bakufu* opérait à Ôsaka une censure systématique des textes de *ningyô-jôruri*, à l'instar d'autres genres littéraires et dramatiques. La nature du spectacle *ningyô-jôruri*, où la représentation repose sur un texte préalablement déterminé, permettait que la censure opère

⁵¹. « Jôruri-fu » 浄瑠璃譜, in *Jôruri kenkyû bunken shûsei* 浄瑠璃研究文献集成, compilé par l'association *Nihon engeki bunken kenkyûkai* 日本演劇文献研究会, Tôkyô, Hokkô Shobô, 1944, p. 379.

avant la première représentation, d'une manière plus complète que pour le théâtre kabuki donc, qui comporte un plus grand nombre d'improvisations. Cette procédure protégeait toutefois les artistes du théâtre de poupées en écartant le danger, bien plus grave, que le spectacle lui-même soit jugé subversif. Chaque texte de *ningyô-jôruri* devait donc être soumis à l'approbation des magistrats municipaux (*machi-bugyô* 町奉行) avant la première représentation⁵². En raison de la structure administrative et des différences de classe sociale, il était peu probable que le théâtre traite directement avec les magistrats de la ville, et la tâche était probablement assurée par un administrateur du quartier, issu de la classe bourgeoise et favorable à l'activité économique du quartier des théâtres. Malgré la distance physique entre le *bakufu*, basé à Edo, et la ville d'Ôsaka, le régime était encore très sensible aux allusions de nature politique faites dans cette ville dominée par la classe marchande. Les représentations à Edo, en revanche, se déroulaient devant un public davantage favorable aux samourais, car ceux-ci étaient des clients importants de la classe bourgeoise⁵³.

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, les sièges du château d'Ôsaka auxquels Sôsuke fait allusion étaient destinés à détruire l'illustre clan Toyotomi et à établir l'hégémonie du régime Tokugawa. Menés par le premier shôgun Tokugawa Ieyasu avec son

⁵². Le *ningyô-jôruri* n'était pas le seul genre à être censuré par le régime Tokugawa, qui regardait la dissidence d'un mauvais œil, même de la part des classes populaires qui ne portaient pas d'armes. Toute forme de livre ou d'estampe devait être soumise au contrôle des fonctionnaires avant sa publication. Le kabuki était également sous surveillance, mais comme le texte dramatique jouait un rôle moins important, les agents des magistrats municipaux se rendaient aux représentations : certains acteurs ou dirigeants de théâtre se trouvèrent emprisonnés voire exilés suite à leur venue.

⁵³. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « Nanban-tetsu Gotô no menuki » 南蛮鉄後藤目貫考, *Engeki kenkyû* 演劇研究, vol. 2, Waseda Daigaku Tsubouchi-hakase kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 1967, p. 22.

fil Hidetada, ils se déroulèrent au cours de deux campagnes pendant l'hiver 1614 et l'été 1615, et conduisirent au suicide de Toyotomi Hideyori, fils et héritier de Hideyoshi. Pourquoi donc un tel souci de la part du régime d'éviter la mise en scène de la glorieuse victoire de son fondateur ?

D'abord, le *bakufu* était très sensible à toute mention du clan Tokugawa dans les œuvres publiées, comme le démontre explicitement l'édit du shôgun Tokugawa Yoshimune de 1722. On peut imaginer que le fait d'écarter du discours populaire le sujet de la famille au pouvoir était un moyen de l'entourer de mystère⁵⁴. D'ailleurs, dans cette société paisible où le statut de chaque guerrier reposait avant tout sur l'ascendance familiale et les grands exploits martiaux de ses ancêtres, les Tokugawa voulaient sans doute empêcher la divulgation des origines modestes du clan et les détails de leur ascension au pouvoir.

La deuxième raison est liée à la première, car le *bakufu* voulait éviter une éventuelle glorification posthume de la maison des Toyotomi 豊臣家, qui avait été basée à Ôsaka. La fondation du régime Tokugawa fut accompagnée par la création d'une nouvelle base de pouvoir dans la ville d'Edo, conçue sous les auspices des Tokugawa ; avec la destruction des Toyotomi disparut l'espoir d'une éventuelle influence politique de la région du Kamigata 上方. Les Tokugawa voulaient sans doute également étouffer les rumeurs selon lesquelles Ieyasu aurait saisi le pouvoir à la suite d'un manque de « reconnaissance » (*on** 恩) envers Toyotomi Hideyoshi⁵⁵.

⁵⁴. L'aura de mystère était également renforcée par l'élévation d'Ieyasu au statut d'avatar du Bouddha (*gongen* 権現) après sa mort, plusieurs mariages avec la famille impériale, et la prétention fallacieuse de descendre du clan Minamoto et donc d'avoir des racines dans la famille impériale.

⁵⁵. Cette accusation figure dans une lettre de Hideyori à Ieyasu, publiée ultérieurement dans *Kojô-zoroe* 古状揃 (*Collection de lettres anciennes*), collection de lettres d'une importance historique publiée par un

Malgré les interdictions, les auteurs pour le *ningyô-jôruri* avaient déjà adapté l'incident pour la scène. La première adaptation connue est celle de Ki no Kaion, le prédécesseur de Sôsuke au Toyotake-za. *Yoshitsune Shin-Takadachi* 義経新高館 (*Le Château neuf de Yoshitsune*, 1719) suivait les codes établis pour les pièces historiques en transférant l'histoire à une période antérieure à l'époque d'Edo : Tokugawa Ieyasu était ici représenté par Minamoto no Yoritomo* 源頼朝 (1147-1199), fondateur de l'époque de Kamakura, et Toyotomi Hideyori par son demi-frère, Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189), qui est également un héros incontournable de la tradition du récit *katari-mono*. La pièce fut donnée le premier mois de 1719 sans incident.

L'exemple de Kaion nous oblige donc à préciser notre question : pourquoi l'œuvre de Sôsuke, à la différence de celle de son prédécesseur au même théâtre, fut-elle interdite ? Uchiyama Mikiko a identifié trois aspects de l'action susceptibles de provoquer une réaction hostile de la part des autorités⁵⁶ :

D'abord, il y a le choix de la trame historique (*sekai*). Pour représenter Toyotomi Hideyori, ennemi de Tokugawa Ieyasu, Sôsuke recourt à Nitta Yoshioki 新田義興 (1331-1358), général qui joua un rôle important dans la restauration de l'empereur Go-daigo 後醍醐 (1288-1339) en 1333. Cette assimilation est frappante, car les Tokugawa disaient descendre du clan Nitta. Dans cette société où l'ascendance officielle de chaque clan de guerriers était affichée fièrement et connue de tous, Sôsuke semble ainsi semer la confusion de manière audacieuse à

éditeur d'Ôsaka, Nishimura Denbê 西村伝兵衛, en 1649. « Ieyasu, vous êtes un samouraï déloyal, sans précédent dans l'histoire. Vous avez oublié votre immense dette envers Hideyoshi. » 「併家康表裏侍、前代未聞候、太閤忘-厚恩-」 Si selon une légende, Denbê fut décapité, sa collection connut en réalité de nombreuses rééditions et fut utilisée dans les écoles *terakoya* jusqu'au début de l'ère Meiji.

⁵⁶. UCHIYAMA, « Nanban-tetsu Gotô no menuki », *op. cit.*, p. 50.

l'égard des ancêtres de la maison shôgunale.

Le deuxième élément se produit pendant l'action du quatrième acte de la pièce. Le personnage féminin principal, Sekijo 関女, tire un coup de pistolet sur un palanquin dans lequel, croit-elle, est transporté le shôgun Ashikaga Takauji 足利尊氏 (1305-1358), premier dirigeant du shôgunat de l'époque de Muromachi. Or, ce personnage du XIV^e siècle était souvent associé dans les œuvres dramatiques à un shôgun plus récent, Tokugawa Ieyasu (1542-1616, règne 1603-1605). La référence titulaire au « fer ibérique » fait également allusion aux pistolets importés, ce qui laisse supposer qu'il s'agit de l'un des principaux attraits de l'action⁵⁷. La mise en scène d'un personnage sympathique qui prend position contre les autorités légitimes était typique du *ningyô-jôruri* de Sôsuke, à tel point qu'il fut sévèrement critiqué par les partisans du Takemoto-za⁵⁸. Ceux-ci adhéraient à un modèle fictif quelque peu moralisateur selon lequel les textes du théâtre *ningyô-jôruri* devaient incarner certaines valeurs confucéennes qui dominaient l'épistémè de cette époque.

Troisièmement, le dénouement de l'action met en valeur non pas les troupes identifiées

⁵⁷. Les armes à feu furent introduites au Japon par les Portugais vers le milieu du XVI^e siècle, mais pendant l'époque d'Edo, leur statut était inférieur à celui du sabre, arme de choix pour la caste guerrière. L'apparition d'un pistolet est donc un anachronisme, étant donné que l'intrigue se déroule au XIV^e siècle, deux siècles plus tôt. Toutefois, on peut supposer que ce choix de Sôsuke fut fait avec sa considération habituelle pour les exigences de la trame historique (*sekai*). En effet, vers le milieu du XVI^e siècle, c'est la maison des shôguns Ashikaga, donc les descendants de Takauji, qui coordonna le développement de la technologie des armes à feu au Japon, et leur fabrication en série. Les armes à feu jouèrent également un rôle important dans les sièges du château d'Ôsaka évoqués dans l'action. La représentation d'une arme à feu sur scène en soi n'était pas particulièrement controversée, et un pistolet joue ainsi un rôle important dans l'Acte V du *Trésor des vassaux fidèles*, composé également par Sôsuke.

⁵⁸. UCHIYAMA, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, pp. 284-285.

au *bakufu* légitime, mais plutôt celles associées à Hideyori. Le cinquième et dernier acte de la pièce historique, dans lequel l'intrigue politique de la pièce est par convention résolue de manière favorable, est relativement court, à la manière de la section rapide (*kyū* 急) à la fin des œuvres du théâtre nô. Dans ce qui est probablement la première version de la pièce, il se déroule une « grande bataille, décisive pour la région du Kansai » entre les forces de Kamakura et celles de Kyôto. Kyôto se trouve encerclé de troupes orientales, mais les généraux de cette ville réussissent à capturer le général Takauji (l'équivalent d'Ieyasu), qui est ensuite échangé contre leur général Yoshioki (l'équivalent de Hideyori) qui a également été pris en otage, et la paix est conclue entre les deux parties de force égale⁵⁹. On peut remarquer l'audace d'une pièce qui ravive le souvenir d'une relation binomiale entre la maison des Tokugawa et celle, désormais éteinte, des Toyotomi.

On remarquera que ces trois aspects textuels controversés ne découlent pas d'une lecture littérale du texte, mais plutôt de celle d'un lecteur conscient des conventions fictives du théâtre et sachant déchiffrer des équivalences *suggérées* entre les personnages historiques et les événements plus récents. Les censeurs (ou peut-être ceux qui voulaient protéger l'auteur des sanctions de ceux-ci) se permettaient donc, contrairement aux idées reçues, un degré d'interprétation sémantique.

Malgré les circonstances de la première représentation, la qualité de l'œuvre mena à sa reprise sur scène sous plusieurs versions, et sous au moins quatre titres différents. Il est cependant significatif que les aspects subversifs notés ci-dessus en furent désormais ôtés⁶⁰. Le changement de la trame historique ainsi effectué impliquait un remplacement quasi mécanique

⁵⁹. UCHIYAMA, « Nanban-tetsu Gotô no menuki », *op. cit.*, p. 31.

⁶⁰. Non seulement les éléments controversés sur le plan politique, mais également certaines innovations dramatiques furent supprimés lors du remaniement de la pièce, avec pour résultat une œuvre d'un moindre intérêt (UCHIYAMA, « Nanban-tetsu Gotô no menuki », *op. cit.*, p. 54).

des noms des personnages par ceux concernés par un conflit plus lointain, à savoir celui entre Minamoto no Yoritomo et son frère Yoshitsune, ce qui avait été légitimé dans une certaine mesure par l'existence de l'œuvre de Ki no Kaion précitée.

À ces aspects textuels relatifs à l'interdiction de la pièce identifiés par Uchiyama, nous pouvons ajouter un autre facteur qui relève de la conjoncture sociale : en 1734, l'année précédente, avait eu lieu à Edo le saccage (*uchi-kowashi* 打ち毀し) par les citoyens d'entrepôts de marchands de riz ; deux ans plus tard, en 1736, prendrait place l'action collective des marchands de riz d'Ôsaka et leur pétition directe auprès des représentants du *bakufu*, manifestations exceptionnelles d'un mécontentement populaire que nous avons évoquées dans le chapitre précédent. À cette période, comme nous l'avons vu, les autorités d'Edo suivaient de très près les événements qui se déroulaient à Ôsaka. Il ne faut donc pas s'étonner que les magistrats de la ville se soient montrés particulièrement exigeants vis-à-vis de toute œuvre dramatique susceptible de remettre en cause la légitimité du régime Tokugawa ou même de reformuler le discours entourant le siège du château d'Ôsaka.

Quels ont donc été les effets de cette censure sur Sôsuke ? Sôsuke lui-même ne subit pas de châtement officiel, et le fait que la pièce ait été immédiatement remplacée par une autre de ses œuvres laisse supposer qu'il n'a pas reçu de blâme personnel. Comme nous l'avons indiqué plus haut, Sôsuke était sans doute protégé par le système de censure en vigueur dans le théâtre *ningyô-jôruri*, selon lequel les théâtres coopéraient avec les autorités en leur remettant une copie du texte théâtral avant la représentation d'une pièce.

Peut-on donc parler d'œuvre à fort caractère politique conçue par Sôsuke afin de critiquer, voire de ridiculiser le régime ? Les trois aspects que nous avons remarqués, interprétés à la lumière des conventions dramatiques du *sekai*, semblent certes représenter des renversements audacieux des conventions habituelles du texte du *ningyô-jôruri*, destinées à faire l'éloge sans équivoque du clan Tokugawa (ou bien de ses « ancêtres », le clan Minamoto).

Toutefois, l'action principale de la pièce, soit les trois actes centraux, concerne l'artisan Gotô et son épouse Sekijo plutôt que les détails des opérations militaires. Uchiyama a souligné les innovations dramatiques conçues par Sôsuke à l'égard de la représentation psychologique de ce couple. Même s'il existe une sorte d'intention politique derrière la conception de l'œuvre, il s'agit donc bien plutôt d'une pièce historique complexe qui, comme l'attestent ses nombreuses reprises sur scène, est susceptible d'attirer un public important même en l'absence des aspects politiques controversés.

Sôsuke appréciait certainement, tout comme ses contemporains, les conditions paisibles apportées par le régime des Tokugawa. Il est toutefois fort possible qu'il ait partagé avec un grand nombre d'autres citoyens d'Ôsaka une conscience des manœuvres quelque peu perfides par lesquelles ce pouvoir avait été acquis, ainsi que de la privation complète de droits politiques que subissait la région de Kyôto-Ôsaka.

4.4 La stèle commémorative

Les événements mouvementés que nous venons de relater se déroulèrent le deuxième mois de 1735 ; or, avant le huitième mois de la même année, Sôsuke prit la décision de changer de nom. Jusqu'alors, le nom personnel de Sôsuke finissait par une graphie relativement simple (宗助), mais il apparaît dans un texte écrit le même mois, utilisant une graphie plus complexe (宗輔), dont l'ensemble peut être prononcé soit comme « Sôho », soit comme « Sôsuke ». Il se servit de ces nouvelles graphies exclusivement pendant sa carrière au Toyotake-za. Un individu de l'époque d'Edo pouvait avoir recours à différents noms au cours de sa vie, mais une nouvelle appellation accompagnait généralement un nouveau statut social ou le début d'une activité artistique dans un certain milieu. Pourquoi donc cette substitution ? On peut chercher des indices dans une stèle commémorative qu'il fit ériger à l'automne de l'année suivante.

Cette stèle fut érigée par Sôsuke dans le temple Hongaku-ji 本覚寺 de la secte de

Nichiren 日蓮宗, dans la ville d'Ôsaka. À l'époque moderne, faute de descendants pour s'en occuper, la stèle s'était dégradée, mais elle fut portée à l'attention des universitaires pour la première fois en 1941 par les soins de Gotô Teiichi 後藤捷一. Grâce aux recherches plus récentes de Tsunoda Ichirô, il ne subsiste aucun doute sur le fait qu'elle fut érigée par Sôsuke⁶¹. Les éléments de cette stèle contribuent à confirmer un nombre de données biographiques relatives à Sôsuke : le poème d'adieu inscrit dessus confirme les sources évoquant sa carrière de religieux zen ; le choix du Hongaku-ji prouve sa conversion à la secte Nichiren ; enfin, d'autres noms y apparaissant attestent le fait qu'il avait été « adopté » par la famille de son épouse, ainsi que le statut social relativement élevé de son beau-père.

Selon une inscription maintenant effacée par le temps, le monument fut érigé au cours de la première année de l'ère Genbun 元文 (1736). L'érection d'une telle stèle, appelée « stèle de la longévité » (*juhi* 寿碑), était considérée comme une œuvre pieuse. Celle-ci porte l'inscription du nom bouddhique (*ingô** 院号) de Sôsuke : « Kyômyô-in Sôho » 教妙院宗輔. Contrairement au nom bouddhique du genre *kaimyô* 戒名 qui apparaît par convention sur la tombe bouddhique, l'*ingô* peut être utilisé au quotidien, ce qui explique l'adoption de ces nouvelles graphies sur les livrets de théâtre. On peut donc supposer que Sôsuke avait acheté le droit d'utiliser l'appellation *ingô* de Sôho 宗輔 (Sôsuke), et voulait manifester sa piété à son entourage.

L'érection d'une stèle commémorative et l'acquisition d'une appellation *ingô* nécessitaient une importante donation au temple, et l'on peut imaginer que son adoption dans la famille Matsuda 松田 lui avait apporté une certaine stabilité financière. En tout cas, le choix

⁶¹. Le temple a depuis été transféré dans la ville de Hirakata 枚方, au nord du département d'Ôsaka. En raison de l'usure naturelle de la pierre, le poème d'adieu de Sôsuke, encore lisible dans les années 1940, est de nos jours effacé.

de positionner le nom posthume (*kaimyô* 戒名) de son défunt beau-père (et père adoptif) au milieu de la face de la stèle, entre le nom de Sôsuke et celui de sa femme, relève selon Tsunoda d'une manière de lui montrer sa gratitude.

Sur le côté droit de la stèle est gravé le poème d'adieu de Sôsuke (voir la traduction en annexe, p. 609). Il fait explicitement référence à son entrée au temple zen dès l'âge de 19 ans, ce qui correspond aux autres sources biographiques comme le *Recueil de Mihara*. Une référence à la fuite d'une « maison en feu », image évoquée dans le Sûtra du Lotus, est énigmatique. Est-ce simplement une référence au sùtra préféré de sa secte d'adoption, celle de Nichiren ? Ou se réfère-t-il plus spécifiquement à d'éventuelles tribulations éprouvées durant sa jeunesse ? À l'heure actuelle, nous ne disposons pas d'éléments suffisants pour répondre à cette question.

4.5 Les œuvres écrites en solo et le voyage à Edo

Après le départ de Namiki Jôsuke, Sôsuke ne chercha pas de remplaçant, mais résista à la tendance de l'écriture collaborative pour composer sept œuvres seul entre 1736 et 1740. Les œuvres de cette période reprennent et développent certaines spécificités de sa première période, avec une structure dense, et l'incorporation dans l'action de la « résolution de l'énigme » (*nazo-toki* 謎解き). Sur le plan thématique, les scènes culminantes démontrent souvent une cruauté qui correspond à la face cachée de la loyauté — vertu qui, au contraire, était vantée au plus haut point au Takemoto-za⁶². Même si les pièces de cette période ne sont que rarement jouées de nos jours, il s'agit à bien des égards de l'apogée de son achèvement artistique pour le Toyotake-za.

Pendant trois ans, Sôsuke composa seul deux pièces par an. Il était peut-être épuisé par ce rythme, et prit une pause d'un an à partir du printemps 1740. La demande de la part du

⁶². KAWAGUCHI, « Toyotake Echizen-no-Shôjô no katsuyaku », *op. cit.*, p. 41.

public d'un flux continu de nouvelles œuvres fut alors satisfaite par d'autres auteurs tels que Tamenaga Tarobê 為永太郎兵衛 (dates inconnues), qui privilégia le caractère épisodique de chaque scène au détriment de la structure globale de l'action, faisant preuve d'un goût pour le sensationnel et le grotesque⁶³, et Asada Itchô 浅田一鳥 (dates inconnues), qui avait déjà fait carrière dans le milieu du *ningyô-jôruri* à Kyôto. Ces auteurs, dont le véritable talent littéraire est discutable, assureront quand même les entrées du Toyotake-za pendant l'apogée du Takemoto-za des années 1740.

Pendant l'hiver 1741, Sôsuke accompagna Wakatayû au théâtre Hizen-za à Edo. Fondé trois ans auparavant par Toyotake Hizen-no-jô 豊竹肥前掾 (1705-1758), disciple de Toyotake Wakatayû, ce théâtre conservait des liens artistiques et économiques avec le théâtre Toyotake-za à Ôsaka et formait une partie du réseau commercial de celui-ci. C'est cette institution qui jeta les bases de la popularité ultérieure du nouveau *jôruri* dans la ville d'Edo. Il n'était pas rare que des artistes de *ningyô-jôruri* de cette époque se rendent dans cette ville, et Wakatayû, également accompagné d'autres récitants, de joueurs de shamisen et d'opérateurs de poupées, voulait sans doute établir sa réputation sur la scène de cette métropole. Compte tenu de l'âge de Wakatayû — alors âgé de 61 ans, il prit sa retraite quatre ans plus tard —, certains critiques se permirent de regretter qu'il n'ait pas fait le voyage 20 ans plus tôt, quand sa voix avait encore toute sa puissance. La troupe d'Ôsaka donna probablement plusieurs représentations dans cette ville avant de rentrer à Ôsaka à l'automne suivant. Hizen-no-jô était un amateur de poésie *haikai* 俳諧, et Sôsuke profita de son séjour pour assister à des séances de composition collective.

Pendant son voyage, Sôsuke contribua, en tant qu'auteur secondaire, à trois œuvres du Toyotake-za d'Ôsaka, sans doute par correspondance. Selon les cas, Tarôbê ou Itchô assumait

⁶³. UCHIYAMA, « Namiki Sôsuke », *op. cit.*, p. 93.

le rôle d'auteur principal ; on peut toutefois détecter une certaine influence stylistique de la part de Sôsuke sur l'ensemble de ces œuvres. C'est à son retour à Ôsaka qu'il quitta le Toyotake-za pour se tourner vers l'écriture pour le théâtre kabuki de Dôtonbori.

Pourquoi Sôsuke abandonna-t-il donc le rôle d'auteur principal du Toyotake-za qu'il avait occupé pendant une quinzaine d'années ? Mori Shû a soulevé l'hypothèse que ce changement relève d'une décision personnelle de la part de Sôsuke, alors âgé de 48 ans, de déléguer à d'autres la tâche d'auteur principal⁶⁴. Mais des analyses textuelles réalisées ultérieurement laissent supposer que Sôsuke apporta également d'importantes contributions aux œuvres écrites pendant son séjour à Edo, dont l'une peut réellement être catégorisée comme une œuvre écrite seul : il conservait donc une charge de travail relativement lourde⁶⁵. Watanabe Tamotsu attire plutôt notre attention sur la hiérarchie du théâtre : le statut de Sôsuke en tant qu'auteur principal lui avait-il été usurpé de façon définitive par les deux autres auteurs pendant son absence⁶⁶ ?

Il est possible que Sôsuke ait eu de nombreuses raisons d'abandonner le rôle de dramaturge principal — et par la suite le théâtre de poupées lui-même, du moins de façon temporaire. Il ne faut pas perdre de vue non plus, en considérant les modalités créatives de l'époque, la nature du contrat commercial qui était probablement conclu tous les ans entre le théâtre et l'auteur, ce qui procurait à celui-ci la liberté de quitter son poste et d'en trouver un nouveau s'il le désirait.

⁶⁴. WATANABE, *Edo engeki-shi*, *op. cit.*, p. 314.

⁶⁵. Il s'agit d'*Ishibashi-yama yoroi-gasane* 石橋山鎧襲 (*Le Mont Ishibashi et les armures superposées*, 1742). Tamenaga Tarobê figure dans l'attribution en tant qu'auteur principal, et Namiki Sôsuke comme auteur secondaire.

⁶⁶. WATANABE, *Edo engeki-shi*, *op. cit.*, p. 343.

4.6 La période d'écriture pour le théâtre kabuki

L'entrée de Sôsuke en 1742 dans le théâtre de kabuki géré par l'acteur Iwai Hanshirô IV 岩井半四郎 (1698-1759) dans le quartier de Dôtonbori marqua un nouveau départ. Au cours de ses deux premières années au théâtre kabuki, Sôsuke composa environ quatorze œuvres. Son travail suivait le rythme de l'année théâtrale, et il débuta le onzième mois par le *kaomise* 顔見世 (« présentation des visages »), qui exposait la nouvelle distribution de la troupe. Il écrivit probablement sept pièces pour le théâtre de Hanshirô, souvent en collaboration avec Yasuda Abun, son ancien collègue. Quelque temps avant le onzième mois de l'année suivante, il rejoignit le théâtre de l'acteur Nakamura Jûzô I^{er} 中村十蔵 (dates inconnues), où il réalisa le même nombre d'œuvres théâtrales.

Son passage du théâtre de poupées à celui d'acteurs pourrait nous sembler surprenant, car son style jusqu'alors était moins influencé par le kabuki que ne l'était celui de son prédécesseur, Ki no Kaion, ou son rival, Bunkôdô. On peut également remarquer la différence essentielle liée au rôle de l'auteur entre le *ningyô-jôruri*, où le texte « crée » l'univers du spectacle et sert de guide pour le travail minutieux des artistes qui animent les poupées, et le kabuki, centré sur la présence et le jeu de l'acteur, où le texte joue un rôle important, mais secondaire⁶⁷.

⁶⁷. Si les débuts des deux théâtres (d'un côté le kabuki d'Izumo no Okuni et de l'autre la fusion du récit *jôruri* et du théâtre de marionnettes) se produisirent à la même époque et au même endroit (le Kyôto du début du XVII^e siècle), la différence essentielle entre les deux théâtres a été relevée par de nombreux critiques, aussi bien à l'époque de leur création que de manière plus récente. Le kabuki, au départ, était axé sur la danse, et plutôt qu'un récit continu, il représentait des saynètes tirées de la vie quotidienne, la sensualité du travestissement des acteurs et des actrices contribuant également à son effet spectaculaire. Comme nous l'avons vu lors de notre analyse du développement du *katari-mono* dans le premier chapitre, le *ningyô-jôruri*

Il ne faut pas pour autant oublier les nombreuses similitudes entre les deux genres, aussi bien du point de vue commercial qu'artistique. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les deux théâtres occupaient le même espace commercial dans le quartier de Dôtonbori, et l'existence même du théâtre *ningyô-jôruri* était assurée par le théâtre kabuki, dominant sur le plan commercial. Le théâtre de poupées adoptait ainsi un grand nombre de pratiques commerciales de ce théâtre⁶⁸.

Sur le plan artistique, les théâtres *ningyô-jôruri* et kabuki évoluaient parallèlement, et l'on peut constater des échanges depuis le milieu du XVII^e siècle, menant à des ressemblances du point de vue de l'univers musical, l'espace scénique, des tropes fictifs et des catégories génériques. Même les mouvements des poupées et ceux des acteurs commençaient à se ressembler — au moins sur la scène d'Ôsaka — car le public du kabuki était friand d'un style de jeu influencé par les gestes stylisés des poupées (le *shikata-jôruri* 仕方浄瑠璃). De cette façon, un auteur expérimenté dans le théâtre de poupées pouvait apporter une importante contribution artistique au théâtre d'acteurs.

Peut-être peut-on même parler d'une sorte de « rite de passage » pour les auteurs de

était, lui, centré sur un récit étendu, et l'action se déroulait dans un passé lointain plutôt que dans la vie contemporaine. Chikamatsu commente la différence ainsi : « Pour ce qui est du *jôruri*, comme il repose essentiellement sur l'emploi de marionnettes, chaque mot, à la différence des autres écrits, a une vie propre qui sous-tend un geste. Et puisqu'il s'agit, plus spécialement, d'une forme de spectacle qui, directement confrontée à l'art des acteurs en chair et en os du *kabuki*, prétend faire exprimer à des simulacres dépourvus d'âme des sentiments propres à émouvoir les spectateurs, il est, par définition, presque impossible d'atteindre à la perfection. » (René SIEFFERT, « Chikamatsu Monzaemon », in, Jean-Jacques ORIGAS, *Dictionnaire de la littérature japonaise*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000, p. 21.)

⁶⁸. À titre d'exemple, on a déjà cité les représentations *kaomise* données au début de l'année, adoptées à l'époque de Chikamatsu.

ningyô-jôruri aspirant à une carrière bien remplie. On peut citer comme exemple l'illustre Chikamatsu Monzaemon, ainsi que Yasuda Abun et Namiki Jôsuke, précédents collaborateurs de Sôsuke. Sôsuke jouissait alors d'une certaine renommée auprès des amateurs de *ningyô-jôruri*, ce qui l'aidera sans doute à conclure un contrat bien rémunéré avec les théâtres de kabuki.

Toutefois, Sôsuke semble avoir connu certaines difficultés suite à sa conversion au kabuki. Une critique, publiée dans une revue d'acteurs, des œuvres de sa première année d'écriture, celle passée au théâtre de Hanshirô, laisse entendre que le style de Sôsuke était mal adapté à la scène kabuki :

「貞みせより三ノ替_リ共胸に手を置_キしめりまめな狂言、何とぞ次の替りはちとうき / \ とした芸ぶりを待ます。お作者衆へも頼ます / \ ⁶⁹」

« À partir du kaomise [du onzième mois] jusqu'à la troisième pièce de l'année théâtrale [=le san-no-kawari 三の替り, jouée pendant le premier mois], nous n'avons eu que des pièces sérieuses qui nous ont fait frémir. Pour la prochaine pièce, nous attendons avec impatience un style plus allègre. Ô dramaturges, nous vous en supplions ! »

Outre ce type de critiques, certaines spécificités de son style pour le *ningyô-jôruri* se perpétuaient : en ce qui concerne la structure dramatique, par exemple, on distingue une stricte logique interne, globalement absente des autres pièces de kabuki de l'époque. Contrairement aux textes du *ningyô-jôruri*, les textes de kabuki n'étaient pas publiés, et seuls deux des textes de Sôsuke ont survécu jusqu'à nos jours.

Au cours de sa deuxième année au kabuki, passée au théâtre de Jûzô, il connut finalement un succès immense avec *Ômonguchi yoroi-gasane* 大門口鎧襲 (*Les Armures superposées devant la porte du quartier des plaisirs*, 1743). On peut attribuer ce triomphe à la

⁶⁹. Cité dans UCHIYAMA, « Namiki Sôsuke », *op. cit.*, pp. 93-94.

rencontre de l'écriture de Sôsuke avec un solide projet dramatique, ce qui semble anticiper ses succès lors de l'âge d'or. Non seulement l'œuvre réunissait trois des plus grands acteurs de kabuki de l'époque, dont Sawamura Sôjûrô* 沢村宗十郎 (1685-1756) qui inspira la conception du *Trésor des vassaux fidèles*, mais sa mise en scène se servait de façon spectaculaire d'un nouveau dispositif scénographique de grande échelle, le *seri-age* せり上げ : le décor scénique s'inclinait vers l'arrière pour révéler un nouveau décor, apparaissant sous la trappe située au-dessous de la scène. Cette nouveauté témoigne de l'innovation technique et du goût du spectacle qui caractérisaient le kabuki de la ville d'Ôsaka pendant cette période où les réformes du shôgun Tokugawa Yoshimune commençaient enfin à s'atténuer.

Peu après ce grand succès, Sôsuke revint au *ningyô-jôruri*. Peut-être s'agissait-il, une fois de plus, de sortir d'une sorte d'impasse créative. Quoi qu'il en soit, il est possible de mettre en relation l'expérience acquise au kabuki avec les développements artistiques qui se manifestèrent ultérieurement au cours de l'âge d'or. En collaborant avec des acteurs et artistes de talent, Sôsuke acquit sans doute une maîtrise des principes de la dramaturgie et de la scénographie du kabuki. Il est également concevable que ce parcours lui permît une mise en perspective de l'ensemble de son œuvre pour le *ningyô-jôruri*. Largement libéré des contraintes de collaboration pendant la période où il écrivit seul, son style évolua vers une originalité profonde, mais peut-être trop atypique pour les goûts du public de l'époque⁷⁰. Dans ses œuvres à venir, en revanche, on peut constater non pas une dilution, mais, pour ainsi dire, une sublimation de son style individuel, et une organisation remarquablement réussie des textes dramatiques produits par l'écriture collaborative.

5. Namiki Senryû, le dramaturge mature

⁷⁰. KAWAGUCHI, « Toyotake Echizen-no-Shôjô no katsuyaku », *op. cit.*, p. 43.

5.1 Les œuvres de Takeda Izumo I^{er} et Bunkôdô, disciples de Chikamatsu

Sôsuke conclut un contrat non avec le Toyotake-za, mais avec le « territoire ennemi » du Takemoto-za. C'est dans ce théâtre, au cours d'une période de cinq ans, qu'il composa les œuvres les plus brillantes et renommées, celles de l'« âge d'or » du *ningyô-jôruri*. Dans le premier chapitre, nous avons examiné le Takemoto-za depuis sa création jusqu'au décès de Chikamatsu. Avant de considérer la suite de la carrière de Sôsuke, nous observerons d'abord l'évolution des textes dramatiques au sein de ce théâtre pendant la vingtaine d'années suivant le décès de Chikamatsu. Ce sont les œuvres de cette époque après-Chikamatsu, plutôt que celles de Chikamatsu lui-même, qui se sont imposées comme la forme dominante du théâtre de poupées, constituant la base du répertoire du *bunraku* actuel.

L'écriture collaborative dominait la production textuelle pendant la période après-Chikamatsu Monzaemon, mais un certain nombre d'œuvres écrites par un auteur unique nous permet d'identifier les spécificités stylistiques de chaque auteur, dont les plus influents furent Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 (père du deuxième, ?-1747) et Bunkôdô 文耕堂 (dates inconnues, actif entre 1722 et 1741, également connu sous le nom de Matsuda Wakichi 松田和吉).

Comme nous l'avons vu, Takeda Izumo I^{er}, issu de l'une des familles les plus influentes de Dôtonbori, était à l'origine directeur du théâtre des automates *karakuri*. Il rejoignit le Takemoto-za après le décès de son fondateur, Takemoto Gidayû, pour mettre en place des projets artistiques qui permirent la survie de cette institution. Son appui au récitant Takemoto Masatayû I 竹本政太夫 (1691-1744), successeur de Gidayû, contribua à perpétuer les succès du théâtre. Mais le génie d'Izumo ne se bornait pas pour autant à l'aspect commercial du théâtre car ses œuvres dramatiques font également preuve d'une sophistication remarquable.

Le langage d'Izumo est bien plus élégant et fluide que celui de Sôsuke, ce qui reflète certainement aussi une différence entre les projets créatifs des deux auteurs. Il est également novateur en ce qui concerne la structure de l'intrigue ; au moins quatre modèles structurels ont

été recensés dans ses intrigues⁷¹. S'écartant du modèle établi par Chikamatsu, selon lequel la mort dite « sacrificielle » (*gisei-shi** 犠牲死) d'une jeune femme au troisième acte contribue à la résolution de l'action, Izumo inclut ce motif dans seulement sept des onze œuvres qu'il écrivit seul, au sein desquelles, d'ailleurs, il le plaça dans des actes différents. On trouve même des cas où (tout comme chez Sôsuke) la mort sacrificielle ne contribue pas à la résolution du problème central de l'intrigue.

Son style personnel laisse supposer que, tout en portant la lourde responsabilité d'être le successeur de Chikamatsu, il tenta de rompre avec certaines conventions établies par ce dernier afin de satisfaire aux desiderata d'un public fidèle, mais exigeant. Sa longue carrière dans le théâtre des automates *karakuri* lui permit aussi, sans doute, de mieux appréhender le lien entre la structure dramatique et l'intérêt du public.

L'œuvre de Bunkôdô constitue une partie importante du répertoire du *bunraku* actuel. Ceci est dû, en partie, à son sens esthétique raffiné à l'égard de l'aspect visuel de la scénographie. Ses scènes possèdent une qualité picturale qui lui est propre : il se sert souvent d'éléments naturels tels que les chrysanthèmes ou les fleurs de cerisier, et privilégie l'harmonie entre les composants visuels⁷². Il ne partage cependant pas la préoccupation de son aîné Izumo I^{er} ou de son rival Sôsuke à l'égard de la subordination des scènes par rapport à une structure d'ensemble — elles restent, à l'instar du kabuki, faiblement intégrées sur le plan thématique. À la différence d'Izumo I^{er} ou de Sôsuke, il se montre peu enclin à innover par rapport aux modèles structurels établis par Chikamatsu.

Les œuvres d'Izumo I^{er} et de Bunkôdô pour le Takemoto-za semblent refléter un code idéologique propre au Takemoto-za. De la même manière que les textes de Sôsuke étaient

⁷¹. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., p. 282.

⁷². WATANABE, *Edo Engeki-shi*, op. cit., p. 339.

destinés au « style de l'Est » (*higashi-fû*) du récitant Toyotake Wakatayû, les œuvres des auteurs du Takemoto-za sont composées afin de mettre en valeur le « style de l'Ouest » (*nishi-fû*), les spécificités du récitant principal Takemoto Masatayû, héritier de Gidayû. Basée sur un cadre conceptuel néo-confucéen, l'intrigue de leurs textes affirme le caractère essentiellement bénéfique de la structure sociale. Les actions des personnages sont toujours conformes à la logique binomiale du *sekai* : d'un côté les actes héroïques de ceux qui veulent maintenir ou restaurer l'autorité légitime, qui se déroulent, à la différence de Sôsuke, sans un examen du côté sombre de leur psychologie ; et de l'autre, ceux qui participent aux complots organisés par les courtisans déloyaux, rebelles dénués de tout scrupule.

Si le théâtre Takemoto parvint à surmonter le décès de Chikamatsu, son succès est dû en grande partie aux innovations organisationnelles conçues par Izumo, ainsi qu'au talent de son équipe d'auteurs. La grande richesse des œuvres de cette époque après-Chikamatsu, avec des programmes en constant renouvellement, aboutit à une deuxième floraison de ce théâtre pendant les années 1730, jetant par ailleurs les bases du répertoire du *bunraku* actuel. Mais au début des années 1740 surgit un nouveau danger : le départ de Bunkôdô et l'âge avancé d'Izumo I^{er} mirent en péril la qualité des œuvres futures, et par conséquent l'avenir du théâtre. C'est dans un tel contexte que le Takemoto-za accueillit Sôsuke.

5.2 Yoshida Bunzaburô, innovateur scénographique

Le marionnettiste Yoshida Bunzaburô 吉田文三郎 (?-1760), personnage-clé du Takemoto-za pendant son âge d'or, est non seulement l'une des plus grandes vedettes de l'âge d'or du *ningyô-jôruri*, mais également l'une de ses figures les plus controversées. Suivant les traces de son père Yoshida Saburobê 吉田三郎兵衛 (?-1747), Bunzaburô monta sur scène pour la première fois en 1717 pour une représentation en solo où sa dextérité naturelle suscita l'admiration du public (voir Figure 7, p. 250). C'est pendant la période après-Chikamatsu que son talent s'épanouit pleinement, tant du point de vue de la conception artistique du spectacle que de sa

représentation, au point que, pendant les années 1740, son influence semblât sur le point d'éclipser celle du récitant principal. Pendant certaines « représentations visibles » (*de-zukai* 出遣い), il mettait en évidence sa présence physique en arborant un maquillage blanc et bleu à la manière d'un acteur du kabuki, ce qui n'était pas sans susciter des critiques de la part de certains spectateurs⁷³.

⁷³. URABE Kanji 浦部幹資, « Ningyô to butai » 人形と舞台, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 80.

(Image protégée retirée)

Figure 7. En haut, le marionnettiste *Yoshida Bunzaburô* 吉田文三郎 (?-1760) dans *Keisei makura gundan* 傾城枕軍談 (Confidences sur l'oreiller, stratégie de courtisanes, 1747).

Bunzaburô est responsable de nombreuses innovations scéniques encore très appréciées dans le *bunraku* de nos jours : la première poupée manipulée par trois hommes en 1734 ; l'introduction du bâton *sashigane* 差し金 qui permet au manipulateur de se tenir éloigné de la poupée afin d'assurer des mouvements plus fluides ; la création de nouveaux vêtements pour les poupées, incorporant des tissus riches et des motifs flamboyants ; l'incorporation de la

technique spectaculaire *chû-nori** 宙乗り du théâtre kabuki, selon laquelle l'opérateur est hissé par une corde et s'envole avec sa poupée⁷⁴.

À partir de 1751, il s'établit également comme auteur sous le nom de Yoshida Kanshi 吉田冠子, composant quatorze œuvres seul ou en collaboration. S'il s'agit le plus souvent d'adaptations d'œuvres existantes telles celles de Chikamatsu, elles lui permettent de mettre en valeur les nouvelles modalités de l'espace scénique, ainsi que de contribuer à l'évolution de la scénographie en adoptant des éléments du décor du kabuki.

À première vue, ces innovations de Bunzaburô peuvent nous sembler paradoxales, car on discerne d'un côté une tendance vers la vraisemblance de l'action, et de l'autre une insistance sur la théâtralité, avec l'accentuation de la présence physique de l'opérateur. Il est pourtant possible de concilier ces deux courants en les considérant au prisme des spécificités du *ningyô-jôruri* de cette époque, que nous avons examinées dans les deux premiers chapitres.

La tradition narrative du récit *katari-mono* qui sous-tend le *ningyô-jôruri* implique en effet la création de l'univers fictif par le récitant *tayû*, et par extension les autres artistes du théâtre, devant le public. L'évolution de ce théâtre vers la vraisemblance n'implique pas forcément l'établissement d'un illusionnisme, à l'instar du théâtre occidental de la fin des XVIII^e et XIX^e siècles, où l'action se déroule indépendamment du spectateur derrière un « quatrième mur », ce qui fait plutôt exception par rapport aux théâtres du monde. En ce qui concerne l'intrigue, on peut également évoquer la structure « mosaïque » du *ningyô-jôruri*, selon laquelle l'unité de la pièce est assurée par la variété thématique de ces scènes.

Enfin, il faut souligner le rôle du théâtre kabuki, dont nous avons déjà noté le dynamisme technique dans le quartier de Dôtonbori, qui influença et stimula les innovations de Bunzaburô.

⁷⁴. URABE, *op. cit.*, p. 78.

5.3 L'âge d'or du ningyô-jôruri

C'est au cours de six années, de 1745 à 1751, que le théâtre *ningyô-jôruri* à Ôsaka connut son apogée, tant du point de vue de la dramaturgie que de l'histoire sociale. En témoigne la création d'un grand nombre d'œuvres de qualité (y compris les « trois chefs-d'œuvre » que nous considérerons plus loin), la popularité du théâtre de poupées parvint quasiment à éclipser celle du théâtre d'acteurs. Le succès du *ningyô-jôruri* persista pendant quelques années au-delà de cette période, mais on constate une baisse sensible de la qualité des pièces après le décès de Sôsuke, en 1751 ; c'est pour ces raisons que le terme d'« âge d'or » s'applique uniquement à cette brève période.

On peut diviser cet « âge d'or » en deux parties : c'est d'abord le Takemoto-za qui connut le succès, de 1745 jusqu'au différend qui s'y produisit entre les artistes en 1748 (l'« incident *Chûshingura* ») ; ensuite, le Toyotake-za prit le relais jusqu'à la représentation de la dernière œuvre de Sôsuke, interprétée à titre posthume, en 1751. Les pièces du Takemoto-za sont d'une qualité supérieure, et plusieurs d'entre elles sont ainsi encore inscrites dans le répertoire du *bunraku*, mais la plupart des œuvres du Toyotake-za de cette période en sont absentes, exception faite de la dernière œuvre de Sôsuke, *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani* (1751).

Le terme japonais *ôgon-jidai* 黄金時代 (« âge d'or ») fait référence à la mythologie ou à la littérature occidentale classique et implique un déclin subséquent. Son usage à l'égard du *ningyô-jôruri* semble s'établir pendant l'après-guerre. Mais la prospérité phénoménale du *ningyô-jôruri*, ainsi que le fléchissement temporaire du kabuki qui l'accompagna, furent déjà relevés par les auteurs contemporains. La référence la plus célèbre apparaît dans la chronique *Jôruri-fu* 浄瑠璃譜 (*Chronologie du jôruri*, 1804), dans une rubrique consacrée à une œuvre de Sôsuke, *Natsu matsuri Naniwa kagami* 夏祭浪花鑑 (*Fête de l'été, miroir de Naniwa*, 1745) :

「操り段々流行して歌舞妓は無が如し。芝居表は数百本ののぼり進物等数を
しらず。東豊竹、西竹本と相撲の如く東西に別かれ、町中近国ひいきをなし、
操りのはんじやういはんかたなし⁷⁵。」

« Le théâtre de poupées prospérait toujours davantage : c'était comme si le théâtre de kabuki n'existait plus. Devant la scène, plusieurs centaines de drapeaux et d'innombrables cadeaux [offerts par des admirateurs]. À l'est, le Toyotake, à l'ouest, le Takemoto : [les théâtres] étaient répartis à l'est et à l'ouest à la manière des lutteurs de sumô. Dans toute la ville et dans les provinces environnantes, des groupes de dévots [à un théâtre particulier] sont apparus. Il n'y a pas de mots pour décrire la prospérité que connut le théâtre de poupées. »

C'est surtout l'inversion surprenante du statut dominant du théâtre kabuki et de celui du *ningyô-jôruri* qui a attiré l'attention des spécialistes sur cette brève description. Il faut d'abord signaler que cette chronique apparut au moins une trentaine d'années plus tard, après le déclin des deux grands théâtres de *ningyô-jôruri*, et elle est sans doute empreinte d'une certaine nostalgie. Néanmoins, on peut se fier à sa description d'un grand nombre de passionnés, basés non seulement dans la métropole, mais aussi dans les provinces environnantes, car les deux théâtres avaient déjà formé des réseaux significatifs dans les régions lors de leurs tournées, et maintenaient des liens commerciaux avec les théâtres régionaux. Il existait aussi des clubs de soutien (*kô** 講), composés de jeunes des divers quartiers d'Ôsaka, chacun étant dédié au Takemoto-za ou au Toyotake-za. Les *kô* collectaient des abonnements mensuels afin d'offrir des présents au moment du nouveau programme, ce qui contribuait à la mobilisation d'un large public.

⁷⁵. « Jôruri-fu », *op. cit.*, p. 352.

Pourquoi donc cette popularité exceptionnelle, mais éphémère, du théâtre de poupées ? D'abord, on peut parler d'un changement générationnel chez les artistes du Takemoto-za. En 1744 survint le décès du récitant principal, Takemoto Masatayû 竹本政太夫 (qui avait reçu le titre de Harima no Shôjô 播磨少掾, « sous-gouverneur de la province de Harima 播磨 »), suivi en 1747 par ceux de Takeda Izumo I^{er} et du marionnettiste Yoshida Saburobê 吉田三郎兵衛, qui avait contribué à l'immense succès de *Double suicide à Sonezaki* presque un demi-siècle plus tôt. Une nouvelle génération d'artistes, la troisième depuis Chikamatsu, fut alors mise en avant, dont Yoshida Bunzaburô et le récitant Toyotake Konotayû 豊竹此太夫 (1700-1768), entre autres. On a estimé que cette génération se sentait moins contrainte de respecter les normes établies par Chikamatsu et Gidayû, et plus audacieuse à l'égard de leurs choix artistiques⁷⁶. C'est donc la rencontre de Namiki Sôsuke avec cette troisième génération d'artistes qui permit la création des chefs-d'œuvre du répertoire *ningyô-jôruri*. La succession en douceur de la part de la troisième génération fut rendue possible, en grande partie, par les réformes organisationnelles et la formation des artistes mises en œuvre par Takeda Izumo I^{er}.

Ensuite, l'espace scénique connut une évolution. La chronique *Chikuhô Koji* 竹豊故事 (*Événements dans l'histoire du Takemoto-za et du Toyotake-za*, 1756), écrite juste après l'âge d'or en 1756, mentionne quatre raisons pour le succès du *ningyô-jôruri*⁷⁷, dont trois concernent des éléments visuels de la scène :

1. Concernant le décor, les rideaux noirs et les stores en bambou peints représentant des montagnes, communs à l'époque de Chikamatsu, furent remplacés par des paravents dorés et

⁷⁶. SUWA, « Sugawara, Senbon-zakura, Chûshingura », *op. cit.*, p. 52.

⁷⁷. Ce rare exemple de théorisation contemporain a été résumé par SUWA, « Sugawara », *op. cit.*, p. 50. Le premier facteur mentionné fait référence à la qualité des textes dramatiques du théâtre *ningyô-jôruri* (voir ci-dessous).

des éléments architecturaux d'un pavillon de thé (*sukiya-zukuri* 数寄屋造り).

2. Les costumes des poupées devinrent plus beaux et plus luxueux, incorporant le crêpe de Chine (*chirimen* 縮緬), le damas (*donsu* 緞子), le satin (*shusu* 縞子) et le brocart d'or (*kinran* 金襴).

3. En outre, diverses améliorations, telles que l'ajout de pieds, furent apportées aux poupées ; leurs mouvements apparurent alors comme « encore plus réalistes que ceux des acteurs de kabuki ».

Ces développements scéniques tendant vers l'opulence (mettant particulièrement en valeur les scènes de cour) ainsi que la vraisemblance (rapprochant les gestes des poupées de ceux de leur public) élargirent la gamme d'éléments visuels de la scène et contribuèrent à attirer les spectateurs.

Il faut toutefois signaler les nombreuses incertitudes des spécialistes au sujet de la représentation scénique. Contrairement aux idées reçues, nous ne disposons d'aucune preuve picturale ou documentaire datant des années 1740 selon laquelle les poupées à trois manipulateurs étaient utilisées à d'autres fins que des effets spéciaux. Il n'est donc pas certain que ces poupées aient été adoptées de façon courante après leur première introduction dans *Ashiya Dôman ôuchi kagami* 芦屋道満大内鑑 (*L'Histoire de la princesse Kuzu no Ha*) en 1734. Il faut donc faire preuve de prudence lorsque l'on décrit l'espace scénique de l'âge d'or⁷⁸.

⁷⁸. La théorie de la standardisation des poupées opérées par trois hommes avant l'âge d'or des années 1740 se fonde sur une seule mention dans *Jôruri-fu* 浄瑠璃譜 (*Chronologie du jôruri*, 1804), une chronique du théâtre *ningyô-jôruri* composée plus de soixante ans après. KURATA Yoshihiro 倉田喜弘, spécialiste de la représentation du *ningyô-jôruri*, a attiré l'attention sur la distinction nette entre l'emploi de l'expression *sannin gakari* dans cette chronique, suggérant une poupée à trois manipulateurs de nature exceptionnelle, et

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné, les réformes du shôgun Tokugawa Yoshimune nuisirent gravement au théâtre kabuki, contribuant à son affaiblissement pendant les années 1740. Certaines troupes étaient obligées, faute de financement, d'abandonner leur théâtre avant la fin de l'année théâtrale, et selon une critique de kabuki de 1746, il fallait remonter au moins 60 ans en arrière, avant la grande époque du kabuki de l'ère Genroku, pour trouver une période comportant aussi peu de projets théâtraux. Pour aggraver la situation, trois des acteurs les plus renommés de Dôtonbori déplacèrent leur activité à Kyôto vers 1747.

Le *ningyô-jôruri*, en revanche, semble avoir bénéficié d'une moindre ingérence de la part des autorités⁷⁹. Comme nous l'avons déjà indiqué, le théâtre se présentait comme un appui idéologique au régime : ses œuvres semblaient privilégier les valeurs confucéennes telles que

celle généralisée plus tardivement de *sannin-zukai* 三人遣い, désignant les marionnettes opérées par trois hommes qui sont couramment utilisées (*Bunraku no rekishi*, *op. cit.*, pp. 60–61). Par conséquent, il soutient que le déclin soudain du *ningyô-jôruri* dans la seconde moitié du XVIII^e siècle est dû à l'utilisation continue de poupées opérées par un seul homme. Les poupées *sannin-gakari* auraient été employées de façon exceptionnelle, lors de certaines scènes comportant un élément de virtuosité, telle celle où la courtisane Akoya 阿古屋 joue de trois instruments différents sur scène. L'adoption généralisée de poupées opérées par trois manipulateurs au XIX^e siècle expliquerait donc le regain d'intérêt pour ce genre et le succès du théâtre Bunraku-za 文楽座 créé par Uemura Bunrakuken 上村文楽軒 (1751-1810). Les opinions de Kurata ont été réfutées par de nombreux spécialistes, mais il reste difficile d'expliquer autrement le manque presque complet de représentations picturales et de références aux poupées opérées par trois manipulateurs datant de l'âge d'or.

⁷⁹. On croyait autrefois que le théâtre d'Ôsaka, géographiquement éloigné du régime d'Edo, bénéficiait d'une moindre ingérence de sa part. Les études récentes ont pourtant montré qu'à l'époque de Yoshimune, le shôgunat surveillait le quartier de Dôtonbori d'une façon plus stricte même que pour ses homologues d'Edo (UCHIYAMA, « Nanban-tetsu Gotô no menuki-kô », *op. cit.*, p. 22).

la fidélité à son seigneur et la piété filiale⁸⁰, et de nombreuses phrases propitiatoires dans les textes exaltaient le clan des Minamoto, prétendus ancêtres du clan Tokugawa. Les origines de ce théâtre n'étaient pas non plus ternies par un lien avec la prostitution. Certes, les politiques de Yoshimune, telles que l'interdiction de la représentation des doubles suicides en 1723, rappelaient aux artistes de *ningyô-jôruri* que le théâtre était néanmoins soumis à une sorte de surveillance idéologique, et Sôsuke fut brusquement rappelé à l'ordre lorsque son texte fut interdit en 1735. Mais les sanctions, que ce soit celles imposées aux théâtres ou les punitions individuelles, semblent avoir été globalement moins sévères que celles subies par le théâtre kabuki.

On en vient enfin à une dernière raison de l'essor du *ningyô-jôruri*, la plus pertinente du point de vue de notre étude : la grande différence de qualité, pendant cette période, entre les pièces produites pour le théâtre de kabuki et celles du théâtre de poupées. La mauvaise qualité de l'écriture pour le kabuki était telle qu'en 1748 deux revues d'acteurs (*yakusha-hyôbanki* 役者評判記) énumérèrent les défauts des textes de kabuki de l'époque, identifiant un manque de rationalité, une immaturité et un excès de maniérisme⁸¹.

D'autre part, la qualité de l'écriture pour le théâtre de *ningyô-jôruri* était le premier des quatre points mentionnés dans la chronique *Chikuhô-koji* 竹豊故事 (*Événements dans l'histoire du Takemoto-za et du Toyotake-za*, 1756) :

「猶又古来の浄瑠璃ハ文句短く只有辺懸り成事にて、左而已切替つたる趣向もなし。〔中略〕別して竹本 豊竹両座と成てより、東ハ西に負まじ、西ハ東ニ勝らんと、互ひに励ミ出来、益々芝居繁荣し、浄瑠璃の作者ハ種々様々の趣

⁸⁰. SUWA, « Sugawara, Senbon-zakura, Chûshin-gura », *op. cit.*, p. 50.

⁸¹. UCHIYAMA, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, pp. 92-93.

向を工ミ出し⁸²」

« Les phrases du jôruri écrites depuis les temps lointains étaient courtes et banales, et il n'y avait pas de véritables innovations dramatiques [shukô] originales. [... Mais] depuis l'établissement des deux théâtres du Takemoto-za et du Toyotake-za, [le théâtre de] l'Est [=le Toyotake-za] ne voulait pas perdre face à l'Ouest [=le Takemoto-za], et l'Ouest voulait affirmer sa supériorité sur l'Est. Chacun stimulait l'autre, et les auteurs de chaque théâtre concevaient une immense variété d'innovations dramatiques [...] »

Les années 1740 virent donc une situation très inhabituelle : un public théâtral adulte, cultivé et exigeant, privilégia un théâtre de poupées au détriment d'un théâtre d'acteurs. Il faut toutefois souligner que les créateurs du *ningyô-jôruri* étaient profondément influencés par le théâtre kabuki, tout comme ils l'avaient été quarante ans auparavant, avec l'adoption par Chikamatsu des tragédies bourgeoises. Les techniques scéniques spectaculaires de Yoshida Bunzaburô, l'adoption des pièces en multiples actes (*tadan-mono** 多段物), le développement des associations de passionnés et les emprunts d'éléments artistiques et commerciaux du théâtre kabuki constituent des spécificités de l'âge d'or des années 1740.

5.4 L'arrivée de Namiki Sôsuke au Takemoto-za

En 1745, à l'âge de 51 ans, Sôsuke avait déjà produit une œuvre dramatique très importante ; on estime qu'il aurait pu quitter le milieu théâtral et partir en semi-retraite en tant que, par exemple, conseiller auprès des poètes du genre *haikai*⁸³. Il décida cependant de reprendre

⁸². « Chikuhô koji » 竹豊故事, (*Événements dans l'histoire du Takemoto-za et du Toyotake-za*, 1756), par Naniwa Sanjin.ichiraku 浪速散人一楽, in, *Jôruri kenkyû bunken shûsei*, op. cit., p. 25.

⁸³. Selon certaines sources, Sôsuke devint à un moment conseiller en poésie *haikai* dans le quartier d'Imamiya à Ôsaka (MORI, op. cit., p. 360).

l'écriture pour le *ningyô-jôruri*, cette fois-ci pour le Takemoto-za.

Nous ignorons la motivation de sa décision de s'attacher à ce théâtre. Il s'agit peut-être d'une offre attrayante de la part du théâtre, car celui-ci avait certainement intérêt à accueillir un dramaturge réputé tel que Sôsuke. Parmi les dramaturges principaux du théâtre, Takeda Izumo I^{er} avait probablement près de 60 ans, et Bunkôdô avait écrit sa dernière pièce trois ans plus tôt, en 1741. Quant aux autres auteurs, les œuvres de Miyoshi Shôroku* 三好松洛 (1696-?, actif entre 1736-1771) et celles du fils d'Izumo I^{er}, également nommé Takeda Izumo 竹田出雲 (1691-1756), ne sortaient pas de l'ordinaire.

Les auteurs et les artistes changeaient régulièrement de nom lorsqu'ils se déplaçaient entre les deux principaux théâtres de *ningyô-jôruri*, probablement pour faciliter leur intégration dans une institution rivale. Sôsuke adopta alors le pseudonyme Namiki Senryû 並木千柳 pendant la période où il était attaché au Toyotake-za, sans doute en hommage à son prédécesseur au Toyotake-za, Tanaka Senryû. Il utilisa également le nom de Senryû 千柳 pour ses compositions en tant que poète dans le genre *haikai*, ce qui laisse supposer qu'il s'agissait d'un choix libre plutôt qu'imposé par le théâtre.

On peut constater une évolution, une maturation du style de Sôsuke. Il s'agit en partie d'une réponse aux exigences de son nouveau théâtre : parmi d'autres considérations, il lui fallait privilégier des rôles masculins importants adaptés aux représentations de Bunzaburô par rapport aux rôles féminins qu'il avait précédemment conçus pour mettre en valeur la virtuosité de Wakatayû et des marionnettistes du Toyotake-za. Son nouveau style, moins pessimiste, est peut-être aussi une réponse à l'évolution des goûts du public, qui éprouvait enfin une sorte de soulagement après l'aboutissement des réformes sévères du shôgun Yoshimune et les tensions sociales des années 1730. Mais il s'agit surtout d'une continuation de ce que nous considérons être le projet principal de Sôsuke : une volonté d'approfondir le texte du *ningyô-jôruri* pour qu'il réalise son plein potentiel dramatique et expressif.

Sôsuke s'éloignait de l'examen de la psychologie et du conflit de l'individu, motif constant durant la période qu'il avait passée au Toyotake-za, et commençait à privilégier l'incorporation d'éléments de l'épopée du *Dit des Heike*, qui partage avec le *ningyô-jôruri* une appartenance à la tradition du récit *katari-mono*. Cette évolution stylistique relevait sans doute d'une fascination personnelle pour cet univers romanesque, comme l'atteste son poème en chinois, mais contribuait aussi à compléter le style vocal de Takemoto Konotayû 竹本此太夫 (ultérieurement Toyotake Chikuzen-no-shôjô 豊竹筑前少掾, 1700-1768), successeur de Masatayû, caractérisé comme « une poésie épique dramatique »⁸⁴.

On aperçoit cette nouvelle tendance dès sa première œuvre pour le Takemoto-za. *Gunpô Fujimi Saigyô* 軍法富士見西行 (*Le Stratagème de Saigyô contemplant le mont Fuji*, œuvre écrite en collaboration avec Ogawa Hanpei 小川半平 [dates inconnues] et Izumo I^{er}, 1745), un succès repris plusieurs fois pendant l'époque d'Edo. Elle est la première des quatre œuvres de Sôsuke de cette période à adapter des éléments du *Dit des Heike*. Cette pièce se distingue par son adaptation du célèbre combat entre Kumagai Naozane* 熊谷直実 (1141-1208) et Taira no Atsumori* 平敦盛 (1169-1184) préfigurant son dernier chef-d'œuvre, *Ichinotani Futaba Kassen* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, œuvre posthume qui fut terminée par plusieurs auteurs en 1751).

La question de l'écriture collaborative pendant cette période est complexe, mais les études d'Uchiyama Mikiko indiquent que l'attribution des auteurs dans les textes publiés reflète la hiérarchie institutionnelle, le statut de chacun dans la structure du théâtre, plutôt que la hiérarchie réelle dans la création des textes. Cette première œuvre répertorie Takeda Izumo I^{er} comme auteur principal ; parmi les deux auteurs mineurs listés, l'un en particulier allait jouer

⁸⁴. Uchiyama, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, p. 229.

un rôle significatif pour la carrière ultérieure de Sôsuke. Il s'agit de Takeda Koizumo 竹田小出雲, le futur Takeda Izumo II, fils et héritier d'Izumo I^{er}.

Izumo II était l'aîné de Sôsuke de quatre ans. Il débuta sa carrière de dramaturge onze ans plus tard que celui-ci, et pendant sa carrière n'écrivit jamais de pièce seul. Il s'agit certainement d'un auteur de moindre talent, mais son statut d'héritier présomptif du directeur du théâtre permettait, dans certains cas, que son nom apparaisse au début des textes imprimés, sous l'intitulé. Le nom de « Namiki Senryû » (Sôsuke) n'apparaissait jamais dans cette position privilégiée dans les textes du Toyotake-za. Il était relégué, avec ceux de ses collaborateurs, à la fin des œuvres, sous la date de parution.

La deuxième contribution de Sôsuke au Toyotake-za, *Natsu-matsuri Naniwa kagami* 夏祭浪花鑑 (*Fête de l'été, miroir de Naniwa*, 1745), fut un véritable phénomène théâtral, rapidement adapté pour le théâtre kabuki. Il s'agit d'un *sewa-mono* 世話物 (pièce se déroulant dans la société contemporaine) qui met en scène non pas des personnages historiques, mais la vie des citadins. De nos jours, on connaît surtout les sublimes « tragédies bourgeoises » de Chikamatsu composées une quarantaine d'années auparavant, dont la plupart sont axées sur les doubles suicides (*shinjû-mono* 心中物)⁸⁵, mais le public et ses goûts avaient évolué depuis, et Sôsuke sut renouveler le genre en y apportant nombre d'innovations.

On peut constater d'abord une sorte de prise de distance des auteurs de cette époque par rapport à leurs sources. Les tragédies bourgeoises de Chikamatsu, influencées par le

⁸⁵. Les pièces traitant des doubles suicides (*shinjû-mono* 心中物) avaient été interdites par le shôgun Yoshimune en 1722, mais au cours des années 1740, cette proscription était appliquée avec moins de rigueur. Une tentative de double suicide est d'ailleurs présentée dans cette pièce, mais elle est annexe à l'intrigue principale. La scène n'a rien de tragique, mais se caractérise par une sorte de comédie macabre, car un personnage méchant est amené par duperie à se suicider.

sensationnalisme du théâtre kabuki de l'ère Genroku 元禄 (1688-1704), représentaient les faits divers récents sans essayer de dissimuler leur rapport aux événements réels. Mais les réformes de Yoshimune avaient imposé une certaine prudence aux dramaturges à l'égard de l'incorporation des aspects sensationnels de la société contemporaine. L'adaptation effectuée par *Fête de l'été* affiche donc une double structure : ostensiblement, c'est une adaptation d'une œuvre de kabuki datant de l'ère Genroku exposant un parricide commis par une sorte de brigand au grand cœur (*kyôkaku* 俠客)⁸⁶. Mais la pièce évoque également, de manière tacite, un événement plus récent : le meurtre commis par un poissonnier au printemps de la même année que le spectacle⁸⁷. Une annonce faite par l'un des artistes au cours de la représentation théâtrale (*kôjô* 口上) fait allusion à ces deux éléments :

「魚売段七高津祭宵宮長町裏にて舅を殺し候は四拾年以前の義〔中略〕狂言
には仕候へ共いまだ浄るりには仕らず候ゆへ始終の実説を承合此度新作に取

⁸⁶. En 1696, un certain Danshichi Kurobê 団七九郎兵衛 fut exécuté pour le meurtre de son beau-père. L'incident fut adapté deux ans plus tard pour le kabuki de Dôtonbori dans une pièce intitulée *Yado-nashi Danshichi Shigure no Karakasa* 宿無団七時雨傘 (*Danshichi démuni et le parapluie*). Kataoka Nizaemon 1^{er} 片岡仁左衛門 (1656-1715) y remporta un succès phénoménal pour son interprétation de Danshichi, brigand flamboyant (WATANABE, *Edo engeki-shi*, *op. cit.*, p. 354).

⁸⁷. Les circonstances de ce meurtre récent le rendirent particulièrement mémorable. L'hiver à Ôsaka étant exceptionnellement froid, il y eut une accumulation de neige ; le corps fut découvert après un dégel. Un joueur, dont le nom est inconnu, fut accusé du crime et exécuté. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « Namiki Sôsuke » 並木宗輔, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後, *op. cit.*, pp. 101-102.

組申候⁸⁸。」

« *Le meurtre de son beau-père, il y a plus de quarante ans, par le poissonnier Danshichi 段七 dans le quartier de Nagamachi-ura 長町裏 la veille de la fête du sanctuaire Kôzu 高津 [...] fut [déjà] adapté pour le kabuki, mais ne l'a pas encore été pour le jôuri. Pour cette raison, nous avons enfin rassemblé les véritables témoignages et les avons organisés en une œuvre nouvelle.* »

Une telle contextualisation de la pièce de la part du théâtre formait une part importante du mécanisme de réception. Comme l'indique Uchiyama, étant donné la difficulté de recueillir les « véritables témoignages » d'un incident aussi lointain, l'annonce faisait probablement référence, en des termes voilés, à l'adaptation du fait divers récent⁸⁹.

Sôsuke veilla à inclure certains détails afin de mieux conjurer l'ère Genroku : les personnages évoquent, par exemple, certains éléments culturels propres à cette époque tels que la représentation de *Double suicide à Sonezaki*. Sôsuke était alors enfant, et dut sans doute effectuer des recherches, en se renseignant auprès de ses aînés par exemple, et en consultant des critiques de théâtre.

Fête de l'été est novateur également sur le plan structurel : au lieu des trois actes des *sewa-mono* de Chikamatsu, il comprend neuf actes, chacun composé d'une scène unique. Cette nouvelle forme, catégorisée comme « œuvre comportant de nombreux actes » (*tadan-mono* 多段物), fut conçue sous l'influence du théâtre kabuki, où Sôsuke venait d'acquérir deux ans d'expérience, et fut plus tard employée pour la pièce historique *Le Trésor des vassaux fidèles*.

⁸⁸. Extrait du programme théâtral (*banzuke kôjô* 番付口上), transcrit en graphies modernes par UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子 dans « Namiki Sôsuke », *op. cit.*, p. 101.

⁸⁹. *Ibid.*, p. 101.

L'univers de l'œuvre, qui ressemblait à la vie quotidienne des citadins, stimula également un certain nombre d'innovations techniques destinées à amener les poupées vers une plus grande vraisemblance. L'action se déroule la veille de la fête estivale du sanctuaire Kôzu 高津宮 à Ôsaka, et certains personnages portent des kimonos légers sans doublure (les *katabira* 帷子). Or, à l'époque, une poupée n'est qu'un simple cadre en bois, et ce sont les kimonos qui suggèrent la forme corporelle. Pour conserver l'illusion d'un corps, une « chair » fut donc fabriquée en tissu, dont certaines parties étaient visibles et certaines masquées par le vêtement.

Comme nous l'avons vu, de la poudre à polir fut appliquée sur les têtes des poupées pour leur donner une finition plus réaliste. Mais c'est surtout la scène culminante, montrant le meurtre par Danshichi de son beau-père, qui est audacieuse. Le combat se déroule près d'un puits, et les poupées, soigneusement fabriquées en tissu, se retrouvent alors trempées d'eau, le corps et le visage recouverts de boue⁹⁰. L'association de ces innovations créa une sorte d'esthétique scénique unique à cette pièce, une représentation réaliste mais sensuelle de la vie du citadin d'Ôsaka, qui s'écartait de la tradition dominante de la pièce historique.

L'œuvre fut rapidement reprise par les théâtres de kabuki, ce qui rappelle le cas des *Batailles de Coxinga* de Chikamatsu trente ans auparavant. Deux théâtres à Kyôto l'avaient adaptée avant même la dernière représentation au Takemoto-za, et à la fin de l'année, ce fut au tour des trois théâtres de Dôtonbori d'adapter l'œuvre. Certains éléments que l'on aurait pu croire spécifiques au *ningyô-jôruri* y furent adaptés, ce qui atteste l'essor de ce dernier. Ainsi l'acteur Arashi Shinpei 嵐新平 (antérieurement Arashi San.emon III 嵐三右衛門, 1697–1754), dans le rôle du truand Tsuribune Sabu 釣舟三婦, imita même les mouvements corporels des

⁹⁰. James R. BRANDON, « The Theft of Chūshingura », in, *Chūshingura: Studies in Kabuki and the Puppet Theater*, James R. Brandon (éd.), Honolulu, University Press of Hawai'i, 1982, p. 119.

poupées, allant jusqu'à appliquer un maquillage cuivré sur tout son corps afin de mieux ressembler à son homologue⁹¹. Cette œuvre fait donc figure de précurseur des *ki-zewamono* 生世話物, pièces réalistes conçues pour la scène du kabuki au siècle suivant.

5.5 Les « trois chefs-d'œuvre » du théâtre ningyô-jôruri

Pendant sa deuxième année au Toyotake-za, Sôsuke dirigea la création de *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑 (*Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746). Il s'agit du premier « chef-d'œuvre » de l'âge d'or du *ningyô-jôruri*. Les deux autres, *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (*Yoshitsune aux mille cerisiers*, 1747) et *Kanadehon chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748) virent le jour au cours des deux années suivantes. Ces trois projets théâtraux, pour lesquels on estime que Sôsuke joua réellement le rôle principal de créateur, furent couronnés de succès lors de leurs premières représentations. Mais ils se distinguent surtout par leur durabilité ; en effet, de nos jours encore, ces œuvres forment une partie extrêmement importante du répertoire non seulement du *bunraku*, mais également du kabuki.

Avant d'examiner les pièces individuellement, nous souhaitons nous attaquer à la question de leur statut de « trois chefs-d'œuvre ». Leur alliance correspondait-elle à un dessein de la part du théâtre, ou plutôt à une association effectuée par les générations suivantes ? Et dans quelle mesure les trois œuvres présentent-elles des éléments communs sur le plan formel ?

Le *Jôruri-fu* 浄瑠璃譜 (*Chronologie du jôruri*, 1804), chronique datant de la fin du

⁹¹. WATANABE, *Edo engeki-shi*, *op. cit.*, p. 360. Une représentation plus réaliste du même personnage par Sakakiyama Koshirô I^{er} 榊山小四郎 (1671-1747), célèbre acteur de Kyôto, ne rencontra que peu de succès lorsqu'elle fut transférée sur la scène d'Ôsaka ; on peut supposer que son jeu était trop éloigné de l'image déjà fournie par le théâtre de marionnettes.

XVIII^e siècle, décrit les deux premières œuvres précitées comme de « grands succès sans précédent » (*kokon no ô-atari* 古今の大当り), description qui n'est autrement appliquée qu'à *Double suicide à Sonezaki*⁹² ; la troisième, *Le Trésor des vassaux fidèles*, est désignée plus modestement comme attirant « un nombreux public sans équivalent » (*kokon no ô-iri* 古今の大入り). Les sources contemporaines n'insistent pourtant pas sur une association explicite et exclusive entre les trois pièces, et il semble que cette évolution se soit produite pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, avant et après la restauration de Meiji de 1868. C'est alors que les théâtres de kabuki commencèrent à représenter les trois pièces ensemble, soit le même jour, de façon successive, soit de façon alternée, des extraits sélectionnés de ces œuvres étant données tous les deux jours⁹³.

Ce n'est pas sans raison que les trois pièces sont d'abord regroupées ainsi dans le théâtre kabuki, car selon des recherches quantitatives, elles occupent une position supérieure dans le répertoire de ce théâtre à celle dans celui du *bunraku*. Si *Le Trésor des vassaux fidèles* a démontré une suprématie incontestée en tant que pièce la plus souvent donnée dans les deux théâtres, c'est dans le kabuki que la deuxième place est occupée par *Yoshitsune aux mille cerisiers* et la troisième par *La Tradition secrète de Sugawara*⁹⁴. Dans le *bunraku*, en revanche,

⁹². « Jôruri-fu », *op. cit.*, p. 336 et *passim*.

⁹³. SUWA Haruo 諏訪春雄, « *Sugawara, Senbon-zakura, Chûshin-gura* » 菅原・千本桜・忠臣蔵, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 9, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, p. 55.

⁹⁴. La pièce la plus souvent représentée est *Le Trésor des vassaux fidèles* ; *Yoshitsune aux mille cerisiers* est en deuxième place, et *La Tradition secrète de Sugawara* en troisième. Les recherches étaient réalisées par MIYATA Shigeyuki 宮田重幸 dans le cas du *ningyô-jôruri* et par ÔNISHI Junko 大西順子 dans le cas du théâtre kabuki (SUWA, *op. cit.*, p. 56).

La tradition secrète de Sugawara se trouve en troisième position et *Yoshitsune aux mille cerisiers* loin derrière, à la douzième place.

On peut identifier certaines spécificités inhérentes communes aux trois pièces. Ce sont toutes des pièces historiques, composées par la même équipe d'auteurs dirigée par Sôsuke, au cours de trois années consécutives. Le cadre historique des trois pièces suit l'ordre chronologique : d'abord, dans *La Tradition secrète de Sugawara*, est décrite l'apogée du monde courtois de l'époque de Heian au IX^e siècle ; ensuite, la période juste après la chute du clan Taira à la fin du XVII^e siècle dans *Yoshitsune aux mille cerisiers* ; et enfin, dans *Le Trésor des vassaux fidèles*, une autre époque troublée, celle autour de la restauration de Kenmu au XIV^e siècle. S'agit-il donc d'une association regroupée *a posteriori*, ou d'une sorte de projet artistique de longue haleine prévu par les auteurs ? On notera également des points communs concernant la structure de l'action : chacune des pièces est composée de six intrigues qui se déroulent en parallèle. De la même manière, deux ou plusieurs d'entre elles se rejoignent au milieu, et toutes connaissent un dénouement soit au milieu, soit à la fin de la pièce⁹⁵. Il est donc possible de parler d'une stratégie (plutôt que d'un projet *stricto sensu*) créative, conçue éventuellement par Takeda Izumo I^{er} ou par Yoshida Bunzaburô, mais rendue possible grâce à la rédaction d'un texte de qualité assurée par Sôsuke et son équipe.

Mais les seules similitudes ne suffisent pas pour garantir une association durable entre les trois œuvres : si elles s'étaient trop ressemblé, ne seraient-elles pas toutes trois tombées dans l'oubli ? Comme nous le verrons, l'attrait de chaque pièce repose surtout sur son « atmosphère » unique, ou plus précisément, sur la conception d'un code esthétique particulier qui semble gouverner leur action respective. Ces codes sont influencés (mais pas déterminés) par la riche tradition des cadres historiques (*sekai*) que Sôsuke connaissait intimement.

⁹⁵. SUWA, « Sugawara, Senbon-zakura, Chûshin-gura », *op. cit.*, p. 63.

Incorporant avec souplesse le style propre au théâtre Takemoto-za, instauré par les illustres Gidayû et Chikamatsu et maintenu depuis par Masatayû et Izumo I^{er}, Sôsuke fit à son tour évoluer les œuvres dramatiques de ce théâtre afin de captiver le public exigeant de son époque.

5.6 *Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*

Les sources historiques de *Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, le premier des trois chefs-d'œuvre, furent sans doute sélectionnées avec le plus grand soin. Nous avons la chance de disposer d'un résumé, créé à partir de sources maintenant perdues, qui raconte la conception de la pièce. Comme il s'agit de l'un des rares documents existants concernant les modalités de la conception des œuvres dramatiques pendant l'âge d'or du *ningyô-jôruri*, nous le citerons ici en entier :

「抑も菅原を浄瑠璃に脚色みしは延享三年の春大坂の操座竹本座にて楠昔噺を興行せしが大入にてその当り振舞をせんとて天満の川筋へ船を浮め作者太夫三味線太夫元なぞ打集ひて酒宴の央此次の狂言の事を何にせんなど相談せしに作者三好松洛の曰く此次は兼てより腹稿ある天満宮の御一代記をしぐみ候つもりなりと其あらましの筋など話し松洛も一杯気嫌になりて今度の狂言には二三四と続けて親子の別れ場を作らんと思ふなりと言ふに太夫も殊の外珍らしがりてそれは一段面白し先ず今日鬮をひきて其場割りを定め作者が受持ちを定むべしとて各々くじをひきしが二段目道明寺の段を松洛三段目桜丸切腹の場を並木千柳四段目寺子屋の場を竹田出雲と持場を定め夫々工夫を凝らせしが果して〔中略〕等しく作りしが何れも見物の倦む事無く敢て趣向の

重なる処も無く出来たり⁹⁶」

« Pour tout dire, l'adaptation de [l'histoire de] Sugawara [no Michizane] au jôruri eut lieu au printemps de l'an 3 de l'ère Enkyô 延享 [1746]. Au théâtre de poupées du Takemoto-za, Kusunoki Mukashi-Banashi 楠昔話 [Contes du camphrier] avait attiré un public nombreux. [Pour célébrer] ce succès, une fête fut organisée sur une barge dans le quartier de Tenma 天満 [de la ville d'Ôsaka]. Dramaturges, récitants et joueurs de shamisen y étaient rassemblés, ainsi que le responsable des divertissements et d'autres personnes. Pendant ce banquet, on souleva la question de ce que pourrait être la pièce suivante. Miyoshi Shôroku dit qu'il avait le germe d'une idée artistique depuis un certain temps : il envisageait de composer une œuvre biographique sur Tenmangû 天満宮 [=Sugawara no Michizane 菅原道真, érudit de l'époque de Heian, 845-903], et donna les grandes lignes de l'intrigue. Shôroku, égayé par l'alcool, considéra que dans la prochaine pièce, les deuxième, troisième et quatrième actes, qui se succédaient, devraient contenir des scènes de séparation entre parents et enfants.

Les récitants trouvèrent cela exceptionnel : « Quelle [idée] intéressante ! D'abord, en ce jour, il faut faire un tirage au sort afin d'attribuer chaque scène à ses auteurs. » Ce faisant, ils répartirent les scènes : [celle à la fin du] deuxième acte, qui se déroulerait au temple Dômyôji 道明寺, fut attribuée à Shôroku ; [celle à la fin du] troisième, mettant en vedette l'éventration de Sakuramaru 桜丸, fut pour Namiki Senryû [Sôsuke] ; et [celle à la fin du] quatrième acte, se passant dans l'école du village,

⁹⁶. De la chronique *Zoku-zoku kabuki nendaiki* 続々歌舞伎年代記, compilée par TAMURA Naruyoshi 田村成義 en 1922 à partir de sources qui n'existent plus, et cité dans WATANABE Tamotsu 渡辺保, *Chûshingura : mô hitotsu no rekishi kankaku* 忠臣蔵 : もう一つの歴史感覚, Tôkyô, Kôdansha, 2013, pp. 145-146.

pour Takeda Izumo. Chacun élaborait l'action [shukô 趣向], et en fin de compte [...] en créant [des scènes successives] avec la même importance [centrées sur] la séparation des parents et des enfants, ils parvinrent [à créer une pièce] dont le public ne se lassait jamais, et où les éléments de l'action ne se chevauchaient pas. »

Cette description des coulisses du Takemoto-za, aussi vivante soit-elle, semble comporter quelques erreurs factuelles. Même si son explication de la paternité de chaque acte est conforme, dans l'ensemble, aux hypothèses des spécialistes modernes, on omet de mentionner le statut de Sôsuke comme auteur principal. C'est certainement Sôsuke, plutôt que Shôroku, qui conçut les grandes lignes de l'œuvre, peut-être en collaboration avec Izumo I^{er}. La répartition des scènes entre les auteurs était d'ailleurs un travail minutieux effectué par le dramaturge principal, dont l'attribution du troisième acte relève d'une prérogative accordée à lui seul : un tirage au sort, tel que celui décrit ici, est difficilement imaginable. Il nous semble donc probable que le statut inférieur de Sôsuke vis-à-vis de la hiérarchie organisationnelle se reflète dans l'atténuation de son rôle dans la mythologie du Takemoto-za.

Malgré ces embellissements, l'épisode nous rappelle l'importance primordiale de la sélection des sources historiques pour les œuvres du *ningyô-jôruri*, qui se produisait toujours dans le contexte d'un projet théâtral particulier. Le choix du cadre, le quartier de Tenma qui porte le nom du héros de l'œuvre, Sugawara no Michizane (Tenman-daijizaitenjin 天満大自在天神), souligne les liens intimes entre la légende, se passant à une époque lointaine, et la ville d'Ôsaka contemporaine⁹⁷.

⁹⁷. Certains récits de la création de *La Tradition secrète de Sugawara* la lient à la naissance de triplés masculins dans une famille résidant dans le quartier de Tenma à Ôsaka (WATANABE Tamotsu 渡辺保, *Edo engeki-shi* 江戸演劇史, *op. cit.*, p. 376). Mais même si la rareté et l'emplacement d'un tel événement

Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903), personnage central de la pièce, était un érudit de l'époque de Heian, divinisé sous le nom Tenman-daijizaitenjin 天満大自在天神⁹⁸. Bien qu'il soit absent des scènes les plus dramatiques des troisième et quatrième actes, habituellement dominées par les personnages de statut inférieur, sa présence dans la pièce influe leur action. Les triplés qui y figurent portent les noms du prunier (Umeômaru 梅王丸), du pin (Matsuômaru 松王丸) et du cerisier (Sakuramaru 桜丸), éléments de l'un des plus célèbres poèmes de Michizane, et leurs actes sont constamment motivés par une reconnaissance profonde (*on* 恩) envers lui.

Michizane, connu sous son nom divin de Tenjin, était pour les citadins d'Ôsaka une figure impressionnante mais accessible, vénérée et aimée. Un sanctuaire lui est dédié, le Tenmangû ; il fut fondé en 949, moins de cinquante ans après sa mort, et l'arrondissement administratif où il se situait fut nommé Tenma en son honneur. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, avec l'épanouissement du Kaitokudô 懷徳堂 ainsi que d'autres écoles destinées aux bourgeois au milieu du XVIII^e siècle, Ôsaka se positionnait comme un centre de l'érudition confucéenne, et cette nouvelle génération d'érudits constituait une partie influente du public du théâtre du *ningyô-jôruri*. La composition de la poésie chinoise étant considérée comme « une activité essentielle pour ceux qui souhaitent réfléchir »⁹⁹, Sugawara no Michizane

suggèrent un lien avec l'œuvre, les naissances eurent lieu le 28 du septième mois, moins d'un mois avant l'ouverture le 21 du huitième mois, et furent donc trop tardives pour influencer les grandes lignes de l'action, requérant une période d'environ trois mois pour l'élaboration.

⁹⁸. Voir Josef A. KYBURZ, « Dans le miroir de l'histoire : les vicissitudes de Sugawara no Michizane du Moyen Âge à nos jours », in Josef A. KYBURZ, François MACÉ et Charlotte von VERSCHUER (dir.), *Éloge des sources : Reflets du Japon ancien et moderne*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2004, pp. 539-591.

⁹⁹. François MACÉ et Mieko MACÉ, *Le Japon d'Edo*, Paris, Belles lettres, 2006, p. 165.

faisait sans doute figure de modèle illustre à leur égard.

L'apothéose de Michizane est un élément important de l'œuvre, mais une description de sa première représentation nous indique que l'esprit de révérence dépassa le cadre de l'action dramatique pour remplir l'espace théâtral¹⁰⁰ :

道具を左右へ引明れば、天満宮の宮居正面に飾り、鳥居玉垣石燈籠も細工美を尽し、社の内には菅丞相の人形をかざり、竹本此太夫・竹本島太夫・竹本政太夫其外の太夫、神主の姿にてはいをなす故、あまたの見物ありがたく思ひ賽銭山の如く上しとなり。此砌の人物ははなはだ正直なり。吉田文三郎菅丞相の人形遣ふには、毎朝別火を食し水をあびて是を勤む。楽屋にて右人形は荒薦をしき神酒をさゝげ、神の如くに拝するかれいなり。¹⁰¹」

« Lorsque le décor s'ouvrait sur les deux côtés, le [sanctuaire] Tenmangû était à l'honneur sur le devant de la scène, et les portiques, barrières et lanternes en pierre du sanctuaire étaient réalisés avec une beauté exquise. La poupée de Kan Shôjô 菅丞相 [Sugawara no Michizane] était exposée à l'intérieur du sanctuaire. Comme Takemoto Konotayû 竹本此太夫, Takemoto Shimatayû 竹本島太夫, Takemoto Masatayû 竹本政太夫 et d'autres récitants, vêtus d'habits de prêtres shintoïstes, [lui] ont rendu hommage, de nombreux membres du public furent impressionnés, et une montagne d'offrandes en argent fut faite. Les gens de cette époque étaient extrêmement corrects. Quand Yoshida Bunzaburô opérait la poupée de Kan Shôjô, il se consacrait [à son rôle] : chaque matin, il mangeait [de la nourriture préparée sur] un feu séparé et faisait

¹⁰⁰. Par exemple, on peut citer la pratique shintoïste de la divination par loterie (*mikujî* 御籤), qui joue un rôle important dans l'action de l'Acte III (UCHIYAMA, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, pp. 343–353).

¹⁰¹. « Jôruri-fu », *op. cit.*, p. 354.

des ablutions. Dans la loge, une natte en paille du sanctuaire était posée [sous la poupée] et des libations de saké lui étaient offertes. Le respect qu'on lui accordait, comme s'il s'agissait d'un dieu, était de bon augure. »

Nous avons déjà noté la présence de plusieurs aspects cérémoniels dissimulés dans l'espace scénique du théâtre *ningyô-jôruri*, mais ici l'espace théâtral entier se rapproche d'un lieu de culte. La grande considération d'un public « correct » se mariait à merveille à la représentation théâtrale, symbolisée par la révérence du marionnettiste Yoshida Bunzaburô à sa poupée¹⁰².

L'œuvre fut rapidement adaptée par d'autres théâtres. Dans l'année, elle fut reprise par chacun des deux théâtres kabuki de Kyôto, qui rivalisaient pour donner les représentations les plus populaires. Sa transposition à la métropole d'Edo fut effectuée par le théâtre Hizen-za 肥前座, sorte de succursale du Toyotake-za, et l'avant-poste du nouveau style du *ningyô-jôruri* provenant d'Ôsaka. Pour mieux reproduire la mise en scène, un marionnettiste et un narrateur de ce théâtre se déplacèrent à Ôsaka, et trois ou quatre artistes du Takemoto-za les accompagnèrent à leur retour. Le Hizen-za introduisit même une nouvelle technique de commercialisation : dans les *terakoya*, petites écoles pour les enfants des classes modestes, jouant un rôle important dans l'action, des coupons pour une entrée à prix réduit (*kiri-otoshi-fuda* 切落し札) furent offerts aux maîtres. Grâce à ces efforts, l'œuvre finit par acquérir une grande popularité.

Il y eut un effet d'entraînement, et de la même manière qu'à Kyôto, deux des trois théâtres officiels de kabuki concoururent pour donner les meilleures représentations, faisant preuve d'une originalité audacieuse. On y introduisit le style *ara-goto* typique du théâtre de

¹⁰². Selon WATANABE Tamotsu 渡辺保, cette pratique révérencielle est encore courante dans le théâtre moderne de *bunraku* (*Edo engeki-shi, op. cit.*, p. 377).

la ville d'Edo, ce qui influença à son tour les représentations dans le théâtre de poupées. Dans l'une des versions pour le kabuki, Michizane était interprété par Segawa Kikunojô I^{er} 瀬川菊之丞 (1693-1749), *onnagata* célébré du moment pour ses rôles féminins¹⁰³. À la différence des productions modernes, ces premières productions ne s'en tenaient pas au texte publié à Ôsaka, mais se servaient plutôt de l'histoire comme d'une sorte de trame, permettant le développement d'un spectacle mettant en valeur les talents d'une troupe d'acteurs et adapté aux goûts esthétiques d'un public particulier.

5.7 La paternité de *La Tradition secrète de Sugawara*

Peut-on définir plus précisément le rôle de Sôsuke lors de la création de *La Tradition secrète de Sugawara* ? Sous l'intitulé figurant sur la première page du texte apparaît le seul nom de Takeda Izumo I^{er}, directeur de théâtre et dramaturge accompli. Mais dans le colophon de la dernière page, on trouve une autre liste de trois auteurs : par ordre de priorité, Namiki Senryû (Sôsuke), Takeda Koizumo 竹田小出雲 (plus tard Izumo II) et Miyoshi Shôroku¹⁰⁴ 三好松落. Les deux attributions sont donc contradictoires, mais en raison de la position prééminente de son nom, les générations précédentes ont supposé que Izumo I^{er} avait rempli le rôle d'auteur principal.

Plusieurs études réalisées pendant la période d'après-guerre ont analysé la paternité des pièces collaboratives de cette époque. Une première analyse, celle de Mori Shû, fut conduite

¹⁰³. WATANABE Tamotsu 渡辺保, *Edo engeki-shi* 江戸演劇史, *op. cit.*, pp. 378–380.

¹⁰⁴. L'analyse de Mori fut publiée en 1950, et reprise ensuite dans le chapitre « Jôriuri gassaku-sha-kô : Namiki Sôsuke no jôriuri » 浄瑠璃合作者考 : 並木宗輔の浄瑠璃 (*in*, *Chikamatsu to jôriuri* 近松と浄瑠璃, *op. cit.*). Lorsque trois noms apparaissent dans une attribution, l'ordre de priorité est le suivant : le nom figurant à droite est celui de l'auteur principal, le nom figurant à gauche celui du premier auteur secondaire, et le nom au centre celui du second auteur secondaire, qui apparaît parfois en caractères plus petits.

dans le cadre d'une réévaluation de la position de Sôsuke, jusque-là éclipsée par la notoriété de Takeda Izumo¹⁰⁵. Il est important de noter que l'on ignorait à cette époque la distinction entre Takeda Izumo père et fils. Mori qualifie son étude de première tentative, se basant sur une analyse des éléments dramatiques (*shukô* 趣向) de chaque scène. Cependant, les *shukô* n'appartenaient pas à un seul auteur, mais pouvaient circuler avec fluidité entre les auteurs et les théâtres, et parfois même entre le théâtre *ningyô-jôruri* et le kabuki ou *vice versa*. Les analyses stylistiques les plus fiables sont peut-être celles réalisées depuis par Uchiyama Mikiko, basées sur l'identification des thèmes, et plus largement sur la « philosophie » incarnée dans l'action de chaque scène. Ceci peut être considéré comme un critère plus décisif, car, comme le démontrent de nombreuses œuvres écrites par un seul auteur, chaque dramaturge semble privilégier certains motifs thématiques avec une constance étonnante.

Dans le cas de *La Tradition secrète de Sugawara*, les analyses des deux spécialistes ont abouti à des conclusions similaires (voir Tableau 2, p. 278). Des trois actes centraux, Miyoshi Shôroku aurait pris en charge le deuxième acte, le moins important, qui traite de la séparation entre Michizane et sa fille au moment de son exil. Sôsuke aurait écrit le troisième acte, comprenant la scène culminante de la pièce, le suicide par éviscération (*seppuku** 切腹) du triplé Sakuramaru 桜丸. Izumo (identifié plus précisément par Uchiyama comme Izumo II, le fils du directeur du théâtre) aurait composé le quatrième acte, *L'École du village* (*Terakoya* 寺子屋), centré sur un sacrifice de substitution (*migawari* 身代り) : l'un des triplés, Matsuômaru 松王丸, fait en sorte que son fils meure à la place du fils de Michizane.

¹⁰⁵ Cette étude a été réalisée avant l'importante œuvre biographique de Yûda Yoshio qui a éclairé la distinction entre les deux générations de Takeda Izumo, et a montré qu'Izumo I^{er} décéda le 4 du sixième mois, en 1747, après la première représentation de *La Tradition secrète de Sugawara* et avant la création des deux autres chefs-d'œuvre.

En tant qu'œuvre de *ningyô-jôruri* écrite en collaboration, *La Tradition secrète de Sugawara* fait preuve d'une unité exceptionnelle. Les éléments de l'action se poursuivent tout au long d'actes successifs : on peut citer l'évolution du comportement faussement « malfaisant » de Matsuômaru lors du troisième acte, qui rehausse l'effet dramatique, au quatrième, de son sublime geste de dévotion : le sacrifice de son propre fils afin de sauver la vie du fils de son ancien maître, Michizane. Lors de certaines scènes, des passages de narration et des dialogues récapitulatifs reprennent les principaux points de l'action de manière tout à fait naturelle (voir Tableau 2, p. 278), et l'œuvre entière est parsemée de nombreux brefs rappels destinés à faciliter la compréhension de l'intrigue par le public¹⁰⁶.

Les révisions effectuées par Sôsuke se concentrent sur *L'École du Village*, ostensiblement une scène d'Izumo II : la scène est dotée d'une structure magistrale, car la tension monte et retombe successivement jusqu'à ce qu'elle atteigne une sorte de crescendo au moment du sacrifice du fils de Matsuômaru ; on y repère en outre un certain nombre de phrases reprises des premières pièces de Sôsuke.

On peut donc observer une évolution notable du style de Sôsuke. Lors de ses représentations de familles au sein du Toyotake-za, il privilégie constamment le thème du conflit psychologique, évitant la description d'un amour idéal et sentimental entre parents et enfants caractéristique du Takemoto-za. La scène de *L'École du village*, en revanche, est basée sur une idéalisation de l'amour familial. De cette façon, Sôsuke adaptait les éléments de l'intrigue pour qu'ils soient plus conformes aux goûts d'un public ayant des attentes différentes. Cela vaut également pour le point culminant du troisième acte : l'inéluctable destin du héros

¹⁰⁶. *Namiki Sôsuke-ten : jôruri no ôgon jidai* 並木宗輔展－浄瑠璃の黄金時代－, catalogue d'exposition compilé par UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Waseda Daigaku Tsubouchi-hakase kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2009, p. 67.

Shiratayû 白太夫 rappelle le pessimisme des premières œuvres de Sôsuke, mais le traitement est réalisé d'une manière plus subtile que pendant sa première période. Cette évolution stylistique doit sûrement quelque chose à son expérience dans le théâtre kabuki, ainsi qu'à l'influence d'Izumo I^{er}. Elle confirme surtout la capacité d'adaptation de Sôsuke. Stimulé par les exigences imposées par son nouveau théâtre, son style atteignit une nouvelle maturité.

Tableau 2. *Distribution des scènes et des récapitulations dans Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara, selon Mori Shû et Uchiyama Mikiko*¹⁰⁷.

	<i>Acte II</i>	<i>Acte III</i>	<i>Acte IV</i>
<i>Attributions selon Mori Shû</i>	Miyoshi Shôroku	Namiki Sôsuke (Senryû)	Takeda Izumo II
<i>Attribution selon Uchiyama Mikiko</i>	Shôroku, avec une contribution mineure de Namiki Sôsuke	Namiki Sôsuke	Scènes 1 (<i>kuchi</i>) et 2 (<i>naka</i>) : Takeda Izumo II. Scène 3 (<i>kiri</i>) : Namiki Sôsuke (Senryû)
<i>Récapitulations (selon Uchiyama Mikiko)</i>	Scène 1 (<i>kuchi</i>) : le dialogue des personnages récapitule l'action de l'acte précédent*.	Scène 1 (<i>kuchi</i>) : le dialogue des personnages récapitule l'action de la première scène de l'acte précédent.	Scènes 1 et 2 : le dialogue des personnages récapitule l'action des actes précédents.

* Cette scène fait également office d'articulation entre l'Acte I et l'Acte III.

¹⁰⁷. *Ibid.*, pp. 67-68.

5.8 Yoshitsune aux mille cerisiers

Takeda Izumo I^{er} décéda le 4 du sixième mois de 1747, l'année qui suivit le grand succès de *La Tradition secrète de Sugawara*. Le fils aîné d'Izumo, Kiyohide 清英 (Takeda Ômi III 竹田近江) était décédé en 1724 ; par conséquent son deuxième fils, Kiyosada 清定, connu sous le nom de Koizumo 小出雲, hérita du nom de son père, ainsi que de ses deux postes principaux : gérant du théâtre (*zashu** 座主) et responsable des projets théâtraux (*za-moto* 座本). Par convention, il est désigné de nos jours comme la deuxième génération des Takeda Izumo. Le décès d'Izumo I^{er} porta un coup dur au théâtre de poupées, tant sur le plan artistique que commercial. La perte de sa remarquable vision de l'avenir du Takemoto-za entraîna des différends entre le personnel, une mauvaise gestion financière, et le manque de renouvellement créatif, facteurs qui allaient s'aggraver pour contribuer, ultimement, au déclin de ce théâtre en 1767. Si le théâtre de poupées connut encore une certaine popularité jusque dans les années 1750, c'est sans doute grâce à l'organisation du théâtre mise en place par Izumo I^{er}, dont l'équipe d'auteurs fait partie.

Une critique théâtrale publiée au printemps 1747, juste avant le décès d'Izumo I^{er}, classe les auteurs contemporains du théâtre de poupées. Elle attribue à Takeda Izumo I^{er} la première place et à Sôsuke la deuxième :

「名人／極上上吉 竹田出雲 ふつ / \ と知恵の吹出雲
功／大上上吉 並木宗輔 是も名人並木惣すけ¹⁰⁸」

¹⁰⁸. Extrait de la critique du *ningyô-jôruri Sôkyoku Naniwa no ashi* 操曲浪花蘆 (*Les Roseaux de Naniwa*, œuvre cité dans *Namiki Sôsuke-ten : jôruri no ôgon jidai*, op. cit., p. 80). Une critique devant être interprétée dans le contexte dans lequel elle a été conçue, nous en donnons donc certains détails ici. Elle fut publiée sans autorisation officielle, ce qui laisse supposer le projet personnel d'un amateur de *ningyô-jôruri* plutôt que

« – Takeda Izumo. Un auteur renommé (goku-jôjôkichi 極上上吉), d'une excellence sans pareille. Un nuage qui dégage de l'intelligence par tous ses plis.

– Namiki Sôsuke. Un maître accompli (dai-jôjôkichi 大上上吉), d'une rare excellence.

Celui-ci est un auteur renommé. »

Izumo I^{er} avait pris sa retraite trois ans plus tôt, en 1744, après une pièce à succès. Comme nous l'avons vu, l'inscription de son nom comme auteur principal de *La Tradition secrète de Sugawara* était certainement un dispositif honorifique. La critique laisse ainsi entendre que Namiki Sôsuke est le doyen des auteurs contemporains. Deux noms associés au Toyotake-za apparaissent après celui de Sôsuke, suivis de ceux des collaborateurs de celui-ci, Miyoshi Shôroku et Takeda Izumo II, leur classement étant médiocre.

Première pièce à paraître après le décès d'Izumo I^{er}, *Keisei makura gundan* 傾城枕軍談 (*Confidences sur l'oreiller, stratégie de courtisanes*, 1747) fut écrite par le trio de *La Tradition secrète de Sugawara* : Sôsuke (Senryû), Izumo II et Shôroku. Il s'agit d'une adaptation d'une œuvre de Chikamatsu qui met en scène le soulèvement chrétien de Shimabara 島原, dans l'actuel département de Nagasaki, en 1637. Quelques modifications apportées au texte laissent supposer un principe de prudence à l'égard des sensibilités politiques à la suite des réformes du shôgun Tokugawa Yoshimune. L'œuvre masqua les sources historiques, susceptibles d'être jugées politiquement sensibles, en transposant l'action dans le quartier de

celui d'un éditeur établi. Les critiques contiennent des jeux de mots sur le nom de l'auteur qui rendent la traduction difficile. Le défunt Chikamatsu Monzaemon figure séparément en tête de liste, en tant que « maître de tous les temps » (古今の名人 *kokon no meijin*). Le terme *jôjôkichi* 上上吉, utilisé dans le cas de Miyoshi Shôroku et Takeda Izumo II, est conventionnel dans les classements des acteurs de kabuki. À l'origine un terme de louange, ce terme subit par la suite une sorte de changement sémantique pour désigner un acteur peu notable.

plaisirs de Shimabara à Kyôto, et accorda une moindre importance aux aspects fantastiques, n'incluant pas le voyage en Inde ni la scène de sorcellerie impliquant des crapauds. Un effet scénographique particulièrement spectaculaire fut conçu par Yoshida Bunzaburô : hissé par un système de poulie, il volait à travers les airs afin que sa poupée, un samouraï monté sur un cheval, chevauche un mur du château (voir Figure 7, p. 250).

Ce fut toutefois la première œuvre de Sôsuke pour le Takemoto-za qui se solda par un échec. La troupe était sans doute encore sous le choc après la disparition de Takeda Izumo I^{er} et la poulie de Bunzaburô oscillait à tel point qu'elle rappelait au public le nœud coulant qui avait figuré dans une tragédie de double suicide¹⁰⁹. La pièce ne fut reprise qu'une seule fois au théâtre de poupées d'Ôsaka, faisant figure d'exception parmi les œuvres de cette époque, et l'on peut sans doute également accuser les défauts du texte de la pièce.

Il y eut donc une priorité urgente, à la suite de cet échec, de mettre au point un succès commercial. L'œuvre produite, *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (*Yoshitsune aux mille cerisiers*), donnée pour la première fois au onzième mois de 1747, dépassa probablement les attentes, remportant un tel succès qu'elle fut prolongée jusqu'au printemps suivant. S'inspirant du *Dit des Heike*, la pièce fait partie des plus sublimes créations de Sôsuke.

Sôsuke semble avoir repris certains aspects de *La Tradition secrète de Sugawara*, succès avéré, lors de sa conception de *Yoshitsune aux mille cerisiers*. La pièce évite la structure novatrice d'une pièce en nombreux actes, employée dans *La Fête de l'été* puis dans l'échec *Confidences sur l'oreiller, stratégie de courtisanes*, privilégiant plutôt la structure « classique » en cinq actes de *La Tradition secrète de Sugawara*. Comme ce fut le cas pour cette dernière, les actes sont très bien intégrés, et plusieurs récapitulations de l'action sont incluses, ce qui laisse supposer que Sôsuke appliquait au texte une révision méticuleuse afin d'assurer son unité

¹⁰⁹. *Sakuhin yôsetsu-shû*, *op. cit.*, p. 276.

artistique et d'éliminer les éventuelles incohérences. À l'instar des séparations familiales de *La Tradition secrète de Sugawara*, les thèmes de chaque acte sont complémentaires : la réapparition successive, sous une forme déguisée qui rappelle les rôles de *yatsushi* やつし (jeune héros déclassé) de kabuki, de trois généraux du clan Heike supposés morts, se produit lors des trois actes centraux. Tout comme dans *La Tradition secrète de Sugawara*, le troisième acte manifeste une sorte de fatalisme qui conduit à la ruine d'un personnage principal, et le quatrième acte se caractérise par des éléments typiques des œuvres de Takeda Izumo I^{er}, en l'occurrence l'apparence fantastique du renard Genkurô 源九郎狐, inspirée des légendes de la province de Yamato 大和 (actuel département de Nara).

De façon semblable à l'œuvre précédente, la thématique de la pièce est axée sur un personnage historique qui fait figure de héros populaire auprès du public de l'époque d'Edo. Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189), tout comme Sugawara no Michizane, fut injustement exilé par les autorités.

Yoshitsune aux mille cerisiers connut un grand succès au Takemoto-za, et les représentations continuèrent pendant au moins six mois. La pièce fut ensuite adaptée par deux théâtres de kabuki : le Nakamura-za 中村座 à Edo et le Naka-no-shibai 中の芝居 à Ôsaka. Le nombre de théâtres jouant la pièce fut inférieur à celui dans le cas de *La Fête de l'été* ou *La Tradition secrète de Sugawara* (respectivement six et quatre théâtres de kabuki dans les trois métropoles), mais les adaptations se distinguaient par leur distribution exceptionnelle et par leur fidélité au texte du *ningyô-jôruri*. Le Nakamura-za, surtout, réunit trois vedettes réputées avoir reçu chacune le cachet annuel de 1 000 *ryô* 両 somme phénoménale équivalent à quinze

kilogrammes d'or¹¹⁰. Ce spectacle fut donc surnommé l'« ouverture de l'année théâtrale à 3 000 pièces d'or » (*sanzen-ryô no kaomise* 三千両の顔見世). L'un de ces acteurs, Sawamura Sôjûrô I^{er} 沢村宗十郎 (1685-1756), demanda même au Takemoto-za d'envoyer un groupe de récitants, de joueurs de shamisen et de marionnettistes à Edo afin de conseiller les artistes. Cela trancha avec les remaniements plus libres de *La Tradition secrète de Sugawara* l'année précédente, mais comme nous l'avons vu, Sôjûrô, originaire de Kyôto, avait déjà travaillé en étroite collaboration avec Sôsuke. Après son transfert à Edo, il y transposa certains usages de la région de Kyôto-Ôsaka, y compris une attitude respectueuse envers le texte destiné à l'origine pour le théâtre de poupées.

5.9 La paternité de *Yoshitsune aux mille cerisiers*

À la différence de *La Tradition secrète de Sugawara*, aucun nom d'auteur n'apparaît à la place prééminente sous l'intitulé du texte publié de *Yoshitsune aux mille cerisiers* ; dans le colophon cependant, « Takeda Izumo » (il s'agit bien entendu de la deuxième génération) figure comme auteur principal. Néanmoins, l'hypothèse que Sôsuke soit l'auteur principal réel est confirmée par un certain nombre de preuves textuelles et non textuelles. Mori Shû et Uchiyama Mikiko divergent dans l'attribution de chaque acte (voir Tableau 3, p. 285), mais les propos d'Uchiyama font autorité : en s'appuyant sur une analyse textuelle basée sur les nombreuses études des spécificités stylistiques de Sôsuke et d'autres auteurs de l'époque, elle identifie Sôsuke comme l'auteur de l'Acte III, donc l'auteur principal et l'architecte de la pièce.

En attirant notre attention sur le changement stylistique frappant entre le troisième et le quatrième acte, où l'on passe du fatalisme associé à Sôsuke au romantisme typique du

¹¹⁰. Ce calcul est basé sur les pièces de monnaie *keichô-koban* 慶長小判, émises en 1601, qui valaient 15 grammes d'or à environ 850 millièmes (Louis FRÉDÉRIC, *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, Paris, Laffont, 2002, p. 924).

Takemoto-za, son analyse révèle des parallèles suggestifs avec la méthodologie des toutes premières œuvres de Sôsuke, écrites en collaboration avec Yasuda Abun. À cette époque, rappelons-le, Sôsuke composait les trois premiers actes, qu'il reliait étroitement afin de faire monter la tension dramatique jusqu'à la fin du troisième acte, mais laissait à son collaborateur les scènes plus distrayantes des quatrième et cinquième actes, destinées à divertir et à reconforter le public.

Tableau 3. *Distribution des actes de Yoshitsune aux mille cerisiers selon Mori Shû et Uchiyama Mikiko*¹¹¹.

	<i>Acte I</i>	<i>Acte II</i>	<i>Acte III</i>	<i>Acte IV</i>	<i>Acte V</i>
<i>Attribution par Mori Shû (1970)</i>	Takeda Izumo	Namiki Sôsuke	Takeda Izumo (auteur principal)	Namiki Sôsuke	Miyoshi Shôroku
<i>Attribution par Uchiyama Mikiko (développée dans des articles datant de 1968, 1989, 2002 et 2004)</i>	Namiki Sôsuke	Scène 1 : Namiki Shôroku (ou peut-être Takeda Izumo II) ; scène 2 : Namiki Sôsuke	Namiki Sôsuke (auteur principal)	Miyoshi Shôroku (ou peut-être Takeda Izumo II)	Miyoshi Shôroku (ou peut-être Takeda Izumo II)

¹¹¹. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « Yoshitsune senbon-zakura no sakusha / kôsô to jôen hôhō : 2003-nen / 2004-nen genzai ni okeru » 「義経千本桜」の作者・構想と上演方法 : 二〇〇三年・二〇〇四年現在における, Chikamatsu kenkyû-jo kiyô 近松研究所紀要, vol. 15, 2005, pp. 3-4.

Un programme de théâtre (*banzuke*), publié pour coïncider avec l'ouverture de l'œuvre, désigne Sôsuke comme auteur principal de la pièce, Izumo II et Shôroku étant les auteurs secondaires. Cependant, comme nous l'avons vu, le texte publié renverse les positions d'Izumo II et de Sôsuke, déclassant ce dernier au rang de simple auteur secondaire. C'est cette attribution qui a, par la suite, été incorporée dans les histoires officielles du théâtre japonais, ainsi que dans la totalité des livres de référence. Comment expliquer cette tentative d'effacer de la postérité le véritable architecte de la pièce — traitement qui fut, d'ailleurs, répété l'année suivante dans le cas du *Trésor des vassaux fidèles* ?

Pour mieux expliquer ces événements, Uchiyama Mikiko a étudié les modalités du contrat annuel conclu par les artistes, dont Sôsuke, avec le théâtre¹¹². Comme nous l'avons vu précédemment, le décès de Takeda Izumo I^{er} au sixième mois de 1745 avait entraîné une succession de son nom, de façon immédiate, par son deuxième fils afin de combler le vide, tant sur le plan gestionnaire que créatif, à la tête de ce théâtre extrêmement rentable. Mais l'héritage d'un nom illustre, aussi gratifiant soit-il, implique également une très lourde responsabilité¹¹³. Ce fut surtout le cas pour Izumo II, qui n'avait lancé sa carrière d'auteur que dix ans plus tôt, quand il avait plus de 40 ans, car les artistes comme le public s'attendaient à ce qu'il assume, à l'instar de son père, le rôle de principal auteur du théâtre.

Il fallait un minimum de trois mois pour mettre au point la composition d'une nouvelle pièce de *ningyô-jôruri*. Sôsuke aurait donc renouvelé son contrat annuel au huitième mois, juste avant de se lancer dans la création de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, dont la première était prévue pour le onzième mois, début de l'année théâtrale. Or, c'est à ce moment que

¹¹². UCHIYAMA (éd.), *Namiki Sôsuke-ten*, *op. cit.*, pp. 68–69.

¹¹³. Cela nous rappelle les propos du joueur de shamisen Tsuruzawa Enza, à savoir que l'héritage d'un nom illustre « n'a de sens qu'en tant qu'incitation » (cité dans François BIZET, *Tôzai ! – corps et cris des marionnettes d'Ôsaka*, Paris, Les Belles lettres, 2013, p. 22).

Confidences sur l'oreiller, stratégie de courtisanes se révéla peu populaire auprès du public. Le texte de cette dernière pièce devait paraître vers le dixième mois et, de manière semblable aux autres pièces de Sôsuke jusqu'alors (à l'exception près de *La Tradition secrète de Sugawara*), le nom de Sôsuke apparaîtrait, dans le colophon, en tant qu'auteur principal de cet échec. Izumo aurait joué sur ce fait pour prendre le dessus, en poussant Sôsuke, juste avant le renouvellement de son contrat, à accepter un compromis douloureux. Dans le cas du projet suivant, *Yoshitsune aux mille cerisiers*, le nom de Sôsuke, réel créateur de l'œuvre, apparaîtrait en première place du programme publié au onzième mois, document très largement diffusé mais éphémère, tandis que celui d'Izumo I^{er} serait en tête de l'attribution dans le texte complet, publié en fin d'année et transmis, lui, aux générations futures.

Les analyses récentes laissent peu de doutes sur le fait que l'essentiel de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, et en particulier les trois premiers actes, fut conçu par Sôsuke. L'œuvre incorpore également certaines légendes courantes dans la région de la mer intérieure de Seto, où Sôsuke résida pendant une décennie en tant que religieux zen, concernant la survie cachée de généraux des Heike supposés morts¹¹⁴. La découverte que Sôsuke est bien l'architecte de cette pièce a rendu possibles d'autres études tentant de la resituer dans l'œuvre du dramaturge. Uchiyama Mikiko, replaçant cette pièce dans le contexte d'un retour aux sources médiévales de la part de Sôsuke pendant cette période, a attiré notre attention sur le rôle de l'impermanence et du renoncement (*teikan* 諦観), thèmes bouddhiques en partie cachés derrière les aspects sentimentaux et fantastiques de la pièce. Itô Risa, une autre spécialiste du théâtre *ningyô-jôruri*, attire notre attention sur la réception des œuvres par le public contemporain :

¹¹⁴. Takeda Izumo, *Namiki Sôsuke jôruri-shû* 竹田出雲・並木宗輔 浄瑠璃集, dans la collection *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本文学大系, édition annotée et commentée par TSUNODA Ichirô 角田一郎 et UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1991, p. 393

「〔中略〕『義経千本桜』や『一谷嫩軍記』などには、平家物語などに描かれた歴史を前提としつつも、その中に近世社会に生きる観客と等身大の、名もなき市井の人々を描き出し、すでに決まった歴史の流れの中で、彼らを与えられた可能性を精一杯生き抜こうとする姿を通して、歴史と人間の関係を近世人の眼差しで新たに読み直そうとする態度が認められる¹¹⁵。」

« [...] Dans *Yoshitsune aux mille cerisiers*, *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani* et d'autres œuvres, on peut reconnaître la position d'[un auteur qui], tout en se basant sur l'histoire présentée dans le *Dit des Heike*, dépeint pourtant de simples roturiers sans renom, semblables aux spectateurs de l'époque d'Edo. En nous présentant des personnages qui s'efforcent par tous les moyens, dans le courant d'une Histoire déjà fixée, de réaliser les opportunités qui leur sont offertes, [Sôsuke] essaie de réinterpréter, à travers le regard d'une personne de son époque, le rapport entre l'Histoire et l'être humain. »

Le questionnement identifié par Itô du rapport entre l'épopée du passé et le présent quotidien nous rappelle le poème écrit par Sôsuke lors d'une visite à Dan-no-ura, lieu de la dernière bataille navale du clan Heike. Le poète y contemple les feuilles d'automne et les arbres nus, phénomènes naturels présents devant lui, et les identifie avec certains éléments du passé : les pavillons rouges du clan Heike vaincu, et les lances des deux armées. L'époque évoquée par le *Heike monogatari* est pour lui encore présente, persistant comme une sorte d'illusion d'optique ou un fantasme, jusqu'à l'époque présente. *Yoshitsune aux mille cerisiers* peut donc être

¹¹⁵. ITÔ Risa, 伊藤りさ, *Ningyô jôruri no dramatsurugî : Chikamatsu ikô no jôruri sakusha to Heike monogatari* 人形浄瑠璃のドラマツルギー — 近松以降の浄瑠璃作者と平家物語 —, Tôkyô, Waseda Daigaku Shuppanbu 早稲田大学出版社, 2011, p. vii.

qualifié comme le fruit d'un long projet artistique destiné à représenter sous une forme dramatique le rapport intime et profond que l'auteur ressentait avec ce lointain passé.

6. *Le Trésor des vassaux fidèles*

À la suite du succès de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, donné pendant au moins six mois, apparut le véritable monument de l'âge d'or du *ningyô-jôruri*, à savoir *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748). Cette pièce occupe une place prééminente parmi toutes les pièces du théâtre populaire japonais, étant l'œuvre la plus fréquemment représentée, que ce soit au théâtre *ningyô-jôruri* ou au kabuki. Son surnom, « le remède miracle du théâtre » (*shibai no dokujintô* 芝居の独参湯), évoque sa capacité à attirer une foule de spectateurs dans n'importe quel théâtre en difficulté. Il s'agit également de l'unique pièce de Sôsuke publiée dans une version française. Selon son traducteur, René Sieffert, il s'agit du « sommet de l'art théâtral japonais, et du même coup l'une de ces œuvres capitales qui traduisent, jusque dans leur ambiguïté, les aspirations profondes et les contradictions internes de tout un peuple¹¹⁶. »

On dispose d'un bon nombre d'études sur cette pièce, non seulement en japonais, mais aussi dans les langues occidentales. Elles peuvent être réparties en plusieurs catégories : études de sa représentation sur scène, notamment relatives à son adaptation au théâtre kabuki ; celles qui situent l'œuvre dans le contexte de sa principale source historique, l'assassinat d'un guerrier de haut rang par un groupe de samouraïs sans maître (*rônin* 浪人) de la ville d'Akô 赤

¹¹⁶. Présentation par René SIEFFERT de sa traduction *Le Trésor des vassaux fidèles* (René SIEFFERT et Michel WASSERMANN [trad.]. *Le Mythe des quarante-sept rônin*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981, p. 21). Le nom de Takeda Izumo est donné en tant qu'unique auteur, Sôsuke et Shôroku étant mentionnés dans la présentation.

穂 (dans l'ouest de la actuel département de Hyôgo) qui avait défrayé la chronique un demi-siècle auparavant ; et des examens des sources dramatiques qui font la lumière sur les œuvres littéraires et théâtrales précédentes qui influèrent sur la création de cette œuvre. Ici, tout en prenant ces études antérieures en compte, notre principal objectif est de situer *Le Trésor des vassaux fidèles* dans le contexte de l'œuvre dramatique de Sôsuke.

Le Trésor des vassaux fidèles, dernier des « trois chefs-d'œuvre » du théâtre *ningyô-jôruri*, révèle un certain nombre de différences vis-à-vis des deux premiers, tant sur le plan thématique que structurel, ce qui suggère une plus grande influence de la part du théâtre kabuki. L'action de *La Tradition secrète de Sugawara*, comme celle de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, s'inspirait d'événements historiques ancrés dans les traditions orales depuis des générations. *Le Trésor des vassaux fidèles*, en revanche, malgré l'incorporation d'une trame historique suffisamment ancienne pour contenter les censeurs, se base principalement sur des événements assez récents, ayant déjà fait l'objet d'adaptations à plusieurs reprises au théâtre kabuki, puis au *ningyô-jôruri*. Cette œuvre adopte également une structure en nombreux actes (en l'occurrence onze), empruntée au kabuki lors de la création de la *Fête de l'été* trois ans auparavant, plutôt que la structure classique en cinq actes.

Classée pièce historique (*jidai-mono* 時代物), elle possède toutefois certaines spécificités la rapprochant des drames bourgeois (*sewa-mono* 世話物). L'action, à la différence de la majorité des autres pièces de ce genre créées pour le Takemoto-za, ne comporte aucun élément surnaturel, privilégiant la vie quotidienne des personnages. Cette œuvre se distingue également des autres pièces historiques par le fait que l'une des scènes majeures se passe dans une maison close, élément courant lors des adaptations de l'incident d'Akô.

La première de la pièce, au Takemoto-za, eut lieu le 14 du huitième mois de 1748, pendant l'année théâtrale inaugurée par *Yoshitsune aux mille cerisiers*. La pièce connut immédiatement un immense succès, mais sa progression fut perturbée par un grave conflit de

personnalités au sein du théâtre (l'« incident de Chûshingura », *Chûshingura-sôdô* 忠臣蔵騒動) dont les ramifications à long terme contribuèrent au déclin du *ningyô-jôruri* commercial deux décennies plus tard.

Les causes de la dispute se révèlent anodines : Yoshida Bunzaburô, opérateur de la poupée du personnage principal, le chef des *rônin* Ôboshi Yuranosuke 大星由良助, demanda au récitant Takemoto Konotayû 竹本此太夫 d'effectuer plusieurs pauses lors d'un passage de l'Acte IX, afin de lui permettre d'accomplir des mouvements plus élaborés. Konotayû refusa cette demande, en insistant sur l'autorité que lui conférait son rôle de directeur artistique de la troupe (*za-gashira* 座頭). Il s'agit sans doute également de la primauté du récitant, qui est selon le modèle *katari-mono* le « créateur » de l'univers apparaissant sur la scène. Bunzaburô se montra néanmoins intransigeant. Et, fait déterminant, Takeda Izumo II, qui en plus de ses fonctions d'auteur remplissait le rôle de directeur du théâtre (*zashu* 座主) et de ses projets artistiques (*za-moto*), prit le parti du marionnettiste. Konotayû fut irrité à tel point qu'il quitta le Takemoto-za, accompagné par trois de ses disciples. Ils intégrèrent le Toyotake-za, sûrement l'option la plus convenable, car ils auraient pareillement été sujets à un grand nombre d'exigences de la part des acteurs dans le kabuki. De façon semblable, Takemoto Yamato-no-jô 竹本大和掾 (1702-1766) et trois autres récitants du théâtre Toyotake-za furent amenés à combler les places vacantes laissées au Takemoto-za. Avec cet échange important d'artistes entre les deux théâtres, les styles propres à chaque établissement, jusqu'alors précieusement cultivés, commencèrent à s'estomper¹¹⁷.

L'escalade rapide du conflit sous les yeux d'Izumo II, ainsi que son incapacité à trouver

¹¹⁷. C. Andrew GERSTLE, INOBE Kiyoshi et William P. MALM, *Theater as Music: The Bunraku Play "Mt. Imo and Mt. Se: an Exemplary Tale of Womanly Virtue"*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1990, p. 3.

un accord amiable nous amènent à supposer que son autorité personnelle et ses compétences gestionnaires ne valaient pas celles de son père. Cet incident révèle également l'existence d'importants réseaux interpersonnels se cachant derrière la façade du théâtre. Basés pour la plupart sur les relations maître-disciple cultivées au cours de nombreuses années, ces réseaux étaient quasi indépendants du cadre institutionnel des théâtres, et régis par des codes hiérarchiques traditionnels.

Effectuée à la hâte, l'arrivée de trois récitants d'un tout autre théâtre, pratiquant un style de narration mal adapté au texte, ne pouvait plaire au public. Les représentations se poursuivirent, avec un auditoire peu nombreux, au cours du mois intercalaire suivant le dixième mois, puis s'arrêtèrent complètement à la suite de la désertion du public. À la différence des six mois de représentations de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, *Le Trésor des vassaux fidèles* ne connut que deux mois de salles combles. Sôsuke se sentit-il lésé par le comportement d'Izumo II à ce moment, qui devait sceller son plus grand triomphe ? Ce dernier avait non seulement précipité la fin du spectacle, mais comme nous le verrons en détail plus loin, s'était une fois de plus réapproprié la paternité de son œuvre.

6.1 L'affaire des quarante-sept *rônin*

Pour mieux situer *Le Trésor des vassaux fidèles* dans l'œuvre de Sôsuke, nous nous tournerons d'abord vers un récit historique, l'affaire des quarante-sept *rônin*, ainsi que vers un examen des adaptations de ces événements pour le théâtre. Un tel détour s'impose pour plusieurs raisons. En premier lieu, l'affaire des *rônin* révéla de nombreuses tensions sociétales, en particulier en ce qui concerne le rôle de la classe guerrière, sujet perpétuel du théâtre *ningyô-jôruri*. Un examen des sources historiques peut donc nous aider à identifier les enjeux des nombreuses adaptations qui suivirent l'incident. Deuxièmement, les spécialistes ont souvent expliqué le succès du *Trésor des vassaux fidèles* par la « compilation » (*shû-taisei* 集大成) d'un nombre de pièces pour les théâtres kabuki et *ningyô-jôruri* : un aperçu des spécificités de ce groupe

d'œuvres est donc très utile pour mieux situer le texte de Sôsuke.

Ce que l'on appelle au Japon, de façon générale, « l'incident d'Akô » (*Akô jiken* 赤穂事件) est une agglomération de deux incidents. Le premier fut une attaque au sabre de la part d'Asano Naganori 浅野長矩 (1667-1701), *daimyô* du domaine d'Akô, sur le conseiller de haut rang Kira Yoshinaka 吉良義仲 (1641-1702) au château d'Edo au printemps 1701. Tirer son épée dans la résidence du shôgun constitue un crime grave, et Naganori fut condamné à la peine de *seppuku* (suicide rituel par éviscération) le jour même. Le refus de Naganori d'énoncer ses griefs envers Kira donna lieu à une diversité de spéculations à l'égard de son mobile, de la part des contemporains jusqu'aux auteurs modernes. Suivant la procédure habituelle depuis le début du régime Tokugawa, le gouvernement s'appropriâ le château de Naganori, ses vassaux devenant des *rônin*, guerriers sans maître ni salaire.

Cet incident suscita un scandale, même s'il y avait déjà eu quelques précédents sanglants dans le château du shôgun¹¹⁸. Au cours de l'hiver de l'année suivante, en revanche, survint un événement d'une notoriété inouïe. Vingt-deux mois après l'incident, une bande formée de quarante-six *rônin* de la maison de Naganori, menée par un certain Ôishi Kuranosuke Yoshio* 大石内蔵助良男 (1659-1703), lança un raid de nuit sur la résidence de Kira à Edo. Veillant à ne pas nuire aux autres membres de la maison, ils trouvèrent finalement leur cible, Kira, caché dans son dépôt de charbon de bois. Après l'avoir décapité sur place, le groupe effectua une étonnante procession à l'aube vers le cimetière du temple Sengaku-ji 泉岳寺 de l'autre côté de la ville, afin d'offrir la tête de Kira à la tombe de leur maître.

L'incident devint un sujet de conversation de toutes les classes, les impressionnant pour

¹¹⁸. Il y avait déjà eu des attaques au château d'Edo, sur Inoue Masanari 井上正就 (1577-1628) et Hotta Masatoshi 堀田正俊 (1634-1684), respectivement en 1628 et 1684. Tous deux étaient conseillers de haut rang auprès du shôgun, mais ces deux incidents n'étaient pas adaptés pour le théâtre populaire.

plusieurs raisons : la bravoure désintéressée des *rônin* 浪人, leur dévotion à une cause qui avait semblé perdue, la planification méticuleuse de l'attaque, et les privations matérielles subies par les *rônin* et leurs familles.

La question du traitement des *rônin* suscita donc d'intenses débats, menés non seulement par les dirigeants du régime, mais aussi entre les érudits confucéens. Ces débats exposèrent à leur tour certaines contradictions conceptuelles au sein de la société, en particulier l'écart frappant entre deux interprétations courantes de l'idée de « loyauté » (*chû** 忠), considérée comme la vertu suprême à cette époque. Le régime Tokugawa mobilisa la philosophie néo-confucianiste pour promouvoir une loyauté idéalisée qui transcende les liens personnels entre maître et vassal pour reconnaître un souverain bienveillant, en l'occurrence le shôgun, comme l'autorité suprême. Or, les *rônin*, à l'acclamation quasi unanime, avaient fait plutôt preuve d'une loyauté de nature personnelle, enracinée dans l'idée de service envers leur seigneur au détriment de toute autre autorité. Cette interprétation japonaise de la loyauté en tant que lien personnel, exemplifiée dans les récits sur les guerriers tel le *Dit des Heike*, est évidemment bien antérieure aux théories néo-confucéennes adoptées par le régime Tokugawa.

Influencé par les débats savants, ainsi que par le soutien général pour les *rônin*, le régime opta finalement pour un compromis, octroyant aux *rônin* le droit de procéder à un suicide rituel (*seppuku* 切腹), à l'instar de leur maître, plutôt qu'une punition humiliante effectuée par autrui.

6.2 Les premières adaptations de l'affaire des quarante-sept *rônin*

Le dynamisme inhérent à l'acte de vengeance, mais aussi les conflits personnels et les contradictions morales engendrés, ont attiré les dramaturges de nombreuses traditions

mondiales¹¹⁹. Chez les Japonais également, il existe une importante tradition théâtrale basée sur les vendettas : on peut citer, surtout, la vengeance conduite par les deux frères Soga 曾我兄弟 à la fin de l'époque de Heian, dont le récit fut très tôt adapté pour le théâtre nô¹²⁰. On peut reconnaître un élément de théâtralité dans la conception du projet quasi militaire des quarante-sept *rônin* ; les événements furent donc propices à une adaptation par le théâtre populaire de l'époque. Ceci est surtout vrai dans le cas du théâtre kabuki, où les querelles au sein des familles de *daimyô* avaient alimenté les pièces pendant les décennies précédentes. Mais le sujet était également bien adapté au *ningyô-jôruri*, car la tradition narrative du récit *katari-mono* à laquelle il appartenait accordait une place privilégiée à la commémoration des morts.

Néanmoins, comme nous l'avons vu plus haut dans le cas de la censure des *Rivets de sabre de Gotô*, le régime réprimait la représentation explicite d'événements récents, d'autant plus dans le cas où la caste des guerriers était impliquée¹²¹. Les dramaturges évitaient donc les incidents politiquement sensibles, telle la tentative de révolte par le *rônin* Yui Shôsetsu 由井正雪 (1605-1651) contre le *bakufu* en 1651. L'adaptation de l'incident des quarante-sept *rônin* prit donc la forme d'une série d'expérimentations hésitantes, avant la canonisation finale du

¹¹⁹. Ce thème a été étudié dans l'ouvrage *Revenge Tragedy : Aeschylus to Armageddon* de John KERRIGAN (Oxford, Clarendon, 1996), qui traite du thème de la vengeance du point de vue du drame occidental : depuis la tragédie grecque, en passant par le théâtre de la Renaissance, jusqu'au théâtre contemporain.

¹²⁰. Dans la tradition japonaise, les *soga-mono* 曾我物 (pièces sur la vendetta des frères Soga) sont particulièrement présents dans les *kôwaka* 幸若, danses accompagnées de chants, dont la tradition remonte à l'époque Muromachi. Les adaptations de cette source, ainsi que celles d'autres attaques de vengeance plus récentes (*kataki-uchi* 敵討ち) étaient courantes dans le kabuki de l'ère Genroku à la fin du XVII^e siècle, et données en particulier au Nouvel An.

¹²¹. Le bakufu renouvela l'interdiction des « événements étranges de notre époque » (*tôji iji* 当時異事) dans les théâtres de kabuki d'Edo en 1703, juste après l'incident d'Akô.

sujet sous la forme du *Trésor des vassaux fidèles*.

Les adaptations apparaissaient sous forme de vagues successives. Cela reflète les modalités créatives des théâtres pour lesquels la rivalité engendrée par l'adoption d'un sujet semblable à celui des autres salles représentait une aubaine sur le plan commercial, ainsi que l'intérêt du public qui était séduit, durant une brève période, par un sujet en vogue. Mais ces avancées et ces reculs, effectués à plusieurs reprises et progressivement plus audacieux, résultaient également de l'impératif de ne pas froisser les sensibilités politiques.

Les premières allusions sur la scène de kabuki eurent probablement lieu peu après les événements historiques. Selon certaines sources difficiles à vérifier, une intrigue évoquant l'assassinat de Kira serait apparue sur la scène de kabuki en 1701, avant même que les *rônin* se soient vengés¹²², et de façon semblable, dix jours après le suicide par *seppuku* des *rônin*, une autre pièce présentant un raid fut interdite au bout de trois jours. Le régime publia le même mois un édit rappelant aux théâtres kabuki de la ville d'Edo que l'adaptation d'événements récents était formellement proscrite¹²³.

Le gouvernement concentra ses efforts de censure sur la ville d'Edo ; la première vague d'adaptations se produisit par conséquent principalement dans la région Kyôto-Ôsaka. Une pièce de kabuki composée par Chikamatsu Monzaemon et donnée à Kyôto figure parmi les premières œuvres attestées ; dans le théâtre *ningyô-jôruri*, des adaptations furent interprétées par des récitants de premier plan tels Uji Kaga-no-jô 宇治加賀掾 (1635-1711) et Takemoto

¹²². La pièce s'appelait *Higashi-yama eiga no butai* 東山榮華舞台 et aurait été jouée au Yamamura-za 山村座, un théâtre kabuki d'Edo, mais il n'apparaît que dans des sources secondaires.

¹²³. Selon certaines sources, *Akebono Soga yo-uchi* 曙會我夜討 aurait été donné le troisième mois de 1702 au théâtre Nakamura-za kabuki à Edo, mais les documents contemporains (tels qu'une lettre de Chikamatsu au poète Enomoto Kikaku 榎本其角, 1661-1707) contiennent des erreurs factuelles.

Gidayû 竹本義太夫 (1651-1714). L'engouement ne se bornait pas au théâtre, car les événements inspirèrent même un récit du genre *ukiyo-zôshi* (œuvres romanesques reflétant la société contemporaine) de la main de Nishizawa Ippû 西沢一風.

Cette première vague eut des conséquences importantes à l'égard des pièces qui suivirent, notamment *Le Trésor des vassaux fidèles*. D'abord, elle établit, de façon durable, la popularité de cette histoire dans la région Kyôto-Ôsaka. Même si les événements se déroulèrent principalement dans la ville lointaine d'Edo, le domaine d'Akô, producteur important de sel, entretenait des liens commerciaux et sociaux très importants avec la ville d'Ôsaka.

Ensuite, nous constatons la durabilité des « univers » (*sekai* 世界), trames historiques associées au sujet à cette époque, servant autant à camoufler le rapport entre la pièce et les sources politiquement sensibles qu'à enrichir et à universaliser l'intrigue. Il s'agit principalement de l'univers du *Taiheiki* 太平記 (*Récit de la Grande Paix*), récit du XIV^e siècle souvent adapté pour le kabuki et antérieurement employé par Sôsuke dans *Le Trésor des vassaux fidèles*, et de celui centré sur Oguri Hangan 小栗判官, héros médiéval à demi mythique d'un récit *sekkyô* 説経 (genre caractérisé par une forte tonalité bouddhique) dans lequel il revient sur terre après une visite au royaume des morts.

En 1710, huit ans après les événements, apparut une deuxième vague d'œuvres théâtrales consacrées à ce sujet, initiée par une œuvre à grand succès donnée le sixième mois dans un théâtre de kabuki de Dôtonbori¹²⁴. En peu de temps, cinq des sept théâtres de kabuki de la région de Kyôto-Ôsaka se concurrencèrent en présentant des variations de la pièce. L'impulsion majeure fut le décès de Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉 (1646-1709, règne 1680-1709), shôgun qui avait ordonné l'exécution sommaire de Naganori, sensible donc aux représentations de cet incident risquant de porter atteinte à son autorité. Un pardon accordé par

¹²⁴. *Onikage musashi abumi* de l'auteur Azuma Sanpachi.

le shôgun suivant à Asano Daigaku Nagahiro 浅野大学長広 (1670-1734), frère cadet de Naganori, confirma ce renversement de politique¹²⁵. Un nouveau fait divers dans la région contribua également à cet engouement : à Kyôto, une attaque au sabre dans le milieu courtois du *kemari** 蹴鞠 (jeu de balle au pied pratiqué à la cour) présenta des ressemblances saisissantes avec l'attaque de Kira dans le château d'Edo.

Parmi les œuvres figurent également des pièces destinées aux deux grands théâtres de poupées, données à la même période en tant que représentations concurrentes (*kyôen* 競演). Il s'agit de *Goban Taiheiki* 碁盤太平記 (*Damier du Récit de la Grande Paix*, 1710), pièce en un seul acte composée par Chikamatsu Monzaemon, et *Onikage musashi abumi* 鬼鹿毛無佐志鏡 (*Le Diabolique cheval bai et les étriers de Musashi*, 1710), probablement de la même année), écrite par son rival Ki no Kaion¹²⁶. La pièce de Chikamatsu se déroule dans l'univers du *Taiheiki* 太平記 (*Récit de la Grande Paix*), récit guerrier du XIV^e siècle. De nombreux détails furent ensuite adoptés par Sôsuke dans *Le Trésor des vassaux fidèles*, telle l'utilisation du nom Ôboshi Yuranosuke 大星由良助 pour son personnage Ôishi Kuranosuke.

Le Diabolique cheval bai et les étriers de Musashi, la pièce de Kaion, se basait sur une pièce de kabuki ayant le même titre. Se déroulant dans l'univers du héros médiéval Oguri Hangan 小栗判官, le chef des *rônin* est ici nommé Ôgishi Kunai 大岸宮内. Sur le plan structurel, il s'agit d'une pièce historique plus conventionnelle que l'œuvre de Chikamatsu,

¹²⁵. Tokugawa Tsunayoshi, le shôgun précédent, détenait Daigaku en résidence surveillée depuis l'incident, en raison de son lien de parenté avec Naganori. Dans le cadre d'une renonciation plus large de la politique de son prédécesseur, Yoshimune restaura Daigaku à la tête du domaine d'Asano, avec une allocation très réduite.

¹²⁶. La traduction de *Goban Taiheiki* par René SIEFFERT est incluse dans *Le Mythe des quarante-sept rônin* (*op. cit.*, pp. 81-107).

constituée de cinq actes portant le nom des cinq vertus confucéennes : le premier acte présente l'incident de l'épée et le suicide du seigneur, les trois actes centraux les démarches des *rônin*, et l'acte final le raid sur la résidence ennemie. Cette structure tripartite, probablement empruntée aux pièces pour le kabuki, devint la norme dans les œuvres consacrées au même sujet, dont *Le Trésor des vassaux fidèles*.

On peut donc identifier une distinction révélatrice entre ces deux vagues d'intérêt en ce qui concerne leur prise de distance par rapport aux événements historiques. La première, survenue au cours de l'année de l'incident, fut déclenchée par le désir de *recréer*, de façon mimétique, les événements récents, dans la tradition d'adaptation de faits divers sensationnels (*kiwa-mono* 際物) maîtrisée par le théâtre kabuki. Ces projets furent facilités par plusieurs facteurs : la dissimulation des sources, grâce à l'adoption habile d'une trame historique existante ; le fait que les événements étaient facilement assimilables à l'idéologie établie dans le répertoire et, enfin, la distance entre la région de Kyôto-Ôsaka et la ville d'Edo, capitale du régime.

La deuxième vague relève en revanche d'une *réinterprétation* des sources, provoquée par une évolution des enjeux politiques après le décès de Tsunayoshi, et tirant profit de la réhabilitation d'Asano Nagahiro Daigaku 浅野長広大学 (1670-1734) et de l'incident dans le milieu du jeu *kemari*. Les textes témoignent du fait qu'il s'agit déjà d'une fusion remarquable entre l'affaire des *rônin* et les trames historiques employées.

6.3 Les adaptations des années 1740

Les deux premières vagues d'adaptations de l'incident d'Akô étaient séparées de huit ans, mais au cours des trois décennies et demie qui suivirent, il n'apparut qu'une poignée d'adaptations dramatiques de l'incident, réticence attribuable aux politiques répressives du shôgun Yoshimune. C'est au cours de cette période de désintérêt que Sôsuke composa *Chûshin kogane*

no tanjaku 忠臣金短冊 (*Les Vassaux fidèles aux cartes de poème dorées*, 1732)¹²⁷. Fortement influencée par les adaptations précédentes, cette œuvre reprend l'univers d'Oguri Hangan employé par Kaion, ainsi que sa structure tripartite. Elle influença à son tour la conception du *Trésor des vassaux fidèles* seize ans plus tard.

La troisième vague d'adaptations fut déclenchée par une pièce de kabuki montée à Kyôto au sixième mois de 1747, *Ô-yakazu shi-jû-shichihon* 大矢数四十七本 (*Concours d'archerie de quarante-sept flèches*). Le rôle du vassal principal, ici nommé Ôgishi Kunai, était incarné par le légendaire acteur Sawamura Sôjûrô (1685-1756)¹²⁸. Rappelons que Sôjûrô fut l'un des deux acteurs les plus populaires de l'époque ; il avait collaboré de manière fructueuse avec Sôsuke cinq ans auparavant. Le texte dramatique est malheureusement perdu, mais il était probablement basé sur des textes de la deuxième vague de 1710. Ce succès immense attira l'attention des auteurs du Takemoto-za, avides de découvrir une histoire capable de remporter le même succès que *La Tradition secrète de Sugawara* ou *Yoshitsune aux mille cerisiers*.

Cette troisième vague d'adaptations, de nouveau dans le théâtre kabuki, fut géographiquement plus étendue que les précédentes, touchant la région de Kyôto-Ôsaka, mais englobant aussi la métropole d'Edo ; elle s'étendit sur une longue période de trois ans, de 1747 à 1749. Il faut noter une spécificité de cette vague, dont la portée est considérable du point de vue de notre travail : les pièces de kabuki à Edo ne s'inspirèrent pas de l'œuvre de Sôjûrô, mais étaient plutôt des adaptations directes du *Trésor des vassaux fidèles* conçues pour le théâtre de poupées. Le personnage d'Ôgishi Kunai est désormais définitivement éclipsé par celui d'Ôboshi Yuranosuke, nom apparaissant d'abord dans l'œuvre de Chikamatsu, et réemployé

¹²⁷. Pièce écrite par Sôsuke avec Yasuda Abun et Ogawa (Namiki) Jôsuke, et donnée pour la première fois au théâtre Toyotake-za en 1732.

¹²⁸. Cette pièce fut donnée au théâtre Nakamura Kumetarô-za 中村桑太郎座 à Kyôto.

dans *Le Trésor des vassaux fidèles*.

Les auteurs du *Trésor des vassaux fidèles* ne cherchaient pas à cacher leur dette envers l'art de Sôjûrô. Ils mettaient plutôt son influence en valeur, et selon une critique tardive, la mise en scène du septième acte de la pièce incorporait même certaines caractéristiques de son jeu :

「元来仕内は、古訥子を立にして作りし浄瑠璃なれば〔中略〕古吉田冠子、則古宗十郎の形を似て人形をつかひし也、去によつて、竹本此太夫かけ合にて語りしも、むかしの沢村長十郎の倂にて、青海苔もらふた礼に、太アイ太神楽打やうな物とも語り置し也¹²⁹。」

« *S'agissant d'une pièce de jôruri conçue à l'origine à partir du jeu du défunt Tosshi [Sawamura Sôjûrô], [...] Yoshida Kanshi [Bunzaburô] manipula les poupées pour qu'elles ressemblent aux gestes du défunt Sôjûrô. Alors, quand Takemoto Konotayû narra la scène dialoguée avec plusieurs narrateurs, il veilla à déclamer [le passage] « C'est comme qui dirait faire célébrer un service solennel en remerciement d'une poignée d'algues vertes »¹³⁰ à la manière du Sawamura Chôjûrô [Sôjûrô] que nous connaissions autrefois. »*

Ce transfert assez inattendu des traits d'un acteur vivant à une poupée de la scène de *ningyô-jôruri* n'était pas seulement destiné à ravir le public, mais représente également une marque de reconnaissance envers l'acteur. Il est probable que Sôsuke composa la scène en question, et sa familiarité avec l'art de Sôjûrô a certainement contribué à la vraisemblance

¹²⁹. Citation de la critique de kabuki *Kokon iroha hyôrin* 古今いろは評林 (*Une forêt de critiques, anciennes et récentes*, 1785, citée dans WATANABE, *Chûshingura : mô hitotsu no rekishi kankaku*, *op. cit.*, pp. 99–100).

Sawamura Sôjûrô I^{er} décéda en 1756, huit ans après la création du *Trésor des vassaux fidèles*.

¹³⁰. Traduction de René SIEFFERT, *Le Trésor des vassaux fidèles*, *op. cit.*, p. 173.

mimétique.

La toute première adaptation du *Trésor des vassaux fidèles* à la scène de kabuki fut réalisée à Ôsaka, au théâtre Arashi-za 嵐座 en 1748, mais ne fit pas long feu en raison d'une préparation précipitée¹³¹. Cependant, Yamamoto Kyôshirô 山本京四郎 (1700–1764), un acteur de kabuki qui avait vu la pièce à Ôsaka avant de conclure un contrat avec le Morita-za 森田座 à Edo, monta la pièce dans cette ville au deuxième mois de 1749, remportant un grand succès. Les deux autres théâtres officiels, le Nakamura-za 中村座 et le Ichimura-za 市村座, notèrent le succès de cette pièce et montèrent des représentations rivales : Sawamura Sôjûrô lui-même reprit le rôle du vassal en chef pour le premier théâtre, avec un autre acteur, Bandô Hikosaburô I^{er} 坂東彦三郎 (1693-1751), pour le second. Les trois projets théâtraux connurent un immense succès.

Les spectacles concurrents (*kyôen* 競演) du kabuki furent ainsi, pour la première fois, basés sur un point de référence commun, à savoir un seul texte du *ningyô-jôruri*. Les chroniques théâtrales de cette époque nous révèlent également l'apparition de nouvelles modalités de réception. Un public averti savourait la comparaison des détails interprétatifs, comme en témoignent les commentaires à propos des trois acteurs incarnant Yuranosuke au moment de sa première entrée et sa rencontre avec son maître mourant. Selon la caractérisation proposée par le spécialiste du kabuki, James R. Brandon, la démarche assurée de Hikosaburô révélait une certaine impétuosité ; les mouvements délicats de Kyôshirô suggéraient en revanche une sensibilité émotive à la mort imminente de son maître, tandis que les gestes de Chôjûrô, qui portait un sabre, dénotaient un homme d'action. Une telle diversité de réalisations sur la scène kabuki ne pouvait manquer de contribuer à la réputation du texte de base, destiné au *ningyô-jôruri*, tout en influençant à son tour les reprises sur la scène des poupées.

¹³¹. BRANDON, *op. cit.*, p. 112.

6.4 La paternité du *Trésor des vassaux fidèles*

Le Trésor des vassaux fidèles fut composé par l'équipe de trois auteurs responsables des deux autres chefs-d'œuvre, mais à la différence de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, l'attribution dans le programme de théâtre (*banzuke*) concorde avec celle du texte publié de l'œuvre : Takeda Izumo II occupe la position privilégiée (à la droite), indiquant l'auteur principal ; puis figure Namiki Senryû en deuxième place (à la gauche) et Miyoshi Shôroku en troisième place (au centre, entre les deux autres), les deux derniers étant désignés comme auteurs secondaires.

De manière semblable aux deux autres chefs-d'œuvre, Mori et Uchiyama ont tous deux proposé des attributions de scènes aux trois auteurs (voir Tableau 4, p. 304). Les analyses des scènes reposent en partie sur des considérations stylistiques, mais sont également influencées par les thèses historiographiques de chaque spécialiste concernant la hiérarchie de la production, Mori (dont l'analyse est antérieure à la découverte par Yûda Yoshio en 1954 de la distinction entre la première et la deuxième générations de Takeda Izumo) ayant soutenu la thèse jusqu'alors conventionnelle d'Izumo, et Uchiyama proposant Sôsuke pour ce rôle.

Tableau 4. Attribution des scènes dans *Le Trésor des vassaux fidèles*, selon Mori Shû et Uchiyama Mikiko.

	<i>Attribution par Mori Shû</i> (1949 et 1950)	<i>Attribution par Uchiyama</i> (1986 et 1989)
<i>Auteur principal</i> (tate-sakusha)	Takeda Izumo	Namiki Sôsuke
<i>Acte I</i>	Probablement Takeda Izumo	Namiki Sôsuke
<i>Acte II</i>	Miyoshi Shôroku	Miyoshi Shôroku
<i>Acte III</i>	Probablement Namiki Sôsuke (Senryû)	Namiki Sôsuke
<i>Acte IV</i>	Namiki Sôsuke	Namiki Sôsuke
<i>Acte V</i>	Probablement Takeda Izumo	Namiki Sôsuke
<i>Acte VI</i>	Takeda Izumo	Namiki Sôsuke
<i>Acte VII</i>	Takeda Izumo	Namiki Sôsuke
<i>Acte VIII</i>	Probablement Namiki Sôsuke , mais il reste de l'incertitude	Miyoshi Shôroku, ou peut-être Takeda Izumo II
<i>Acte IX</i>	Namiki Sôsuke	Namiki Sôsuke
<i>Acte X</i>	Probablement Miyoshi Shôroku	Miyoshi Shôroku
<i>Acte XI</i>	Probablement Miyoshi Shôroku	Namiki Sôsuke

Tandis que Mori répartit les scènes selon un modèle relativement uniforme, Uchiyama donne à Sôsuke, l'auteur principal, un rôle bien plus important. Selon ce schéma, Sôsuke serait l'auteur non seulement des actes d'exposition où il fait preuve d'une maîtrise remarquable de l'univers du *Taiheiki* 太平記 (*Récit de la Grande Paix*, Actes I, III et IV), mais aussi des scènes les plus tragiques (les Actes V et VI, les événements menant à la mort du vassal Hayano Kanpei 早野勘平 et l'Acte IX traitant de l'autosacrifice de Kakogawa Honzô 加古川本蔵, vassal d'une autre maison), et enfin de l'Acte VII, situé dans une maison close, qui forme en quelque sorte le noyau de l'action. Le génie de Sôsuke en matière de structure, déjà mis en évidence au début de sa carrière, contribua donc au succès de cette pièce.

Comme preuve du rôle de Sôsuke, Uchiyama attire notre attention sur certaines de ses œuvres précoces, écrites alors qu'il était sous contrat avec le Toyotake-za. D'abord, elle rappelle l'existence des *Vassaux fidèles aux cartes de poème dorées* (1732), qui comme nous l'avons vu, traite du même sujet. Une étude du *Trésor des vassaux fidèles* permet de relever l'emprunt d'éléments importants de cette pièce antérieure dans six des onze actes¹³². Cette œuvre est l'un des rares exemples composés entre 1710 et 1747, entre la deuxième et la troisième vagues d'adaptations. Ni Izumo II ni Shôroku, dont les carrières ne débutèrent qu'à la fin des années 1730, n'avaient écrit une œuvre sur ce sujet avant l'arrivée de Sôsuke au Takemoto-za.

De cette façon, Sôsuke mit à profit sa longue expérience au Toyotake-za, reliant alors, pour la première fois dans sa carrière, le sujet de l'exploit des *rônin* et l'univers fictif du *Taiheiki* 太平記 (*Récit de la Grande Paix*). Cette fusion, inspirée par le lien entre les deux éléments déjà établi par Chikamatsu, est sans doute à l'origine de la grande assurance stylistique du *Trésor des vassaux fidèles*. La thèse d'Uchiyama proposant Sôsuke comme

¹³². *Sakuhin yôsetsu, op. cit.*, p. 254

auteur principal est depuis devenue le consensus, confirmé par des études postérieures comme celle de Suwa Haruo¹³³.

6.5 *Le Trésor des vassaux fidèles* : une simple « compilation » ?

Comme nous l'avons indiqué, *Le Trésor des vassaux fidèles* a souvent été qualifié de « compilation » d'œuvres préexistantes. Le terme en japonais, *shû-taisei* 集大成, est un mot-valise composé de *shûsei* 集成, une collection d'objets disparates rassemblés dans un seul lieu, et de *taisei* 大成, terme de sens très proche qui souligne que le résultat a atteint un degré de perfection. Tout en reconnaissant à la pièce un haut degré d'efficacité sur le plan dramatique, cette description veut donc mettre en évidence une dette artistique considérable envers les œuvres antérieures, impliquant aussi un manque d'originalité profonde. Dans quelle mesure peut-on donc qualifier *Le Trésor des vassaux fidèles* de « compilation » ?

Selon Kuroishi Yôko, *Le Trésor des vassaux fidèles* se voit ainsi qualifié pour deux raisons. D'abord, l'œuvre reprend un certain nombre de situations, d'expressions et d'intrigues de pièces présentées dans les théâtres kabuki et *ningyô-jôruri*, ainsi que des œuvres romanesques du genre *ukiyo-zôshi*, pour les structurer en un ensemble bien intégré. Ensuite, il y a le degré de perfection artistique et d'universalité que l'œuvre incarne¹³⁴. On peut ajouter à cela une troisième raison, à savoir la remarquable pérennité de l'œuvre dans la conscience nationale.

Mais pour certains spécialistes, ce sont les connotations négatives du terme *shû-taisei* qui prennent le dessus : il serait difficile de réfuter, d'ailleurs, l'accusation selon laquelle l'œuvre ne présente pas l'originalité singulière d'un *Double suicide à Sonezaki* ou des *Batailles*

¹³³. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., pp. 271-300.

¹³⁴. KUROISHI Yôko 黒石陽子, *Chikamatsu igo no ningyô jôruri* 近松以後の人形浄瑠璃, Tôkyô, Iwata Shoin 岩田書院, 2007, p. 259.

de Coxinga. L'expression la plus claire de cette position est peut-être celle de Watanabe Tamotsu :

「仮名手本忠臣蔵」は、事件後約半世紀ののちに成立した。〔中略〕しかしその先行作品の大部分は今日戯曲が失われていて読むことができない。そのごくわずかにのこされているものを読んでさえ、おどろくべきことに「仮名手本忠臣蔵」は純粋な創作ということはできない。むろん部分的にオリジナリティはあるが、大部分が「原作」をもっていて、しかもその「原作」そっくりなところが多い。今日のような著作権法があれば、「仮名手本忠臣蔵」の作者たちは、先行作品の作者つまり「原作」者たちによって当然訴えられ、その訴えによって裁判所は「仮名手本忠臣蔵」が盗作であることを認めているはずである。¹³⁵」

« Le Trésor des vassaux fidèles vit le jour environ un demi-siècle après l'incident [d'Akô]. [...] La majorité des œuvres produites avant celle-ci ayant été perdues, il est impossible de les consulter. Mais après lecture du petit nombre d'œuvres qui subsistent, on découvre avec surprise que Le Trésor des vassaux fidèles n'est pas une création pure. Certes, on peut apercevoir des éléments nouveaux dans certaines parties, mais la plupart [des parties] sont des variantes d'une « source » ou d'une autre, et de nombreuses parties sont même identiques à leurs « sources ». Si, comme aujourd'hui, une loi sur le droit d'auteur avait existé, les auteurs du Trésor des vassaux fidèles auraient été poursuivis par les auteurs des œuvres préexistantes, ceux des « sources », et par le biais de ce procès l'on reconnaîtrait que Le Trésor des vassaux fidèles est un

¹³⁵. WATANABE, *Chûshingura : mô hitotsu no rekishi kankaku*, *op. cit.*, p. 39.

plagiat. »

En tant que spécialiste du théâtre japonais classique, Watanabe n'ignore sûrement pas la riche tradition au cœur de la littérature japonaise de l'emprunt à bon escient à des œuvres antérieures, employé pour situer l'œuvre au sein d'une tradition et pour en enrichir l'expression. Ses remarques doivent donc plutôt être considérées dans le contexte de son projet de réhabilitation de certains véritables créateurs tels que le dramaturge de kabuki Azuma Sanpachi 吾妻三八 (dates inconnues) et l'acteur Sawamura Sôjûrô I^{er}, souvent négligés dans les études modernes, faute de documents écrits de leur propre main. Son évocation du « plagiat » relève bien entendu d'un anachronisme. Cependant, en admettant l'efficacité du concept, *Le Trésor des vassaux fidèles* constitue à première vue une cible convenable car l'œuvre ne résulte pas d'une véritable « réécriture » des sources littéraires à l'image de *La Tradition secrète de Sugawara* ou de *Yoshitsune aux mille cerisiers*.

Comment donc évaluer la qualité artistique de cette œuvre ? Peut-on évoquer la question de l'originalité dans un contexte où le public exigeait constamment un équilibre entre tradition et innovation, un mélange d'éléments connus et inconnus ?

Pour mieux aborder ces questions, essayons d'abord de cerner les éléments nouveaux apportés par Sôsuke. Nous tirerons profit des recherches modernes pour démontrer les innovations introduites par Sôsuke dans trois domaines-clés : d'abord, la structure de la pièce ; ensuite, son traitement du cadre historique (*sekai*) ; et enfin la manifestation d'un style inimitable, caractéristique de Sôsuke durant sa carrière.

1. Sur le plan structurel, *Le Trésor des vassaux fidèles* est conçu comme une œuvre en multiples actes (*tadan-mono* 多段物). Comme nous l'avons vu, il s'agit d'une innovation récente de Sôsuke, qu'il emploie pour la première fois dans *La Fête de l'été* trois ans auparavant, et inspirée du théâtre kabuki. Mais Sôsuke innove en associant cette structure à une pièce

historique (*jidai-mono*) axée sur la classe des samouraïs, plutôt que sur un drame bourgeois (*sewa-mono*) dont les personnages sont des citoyens de l'époque. L'architecture de la pièce marque donc un changement par rapport aux pièces historiques précédentes, habituellement composées en cinq actes, mais aussi une sorte de libération des contraintes structurelles de la forme classique et des schémas d'action établis par les adaptations précédentes.

L'action se trouve structurée par une série de trois morts qui constituent les plus hauts points de la tragédie. Le suicide rituel du seigneur En.ya Hangan 塩谷判官, comme la mort inutile de son vassal Hayano Kanpei, trouvent tous deux des équivalents dans les œuvres préexistantes ; mais l'autosacrifice de Kakogawa Honzô 加古川本蔵, un vassal de haut rang dans une autre maison, correspond à un ajout de la part de Sôsuke. Contrairement aux œuvres sur le même sujet de Kaion et Sôsuke, qui présentaient la mort d'un personnage féminin au point culminant, toutes les victimes ici, au nombre d'une dizaine, sont des samouraïs de sexe masculin.

2. Nous avons déjà vu comment l'utilisation du *sekai*, le cadre historique dans lequel les événements récents sont transposés, fournit une « protection » littéraire au moment de la représentation, officiellement interdite, d'événements récents. Il serait pourtant erroné de considérer que le *sekai* se restreint à un simple dispositif utilitaire, une sorte de camouflage, car il contribue également, à plusieurs égards, aux possibilités créatives de la pièce. L'emploi d'un univers « classique » atténue également la nature sensationnelle des événements récents en les rapprochant de la poésie épique du *Taiheiki* 太平記 (*Récit de la Grande Paix*)¹³⁶.

Grâce à sa connaissance approfondie de ce *sekai* dérivé à l'origine du *Taiheiki*, Sôsuke parvient à réaliser une interaction harmonieuse entre les événements récents et la trame historique. Les ajouts qu'il apporte contribuent aussi à l'intérêt de l'action. On peut citer la

¹³⁶. UCHIYAMA, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, op. cit., pp. 386-387.

création du personnage de Kakogawa Honzô par exemple, qui n'est pas un vassal de la maison d'En.ya Hangan 塩谷判官, mais qui se sacrifie pour aider leur cause. Par conséquent sa maison, celle des Momonoi 桃井, joue un rôle bien plus important que dans les œuvres précédentes. Cela contribue à restructurer l'affiliation des personnages, évitant l'opposition binaire commune dans les pièces historiques pour la déplacer vers un système ternaire. Le rôle de Moronao de futur usurpateur politique se trouve également atténué, afin de valoriser, au cœur du drame, les conflits personnels entre samouraïs de rang semblable.

Ce réseau de personnages organisé dans un système ternaire reflète une tendance plus générale que l'on trouve dans les œuvres de Sôsuke de cette époque : une mise en arrière-plan de l'opposition binaire entre le « bien » et le « mal » servant à mettre en évidence l'apparition d'autres conflits non envisagés au départ. Cette spécificité importante du travail de Sôsuke peut être remarquée également dans *Yoshitsune aux mille cerisiers*. Ici, ce sont les trois généraux Taira que l'on avait crus morts qui se manifestent et compliquent l'opposition binaire déjà mise en mouvement entre le shôgun Yoritomo et son frère Yoshitsune.

3. L'arrivée de Sôsuke au Takemoto-za exigeait qu'il opère une modification stylistique, afin non seulement de s'adapter aux techniques des artistes de ce théâtre, mais aussi de répondre aux attentes d'un autre public. De manière plus générale, les goûts des spectateurs changeaient avec le temps, et il est possible que les thèmes sombres aient été moins appréciés pendant la période plus libre qui suivit la conclusion des réformes de Yoshimune.

On peut toutefois déceler, au sein du *Trésor des vassaux fidèles*, un certain nombre d'éléments stylistiques relevant du pessimisme caractéristique de Sôsuke. Étant donné que ces éléments furent éliminés ou atténués dans les versions du texte modifiées pour le kabuki, naguère objet exclusif des études des chercheurs, la contribution de Sôsuke au texte est longtemps demeurée invisible.

C'est au moment de la seconde mort importante de la pièce, celle du suicide par

éventuellement du jeune *rônin* Hayano Kanpei, que les thèmes habituels de Sôsuke se manifestent de la façon la plus claire. Les adaptations pour le kabuki ajoutent un dialogue définissant son suicide comme un acte de contrition envers son beau-père, qu'il avait accidentellement tué. Cependant, dans le texte d'origine pour le *ningyô-jôruri*, Kanpei est plutôt aveuglé par son désir de restaurer son honneur aux yeux de ses collègues, l'amenant à commettre un acte de suicide hâtif et inutile¹³⁷. Nous trouvons également le motif de l'aliénation subite, caractéristique de Sôsuke, car son suicide est également une réaction au mépris profond manifesté subitement par sa belle-mère.

Nous espérons que ces considérations auront démontré que *Le Trésor des vassaux fidèles* ne peut être réduit à un simple assemblage d'éléments empruntés à des pièces antérieures. Cette « compilation » réussie d'éléments préexistants est plutôt un tour de force, car, comme l'indique Suwa Haruo, le public théâtral dans le Japon prémoderne était conservateur, appréciant peu l'innovation radicale, mais se réjouissant en revanche de la juxtaposition d'éléments anciens et nouveaux¹³⁸. Sôsuke reprit des éléments familiers au public et les transforma avec une assurance suprême, innovant grâce à une structure nouvelle qui mettait en valeur les rapports entre ces éléments. Ce faisant, il créa un classique du théâtre japonais, qui allait stimuler à son tour un grand nombre d'innovations de la part des acteurs et des dramaturges des générations postérieures, pour s'ancrer dans la culture populaire.

7. Après *Le Trésor des vassaux fidèles*

Le théâtre Takemoto-za ne reconnut jamais le rôle de Sôsuke en tant qu'auteur principal du *Trésor des vassaux fidèles*, ce qui aurait dû être son plus grand succès. L'année suivante, il créa une pièce d'une incohérence inhabituelle, *Awashima Keizu Yome-iri Hinagata* 粟島譜嫁入雛

¹³⁷. UCHIYAMA, *Jôruri-shi no jûhasseiki*, *op. cit.*, pp. 398-399.

¹³⁸. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi*, *op. cit.*, p. 99.

形 (*Poupées matrimoniales au sanctuaire d'Awashima*, 1749). Cette œuvre était mal adaptée au style narratif du nouveau récitant, Takemoto Ôsumi-no-jô 竹本大隅掾 (1702-1766), arrivé du Toyotake-za après l'échange de personnel qui avait eu lieu l'année précédente. Sans surprise, la pièce fut mal reçue.

Au septième mois de la même année fut produit un drame bourgeois, *Futatsu chôchô kuruwa nikki* 双蝶蝶曲輪日記 (*Journal de deux papillons dans le quartier des plaisirs*, 1749), qui remporta un immense succès. Bien que Sôsuke ait écrit la plupart des actes, c'est Izumo II qui prit en charge le sixième acte, point culminant de la pièce, donc la place d'auteur principal. Or, en l'occurrence, cette scène n'est qu'une adaptation d'une scène célèbre créée par Chikamatsu, et pire encore, elle fut sans doute réellement composée par Miyoshi Shôroku. Cette stratégie habile permit à Izumo II de se faire reconnaître comme auteur principal dans l'attribution du texte imprimé¹³⁹.

L'œuvre suivante, *Genpei Nunobiki no taki* 源平布引滝 (*Les Minamoto et les Taira aux cascades de Nunobiki*, 1749), fut écrite par Sôsuke et Shôroku, et se situe dans l'univers du *Dit des Heike*, traitant cette fois de l'apogée du clan Heike. Les trois premiers actes, écrits par Sôsuke, sont extrêmement accomplis, mais son travail est moins bien intégré que dans les succès précédents, et les deux derniers actes de Shôroku manquent d'intérêt¹⁴⁰.

L'écriture fut réalisée en l'absence d'Izumo II, mais celui-ci ne put pourtant s'empêcher de s'en attribuer la gloire. Un programme de théâtre (*banzuke*), probablement publié à l'époque de la première représentation, répertorie Takeda Izumo II (sous le nom de Takeda Geki 竹田外記) en tant qu'auteur principal. Sans doute fâché par une telle effronterie, Sôsuke apporta une importante modification à la fin du texte dramatique avant sa publication, deux mois après

¹³⁹. UCHIYAMA (éd.), *Namiki Sôsuke-ten*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁰. *Ibid.*, pp. 69–70.

la première :

ちえ
「千枝の柳に雪折れなく。初冠の子四天王。松の落の万々歳難波の。里ぞ
みやこ
栄へける¹⁴¹。」

« Les mille branches du saule ne se brisent pas sous la neige. Les fils des Quatre Rois Gardiens reçoivent leur première couronne. La capitale des pins durera une myriade d'années, et le village de Naniwa [Ôsaka] prospérera. »

Le texte est écrit de telle manière que, entendu lors de la représentation, il peut être considéré comme une simple phrase de clôture propice. Lu sur papier, en revanche, il exprime la résistance de Sôsuke (Senryû 千柳, dont les graphies peuvent être traduites par « Mille Saules », à savoir Sôsuke) et de Shôroku (« Capitale des Pins »), les véritables auteurs de la pièce.

Après avoir subi cet abus d'autorité de la part d'Izumo II, Sôsuke ne pouvait pas rester au Takemoto-za, et il refusa probablement de renouveler son contrat au printemps 1750. Pendant qu'il était encore sous contrat, il laissa une dernière pièce au Takemoto-za, *Bunbu yotsugi ume* 文武世継梅 (*L'Héritier cultivé et le prunier*, 1750), qui fut donnée pendant l'hiver de la même année, après son départ¹⁴². Sôsuke ne put probablement pas consacrer toute son attention à l'écriture de cette œuvre, et sa réception fut médiocre.

7.1 Le décès de Namiki Sôsuke et les pièces posthumes

Sôsuke quitta donc le Takemoto-za après cette série de grands succès. Un an plus tard, il retourna dans son ancien théâtre, le Toyotake-za, qui établit probablement un contrat à l'été 1751. Après le succès de ses œuvres pour le théâtre de poupées, on peut comprendre que

¹⁴¹. *Ibid.*, p. 81.

¹⁴². Il s'agit de l'une des rares œuvres de cette période à ne jamais avoir été reprise sur la scène d'Ôsaka.

Sôsuke ait évité de reprendre l'écriture pour le kabuki ; se tourner vers son ancien théâtre était peut-être sa seule option. Le récitant Toyotake Wakatayû avait pris sa retraite six ans auparavant, et Sôsuke fut probablement accueilli par les auteurs moins talentueux embauchés dans ce théâtre depuis son départ. Dès lors, il reprit son ancien nom, Namiki Sôsuke 並木宗輔.

Le shôgun Yoshimune avait pris sa retraite en 1745. L'heureux mélange de réflexion et de flamboyance qui caractérisa l'âge d'or du théâtre *ningyô-jôruri* des années 1740 peut donc être considéré comme le fruit de l'adoucissement des contraintes sévères imposées sur les plans artistique et social. Yoshimune décéda le 20 du sixième mois de 1751. Les années suivantes donnèrent naissance à un nouveau climat politique moins austère avec les réformes économiques de Tanuma Okitsugu 田沼意次 (1719-1788) qui atteignirent leur apogée de 1767 à 1786.

Sôsuke survécut à Yoshimune environ trois mois, et décéda le 7 du neuvième mois de l'année 1751, à l'âge de 57 ans. Nous ne disposons d'aucune source sur les circonstances de son décès, mais l'année inhabituelle d'inactivité entre son départ du Takemoto-za et son retour au Toyotake-za semble suggérer un déclin de sa santé. La stèle qu'il avait fait édifier à l'âge de 42 ans devint son mémorial après sa mort.

Le mois suivant, une représentation commémorative (*tsuizen** 追善) de l'une de ses pièces, *Nichiren Shônin minori no umi* 日蓮上人御法海 (*Le révérend Nichiren et la mer du dharma*), fut donnée au Toyotake-za¹⁴³. Cette commémoration permet de confirmer deux éléments de sa biographie. D'abord, cela prouve que Sôsuke était connu et apprécié par le public de l'époque, un fait corroboré d'ailleurs par l'apparition de son nom dans nombre

¹⁴³. Cette pièce est une adaptation d'une pièce précédente de Chikamatsu, déjà adaptée par Sôsuke pour le théâtre Hizen-za à Edo en 1747.

d'ouvrages contemporains sur le théâtre¹⁴⁴. Ensuite, le choix du sujet confirme l'information figurant sur la stèle relative à son adhésion à la secte bouddhique de Nichiren. Selon Tsunoda Ichirô, « la mer du *dharma* » évoque le vœu de Sôsuke d'être reçu dans la mer de la Loi universelle bouddhique (*dharma*) évoquée par Nichiren¹⁴⁵.

Sa dernière pièce, donnée de titre posthume, est reconnue comme un chef-d'œuvre du théâtre japonais. Sôsuke avait probablement composé les trois premiers actes d'*Ichinotani Futaba-Gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*) juste avant son décès. À l'instar de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, sa pièce traite des séquelles des guerres civiles du XII^e siècle et imagine la survie d'un général célèbre du clan Heike, dans ce cas l'adolescent Taira no Atsumori 平敦盛 (1169-1184). Les deux derniers actes furent complétés, probablement après son décès, par cinq dramaturges ayant des liens avec le Toyotake-za. Étant donné que Sôsuke prenait souvent en charge les trois premiers actes, il avait probablement, dès sa conception, l'intention de laisser la composition des deux derniers à d'autres auteurs. Le tout fut finalement présenté comme une pièce historique en cinq actes, la

¹⁴⁴. Dans le catalogue d'une exposition sur la vie de Namiki Sôsuke (au Tsubouchi Memorial Theatre Museum) sont répertoriées deux sources relatives au théâtre kabuki qui mentionnent le nom de Sôsuke dans des contextes anecdotiques. Dans la première, *Kokon yakusha taizen* 古今役者大全 (*Les acteurs du passé et du présent*, 1750), Sôsuke est cité comme exemple typique d'auteur de la région de Kyôto-Ôsaka et il est fait mention de ses disciples. Le second cas, *Yakusha-zumô shôbu-zuke* 役者角力勝負附 (*Combat d'acteurs dans le style du sumô*, 1769) assimile une anecdote se déroulant dans le quartier de plaisirs à une « histoire écrite par Namiki Sôsuke » (*Namiki Sôsuke no monogatari* 並木宗輔の物語). Bien que les deux sources ne donnent pas plus de renseignements biographiques sur Sôsuke, il s'agit néanmoins d'une preuve que Namiki Sôsuke était connu des spectateurs de kabuki de l'époque (Uchiyama [éd], *Namki Sôsuke-den*, *op. cit.*, respectivement p. 42 et p. 46).

¹⁴⁵. TSUNODA, « Namiki Sôsuke-den no kenkyû », *op. cit.*, p. 107.

première ayant eu lieu au douzième mois de 1751. Les derniers actes, n'ayant pas bénéficié de la supervision de Sôsuke, sont médiocres et omis dans les représentations modernes.

La pièce connut un immense succès, et fut donnée depuis le deuxième mois de 1751 pendant environ sept mois, jusqu'à la fête estivale d'Urabon-e 盂蘭盆会 de l'année suivante. Dans le colophon du texte publié, figure l'attribution « le défunt Namiki Sôsuke » (*kojin Namiki Sôsuke* 故人並木宗輔), confirmant la représentation à titre posthume. Incorporant des thèmes récurrents chez Sôsuke, tels que le deuil et l'impermanence, et faisant preuve d'une structure dramatique robuste et tendue, elle constitue encore de nos jours une œuvre importante du répertoire du kabuki et du *bunraku*.

8. La réputation posthume de Namiki Sôsuke

On ne peut avoir aucun doute sur le fait que Sôsuke était bien connu des amateurs de théâtre contemporains pour les pièces de la première partie de sa carrière, écrites pour le Toyotake-za, car, comme nous l'avons vu, le nom du dramaturge apparaît dans les documents publicitaires de l'époque, ainsi que sur le texte imprimé. La question de sa réputation lors de sa période au Takemoto-za est plus complexe, Sôsuke ayant adopté le nom de plume Namiki Senryû. Le public a-t-il compris le lien entre Sôsuke et Senryû ? Dans la période suivant son décès, les chroniqueurs ont souvent manqué d'établir ce lien et, pire encore, ont confondu Namiki Senryû avec son prédécesseur, Tanaka Senryû¹⁴⁶. Mais, étant donné la nature du public du théâtre *ningyô-jôruri*, décrit par Nishizawa Ippû comme étant friand de tout incident concernant les artistes de théâtre, il y a de fortes chances que le public contemporain reconnaissait ce « Namiki Senryû » en tant qu'avatar du Namiki Sôsuke qu'il appréciait depuis une vingtaine d'années.

Sa période fructueuse en tant qu'auteur pour le théâtre kabuki, malgré sa courte durée

¹⁴⁶. MORI, *op. cit.*, p. 360.

de deux ans, contribua également à sa réputation. C'est probablement à cette époque que se constitua un groupe de disciples ayant adopté son nom de famille¹⁴⁷. Selon une source datant de 1750, de nombreux auteurs de la région de Kyôto-Ôsaka prenaient le nom de Namiki ou de Matsuya (nom de famille du Sôsuke dans la vie quotidienne) en son honneur. De façon surprenante, c'est au théâtre de kabuki que le nom Namiki fut conservé le plus longtemps, ce qui nous rappelle l'implication active de Sôsuke dans le milieu théâtral et ses innovations en ce qui concerne l'espace scénique.

Le personnage le plus célèbre ayant adopté ce nom est Namiki Shôza 並木正三 (1730-1773) qui collabora avec Sôsuke la dernière année de sa vie. Il devint par la suite un auteur pour le kabuki, connu pour ses innovations scéniques spectaculaires telles que la scène tournante (*mawari-butai** 回り舞台), considérée comme la première du genre au monde, et le dispositif *gandô-gaeshi* がんどう返し, selon lequel un grand accessoire de scène, représentant par exemple un toit, est élevé à 90 degrés pour révéler une scène complètement différente, tel l'intérieur d'une maison.

Le public des années 1740 a-t-il saisi l'ampleur de la contribution apportée par Sôsuke au spectacle de l'âge d'or ? On ne peut avoir aucune certitude. L'attribution de *La Tradition secrète de Sugawara* au retraité Izumo I^{er} est la première œuvre pour laquelle la contribution de Sôsuke fut dissimulée ; il s'agit toutefois d'un cas particulier, car elle était destinée à commémorer une grande figure du milieu du *ningyô-jôruri*. Mais au cours des deux années qui suivirent le décès d'Izumo I^{er}, Izumo II s'appropriâ par divers moyens le poste d'auteur principal (*tate-sakusha*) dans le cas de quatre grands succès, parmi lesquels figurent les deux

¹⁴⁷. Le terme « disciple » que nous employons ici n'implique pas forcément un rapport fort et personnel. On ignore dans quelle mesure Sôsuke a pris activement part à la formation des auteurs et à la correction de leur travail.

autres « chefs-d'œuvre ».

Nous devons sans doute faire preuve de prudence avant de jeter un blâme trop sévère sur Izumo II. En tant qu'héritier non seulement du nom de son père illustre, mais aussi de la gestion du théâtre ainsi que de la direction de ses projets artistiques, il portait une lourde responsabilité et devait par tous les moyens se montrer à la hauteur de la tâche. Sôsuke était également étranger à la structure hiérarchique du Takemoto-za, la majeure partie de sa carrière s'étant déroulée hors de ce théâtre. Mais en ce qui concerne la réputation contemporaine et posthume de Sôsuke, il est indéniable qu'il a subi une très grande injustice.

On peut supposer qu'un demi-siècle après le décès de Sôsuke, et plusieurs années après le déclin des deux théâtres de poupées d'Ôsaka, Izumo II fut généralement considéré comme le véritable créateur du *Trésor des vassaux fidèles*, car dans une critique admirative de la pièce, *Chûshingura okame hyôban 忠臣蔵岡目評判 (Le Trésor des vassaux fidèles, propos d'un spectateur, 1803)*, l'auteur Jippensha Ikku* 十返舎一九 (1765-1851) fait l'éloge du « style Takeda ». Ikku avait déménagé à Ôsaka dans sa jeunesse et avait déjà composé une œuvre de *ningyô-jôruri* avec l'un des disciples de Sôsuke, Namiki Ôsuke 並木翁輔 (dates inconnues). Il était donc informé sur les modalités de création des textes théâtraux et avait des connaissances dans le milieu du théâtre *ningyô-jôruri* d'Ôsaka. Or, non seulement il met Takeda Izumo sur un pied d'égalité avec Chikamatsu Monzaemon en tant qu'auteur, mais il va jusqu'à affirmer que les compétences dramatiques d'Izumo surpassent celles de ce dernier grâce à la grande variété de ses œuvres qui savent retenir l'intérêt du public. Il est clair qu'Ikku ne fait pas la distinction entre Izumo I^{er}, auteur illustre et gérant inégalé, décédé avant la conception du *Trésor des vassaux fidèles*, et son fils.

Ikku laisse entendre que Sôsuke a été subordonné à Izumo et à Shôroku. Ce statut inférieur est sous-entendu dans le portrait de Sôsuke figurant dans *Propos d'un spectateur*, accompli de manière posthume et relativement stylisée (Figure 8, p. 320). C'est le seul que

nous possédons : il apparaît à la troisième place, après ceux d'Izumo et de Shôraku. Le visage de Sôsuke semble bien plus jeune que celui des deux autres, même si la différence d'âge était en réalité minime. L'impression de novice est amplifiée dans le texte d'Ikku, où une anecdote décrit la création du *Trésor des vassaux fidèles* : à la recherche d'une idée sur la manière de traiter la première entrée de Yuranosuke, l'un des moments les plus célèbres de l'œuvre, Sôsuke aurait demandé conseil à Izumo¹⁴⁸. La légende selon laquelle Izumo était l'auteur principal de cette œuvre et Sôsuke son disciple fut donc très rapidement acceptée comme idée reçue dans l'histoire du théâtre, pour ensuite être transmise telle quelle par Ikku.

¹⁴⁸. L'anecdote est traduite en anglais par Donald KEENE (Donald KEENE [trad.], *Chushingura [The Treasury of Loyal Retainers]*, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 13–14).

(Image protégée retirée)

Figure 8. *Portrait de Namiki Sôsuke dans Chûshingura okame hyôban*
忠臣蔵岡目評判 (Le Trésor des vassaux fidèles, propos d'un
spectateur, par *Jippensha Ikkû* 十返舎一九, 1803).

Les Japonais de l'époque d'Edo raffolaient de classifications et de hiérarchisations, les appliquant dans tous les domaines de la vie, ce qui reflète dans une certaine mesure l'épistémè de l'époque dominée par le rationalisme néo-confucéen. Une hiérarchie fut également imposée aux auteurs de pièces pour le *ningyô-jôruri*. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Chikamatsu était universellement reconnu comme le « dieu tutélaire de la dramaturgie ». Namiki Sôsuke, quant à lui, figurait avec son prédécesseur Ki no Kaion, son supérieur Takeda Izumo I^{er} et son rival Bunkôdo, parmi « les quatre rois gardiens du *jôruri* » (*jôruri no shi-tennô* 浄瑠璃の四天王), faisant allusion aux quatre *deva* protecteurs du bouddhisme.

Au cours de l'époque d'Edo, les auteurs de la période d'écriture collaborative étaient moins célébrés que Chikamatsu Monzaemon. Prenons comme exemple le guide *Kezairoku* 戯財録 (*Notes sur les acteurs*, par Nyûgatei Ganyû 入我亭我入, 1801), destiné aux auteurs pour le kabuki. Cet ouvrage fournit, dans la liste des dramaturges de *ningyô-jôruri*, de longues informations biographiques sur Chikamatsu Monzaemon et consacre un paragraphe à Ki no Kaion, mais les informations biographiques sur les dramaturges postérieurs sont sommaires¹⁴⁹. En 1843, avec la publication de la collection de notes biographiques relatives au théâtre *Denki Sakusho* 伝奇作書, Namiki Senryû et son prédécesseur Tanaka Senryû furent même confondus comme un seul et même auteur¹⁵⁰.

Il a fallu deux cents ans pour que le nom de Namiki Sôsuke soit réassocié avec ses créations principales.

¹⁴⁹. Helen S. E. PARKER, *Progressive Traditions: An Illustrated Study of Plot Repetition in Traditional Japanese Theatre*, Leiden, Brill, 2006, p. 147.

¹⁵⁰. MORI, *op. cit.*, p. 360.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

L'Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est (IFRAE / FRE 2025)

THÈSE

présentée par

Jonathan Charles MILLS

soutenue le 18 septembre 2020

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et civilisations

**NAMIKI SÔSUKE (1695-1751),
DRAMATURGE DE L'« ÂGE D'OR »
DU THÉÂTRE NINGYÔ-JÔRURI**

TOME 2

Thèse dirigée par :

M. Michel VIEILLARD-BARON

Professeur des Universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Mme Julie SERMON

Professeure des Universités, Université Lumière, Lyon 2

M. Daniel STRUVE

Professeur des Universités, Université de Paris, Paris-Diderot

MEMBRES DU JURY :

M. Vincent DURAND-DASTÈS

Professeur des Universités, INALCO

Mme Annick HORIUCHI

Professeure des Universités, Université de Paris, Paris-Diderot

Mme Julie SERMON

Professeure des Universités, Université Lumière, Lyon 2

M. Daniel STRUVE

Professeur des Universités, Université de Paris, Paris-Diderot

M. Michel VIEILLARD-BARON

Professeur des Universités, INALCO

DEUXIÈME PARTIE :

**ANALYSE DE THÈMES CENTRAUX
DANS L'ŒUVRE DE NAMIKI SÔSUKE**

Chapitre 4

LE *MIGAWARI* (SACRIFICE DE SUBSTITUTION) : « RIZ QUOTIDIEN » DU THÉÂTRE DE NAMIKI SÔSUKE

1. Introduction

Le sacrifice de soi ou de ses proches, concept essentiel de la pensée japonaise¹, occupe une place majeure dans les œuvres du théâtre *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃. Les pièces créées par Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 sous l'influence du kabuki traitant du double suicide (*shinjû-mono* 心中物) de jeunes amants qui ne peuvent s'unir officiellement sont particulièrement célèbres. Le thème est également récurrent dans les pièces historiques (*jidai-mono* 時代物), forme prédominante du *ningyô-jôruri* à l'époque de Namiki Sôsuke 並木宗輔, où les morts dites « sacrificielles » (*gisei-shi* 犠牲死) surviennent au point culminant de l'œuvre.

La variante prédominante de la mort sacrificielle dans les pièces historiques du XVIII^e siècle est le *migawari* 身代り ou « sacrifice de substitution ». Le *migawari* de cette époque présente des caractéristiques formelles bien définies : typiquement, un homme ou une femme de la caste des guerriers subalternes sacrifie son propre enfant pour que sa tête puisse être substituée à celle d'un enfant de noble naissance. Ce modèle avait été adopté par le *jôruri*

¹ L'histoire culturelle du sacrifice de soi au cours de l'histoire et son rôle central dans la culture japonaise ont été traités par Maurice PINGUET dans *La Mort volontaire au Japon* (Paris, Gallimard, 1984).

ancien (*ko-jôruri* 古浄瑠璃) à partir de genres médiévaux, notamment le théâtre nô 能 et le récit *kôwaka* 幸若 qui narre des épisodes de l'épopée japonaise.

Comme ses contemporains, Sôsuke a fréquemment eu recours au sacrifice de substitution au cours de sa carrière. Après un bref examen de l'histoire du *migawari* dans le récit japonais, nous nous pencherons sur quatre questions relatives à l'emploi par Sôsuke de cette technique.

Tout d'abord, nous examinerons le rapport entre le sacrifice et le *sekai* 世界, la trame tirée des récits historiques, dont les grandes lignes étaient déjà familières du public. Sôsuke était probablement l'auteur qui connaissait, à son époque, le mieux les sources historiques et littéraires sur lesquelles reposait la composition du *sekai*.

Ensuite, nous nous pencherons sur le mécanisme selon lequel le *migawari* est mis en œuvre. Les œuvres du *ningyô-jôruri* classique possèdent une forte structure dramatique ; cette spécificité est particulièrement marquée dans les œuvres de Sôsuke, où les développements de l'intrigue sont soutenus par une logique interne rigoureuse.

Ceci nous conduit à une question associée, celle des conséquences du sacrifice de substitution. Qu'acquièrent les personnages qui recourent au *migawari* ? La question de l'efficacité du sacrifice est particulièrement pertinente dans le cas de l'œuvre de Sôsuke, car ses méthodes se distinguent très souvent de celles de Chikamatsu, où le sacrifice permet, de façon définitive, de dénouer l'intrigue.

Nous aborderons aussi la question de la représentation théâtrale du sacrifice. Quels dispositifs dramatiques Sôsuke emploie-t-il pour rendre ce procédé efficace sur le plan dramatique ? Cette question présente une difficulté particulière dans la mesure où les premières pièces de Sôsuke ont quasiment toutes disparu du répertoire du *bunraku* moderne. Nous nous pencherons donc sur une analyse des textes dramatiques publiés, dans le but de reconstituer les modalités de la représentation théâtrale.

Nous considérerons ces questions à la lumière d'un examen de trois œuvres de Sôsuke dans lesquelles figurent des sacrifices de substitution. Ce sont pour la plupart des exemples de la variante prédominante du *migawari*, le modèle « Nakamitsu » 仲光, selon lequel un guerrier sacrifie son propre enfant. Tout d'abord, nous examinerons la succession de trois *migawari* qui se produisent dans *Nanto jûsan-gane* 南都十三鐘 (*La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*), œuvre écrite par Namiki Sôsuke en collaboration avec Yasuda Abun 安田蛙文 (dates inconnues, actif entre 1726 et 1742) en 1728. Ensuite nous étudierons le cas de *Wada kassen onna maizuru* 和田合戦女舞鶴 (*La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*), œuvre qu'il a écrite seul en 1736, dans laquelle la guerrière Hangaku* est contrainte de mentir à son fils afin qu'il se donne la mort. Ces deux œuvres furent écrites alors que Sôsuke débute en tant qu'auteur attaché au théâtre Toyotake-za. Enfin, nous nous pencherons sur *Ichi-no-Tani futaba-gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, 1751), œuvre posthume composée lors de sa deuxième période au Toyotake-za, et fréquemment présente dans le répertoire des théâtres *ningyô-jôruri* et kabuki de nos jours.

2. L'histoire du *migawari* dramatique

Le terme *migawari*, littéralement « substitution par autrui », remonte à l'époque de Heian : il apparaît par exemple dans le récit *Utsuho Monogatari* 宇津保物語 (*L'Histoire de l'arbre creux*, vers 970-999) dans la phrase : « Je devrais me substituer (*migawari*) et mourir à la place de mon enfant² ». Le motif du *migawari* se retrouve ensuite dans un certain nombre de genres médiévaux avant d'être adopté avec enthousiasme par le théâtre de l'époque d'Edo (1603-

². « *Waga ko no migawari ni ware koso shiname* » 「わがこのみがはりに我こそ死なめ」 (*Utsuho monogatari* うつほ物語, dans la collection *Nihon koten bungaku shin-zenshû* 日本文学新全集, édition annotée et commentée par Nakano Kôichi 中野幸一, vol 3., Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1999, p. 377).

1867). L'incorporation de ce terme dans les titres d'œuvres dramatiques témoigne du fait qu'il était connu du public de l'époque d'Edo, et laisse entendre qu'il possédait une force émotionnelle capable de lui plaire.

2.1 Le sacrifice miraculeux

Les origines des *migawari* dramatiques de l'époque d'Edo remontent aux récits miraculeux de l'époque médiévale. Des divinités tel Jizô 地藏 (*bodhisattva* de la miséricorde) intercèdent pour aider des personnages menacés en se substituant à eux³. Ces histoires sont incorporées dans le *sekkyô-jôruri* 説経浄瑠璃, un type de récit qui connut son apogée autour des années 1660. On en trouve également un exemple dans le sixième et dernier acte d'*Amida no mune-wari* 阿彌陀胸割 (*Amida à la poitrine déchirée*)⁴, l'une des premières pièces de *ningyô-jôruri*. Tenju 天寿, une jeune fille dont les parents malfaisants ont été punis par Shaka (le bouddha Śâkyamuni), accepte de donner son foie pour qu'en échange un autel soit construit et dédié au bouddha Amida (Amitâbha) afin d'honorer ses parents. Suite à l'extraction de l'organe, la jeune fille continue de vivre, mais la statue du bouddha se fend, et du sang coule de son buste : les témoins en déduisent qu'Amida s'est substitué à la jeune fille.

À l'époque du *ningyô-jôruri* classique, Chikamatsu Monzaemon dépeint des interventions de *bodhisattvas* dans ses pièces historiques. Dans le cinquième et dernier acte de *Shusse Kagekiyo* 出世景清 (*Kagekiyo le victorieux*, 1685), première œuvre du nouveau *jôruri*,

³: *Shinpen kabuki jiten* 新編歌舞伎事典, ouvrage collectif publié sous la direction de HATTORI Yukio 服部幸雄, TOMITA Tetsunosuke 富田鉄之助 et HIROSUE Tamotsu 廣末保, Tôkyô, Heibonsha, 2000, p. 85.

⁴. Voir Chloé VIATTE, « Du texte à la scène, le théâtre de marionnettes en mutation : Donner à voir Amida no munewari (1614) au XXI^e siècle », *Cipango*, vol. 21, 2014, pp. 95-131. L'œuvre a été traduite en anglais (« Amida's Riven Breast ») dans R. Keller KIMBROUGH, *Wondrous Brutal Fictions : Eight Buddhist Tales from the Early Japanese Puppet Theater*, New York, Columbia University Press, 2013, pp. 216-231.

le *bodhisattva* Kannon 観音 (Avalokiteśvara, *bodhisattva* de la compassion infinie)) se substitue au héros de l'œuvre, Taira no Kagekiyo 平景清 (?-1196), condamné à la décapitation à la suite d'une tentative d'assassinat du shōgun Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199). Impressionné par cette intervention, Yoritomo accorde son pardon à Kagekiyo et lui offre un domaine. Toutefois, le rôle joué par les êtres divins lors des *migawari* chez Chikamatsu reste occasionnel.

Les deux *migawari* que nous avons considérés se produisent au terme des pièces, tel un épilogue, de manière semblable au *deus ex machina* de la tragédie grecque⁵. Chez Chikamatsu, l'événement miraculeux sert surtout à encadrer l'action principale, centrée sur les conflits personnels et politiques, dans un cadre médiéval bouddhique dans lequel d'innombrables souffrances humaines sont observées par les dieux et les bouddhas, puis reconnues et récompensées.

On ne trouve pas d'exemple notable de *migawari* divin dans les œuvres des auteurs de la génération suivant le décès de Chikamatsu. Ceci reflète peut-être l'atmosphère de rationalisme qui prédomina dans l'Ōsaka du XVIII^e siècle. En revanche, les sacrifices accomplis par les personnes s'imposèrent comme un élément important dans les pièces des théâtres du *ningyō-jōruri* et du kabuki durant cette période.

2.2 Le sacrifice humain

Le théâtre populaire du début de l'époque d'Edo adopta un grand nombre de motifs issus des genres médiévaux tels le nô et le récit *kōwaka*, considérés comme des modèles prestigieux. Les quatre modèles de sacrifice présents dans le *jōruri* ancien du milieu du XVII^e siècle furent

⁵. Le *deus ex machina* de la tragédie grecque, figurant notamment dans les épilogues des tragédies d'Euripide, consistait en une grue faisant descendre sur scène un dieu capable de résoudre tous les problèmes de l'intrigue. Ce dispositif fut toutefois critiqué par ses contemporains en raison de sa facilité.

empruntés à ces répertoires. Trois d'entre eux relèvent du *migawari*, le sacrifice d'une personne dans le but d'en sauver une autre :

1. Le modèle « Nakamitsu » 仲光, selon lequel un vassal sacrifie son enfant pour sauver la vie de celui de son maître.

2. Le modèle de « la dame Kesa » 袈裟御前, selon lequel une épouse fidèle se sacrifie afin de sauver la vie de son mari.

3. Le modèle « Tsuginobu » 継信, selon lequel un vassal se sacrifie à la place de son maître lors d'une bataille, à l'instar de Satô no Tsuginobu 佐藤継信 (1158-1185), vassal de Yoshitsune qui s'interposa devant une flèche destinée à son maître⁶.

C'est le modèle « Nakamitsu », impliquant un infanticide, qui s'établit progressivement comme le modèle prédominant du théâtre *ningyô-jôruri*, les deux autres se raréfiant. La pièce de nô *Manjû** 満仲 (auteur et dates inconnus) est considérée comme l'origine de ce modèle. Le seigneur Tada no Manjû 多田満仲, en apprenant que son fils Bijo 美女 a négligé ses études, demande à son vassal Fujiwara no Nakamitsu 藤原仲光 de décapiter ce dernier. Kôju 幸寿, le fils de Nakamitsu, se porte volontaire pour être sacrifié à sa place. Nakamitsu tue alors son propre fils, prétendant devant Manjû qu'il a tué Bijo.

Le caractère sombre de *Manjû* explique peut-être son succès modéré à l'époque de Muromachi (1333-1568), ce malgré la popularité du genre *genzai-nô** 現在能 (auquel

⁶. L'autre modèle de mort sacrificielle recensé par SUWA Haruo est celui de « Kamata » 鎌田, selon lequel une femme, dont le mari a été tué par son propre père, se suicide après avoir mis à mort ses enfants. L'effet dramatique de cet infanticide suivi d'un suicide est plus sombre que celui produit par les trois variantes de *migawari* précitées (SUWA Haruo 諏訪春雄, *Kinsei gikyoku-shi josetsu* 近世戯曲史序説, Tôkyô, Hakusuisha 白水社, 1986, p. 38).

appartient cette pièce) qui traite de personnages vivants plutôt que des esprits des morts. Selon une étude portant sur les pièces de nô jouées sur une période de plus de 170 ans, entre 1427 et 1602, on en recense seulement deux représentations⁷.

Cette pièce de nô se distingue par son action dynamique et sa teneur émotionnelle.

Notons que la victime du sacrifice se propose de manière spontanée :

「して「哀それがし御年ほどにも候はんには、やがて御命にも替り申すべきものを、惜しからぬ命もことにより心にまかせぬかなしきは候。

幸「いかに申すべき事の候。唯今の父ごの御言葉こそ幸寿が耳にとまりて候へ。〔中略〕はやそれがしがくびをとり、美女御ぜんとまうし満中の御目にかへ給ひ候へ⁸。」

« NAKAMITSU : *Las ! Si j'avais le même âge que lui [=Bijo], j'aurais pu échanger ma vie pour la sienne. Je ne rechignerais pas à renoncer à ma vie, mais je ne peux faire ce que mon cœur désire. Oh, combien cela est regrettable !*

⁷. Données selon une analyse réalisée par NOSE Asaji 能勢朝次 (cité dans MATSUZAKI Hitoshi 松崎仁 et SUWA Haruo 諏訪春雄, « Jôri no ryûsei to chôroku » 浄瑠璃の隆盛と凋落, in, *Nihon Bungaku Zenshi [4] : Kinsei* 日本文学全史 近世, compilé par ICHIKO Teiji 市古貞次 et TSUTSUMI Seiji 堤精二, Tôkyô, Gakutôsha, 1978, p. 192). Une œuvre de *kôwaka* 幸若 (danses accompagnées de chants, dont la tradition remonte à l'époque Muromachi) compte également une intrigue semblable. On ignore si cette dernière œuvre influença la conception de la pièce de nô, ou si les deux œuvres partagent une source commune. L'histoire de Nakamitsu fut également transmise dans une danse (*bukyoku* 舞曲) intitulée *Manjû*. Ce dernier genre contient d'importants éléments bouddhiques : à la fin de cette pièce, Bijo, le garçon sauvé, devient moine et rend la vue à sa mère aveugle.

⁸. *Yokyoku-shû* 謡曲集, vol. 2, compilé par NOGAMI Toyochirô 野上豊一郎 et TANAKA Makoto 田中允 dans la collection *Nihon koten zensho* 日本古典全書, Tôkyô, Asahi Shinbunsha, 1957, pp. 240-241.

*KÔJU : Que dites-vous ? Ô mon père ! J'entends les mots que vous venez de prononcer.
[...] Coupez-moi la tête immédiatement ! Dites que c'est celle de Bijo et présentez-la à
Manjû !*

Bijo, le garçon sauvé, joue aussi un rôle majeur dans l'action, réclamant auprès du vassal le droit d'être mis à mort en guise de punition. Le vif désir de Kôju de se substituer à Bijo mène à la scène comportant le plus de tension dans la pièce, le dilemme de son père Nakamitsu. Après avoir fait l'éloge du courage de son fils, il prend son sabre, les larmes aux yeux, dans le dessein de l'exécuter. Même s'il répugne à tuer son propre fils, en tant que fidèle vassal, il se sent contraint de désobéir aux ordres de mettre à mort le fils de son maître. Le *migawari* du théâtre *ningyô-jôruri* aurait hérité du nô cet accent sur le conflit psychologique subi par le parent de la victime.

Les causes de la tragédie, pourtant banales, sont amplifiées par le caractère impulsif du seigneur Manjû. L'exigence de Manjû que son fils soit mis à mort en raison de sa paresse semble relever d'un caprice, mais a des conséquences terribles et disproportionnées. On peut se demander pourquoi Nakamitsu, en tant que vassal loyal selon le modèle confucéen, n'essaie pas plutôt de raisonner son seigneur, d'autant plus qu'il dispose d'un excellent argument : le décès de Bijo, enfant unique de Manjû, conduirait à l'extinction de la lignée du clan Seiwa Genji 清和源氏. En apprenant le « décès » de son fils, Manjû n'exprime aucun regret : il demeure inconscient de la sévérité de ses ordres. On peut noter en revanche que les auteurs pour le *ningyô-jôruri*, héritiers de ce modèle dramatique, et dans un contexte où les intrigues étaient devenues plus complexes, veillèrent à concevoir une motivation plus intuitive pour le sacrifice.

Selon Suwa Haruo, spécialiste du théâtre de cette époque, on peut attribuer la popularité fulgurante de ce modèle à l'époque d'Edo à son pathos, très apprécié du public de l'époque,

ainsi qu'à son effet de surprise⁹. Les Tokugawa 徳川, famille des shôguns contemporains, tenant le clan des Seiwa Genji 清和源氏 pour leurs ancêtres, l'épisode acquit sans doute un certain prestige.

On peut également identifier un élément important de tromperie dans l'action. Nakamitsu veille à cacher le fait que son fils est la véritable victime, en montrant de loin à Manjû la tête dans l'obscurité de la nuit. Nakamitsu est également amené à mentir à son seigneur sur le sort de son propre fils, Kôju, victime du sacrifice. Se croyant sans enfant, Manjû a l'intention de faire de Kôju son héritier, mais Nakamitsu emploie un subterfuge : « Je dois vous dire que Kôju était si triste de la séparation avec son seigneur Bijo que, après avoir coupé ses cheveux [et être devenu moine], il a disparu [dans la nuit]¹⁰. »

La tromperie effectuée par un « bon » personnage afin de pouvoir accomplir parfaitement le sacrifice, suggérée dans la pièce de nô, constitue un motif qui fut adopté et amplifié par les auteurs pour le *ningyô-jôruri*, et exploité notamment par Sôsuke. Nous examinerons cet élément de tromperie en détail lors de notre étude du *migawari* provoqué par la guerrière Hangaku, qui va jusqu'à mentir à son jeune fils afin de lui faire honte et de le pousser au suicide.

On peut donc constater une différence importante entre les effets dramatiques du *migawari* miraculeux et de celui humain, qui prédomina finalement pour devenir l'un des éléments de base du théâtre populaire de l'époque d'Edo. Le premier type relève de l'intercession d'un être puissant en faveur d'un personnage faible et intervient souvent comme

⁹. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., p. 287.

¹⁰. « Shite "San-sôro Kôju wa Bijo-Gozen no on-wakare wo nageki-môshi, kami wo kiri yukigata ga shirazu usete-sôrô" » 「して「さん候幸寿は美女御ぜんの御別をなげき申し、かみをきり行がたしらずうせて候。」」 *Yokyokyu-shû* 謡曲集, vol. 2, op. cit., p. 242.

une sorte de récompense à la dévotion personnelle de son culte. Le *migawari* humain, en revanche, est le résultat d'une décision douloureuse. Un personnage faible en sauve un plus fort : la victime est donc inférieure sur l'échelle sociale à la personne sauvée. Dans le cas du modèle Nakamitsu, la victime est un enfant innocent tué par l'un de ses parents.

Un demi-siècle après le début de l'époque d'Edo, les premières traces du sacrifice de type « Nakamitsu » apparaissent dans le *ningyô-jôruri*. La première pièce de *jôruri* ancien à introduire ce modèle fut *Kinpira hômon-arasoï* 公平法門諍 (*Kinpira et la querelle des bouddhistes*, 1661), mais l'action s'orientait davantage sur les actes de bravoure de Kinpira 金平 et de sa bande de guerriers, et le risque du sacrifice était finalement écarté¹¹.

Chez Chikamatsu, la mort sacrificielle constitue un moyen de résoudre des situations autrement insolubles, et figure généralement à la fin du troisième acte d'une pièce historique en cinq actes, point culminant de l'œuvre. Chikamatsu Monzaemon entrevit également le potentiel du *migawari*, et le mit au cœur du drame. Dans *Chûshin migawari monogatari* 忠臣身替物語 (*Récit du sacrifice du vassal fidèle*, 1689, œuvre probablement écrite par Chikamatsu Monzaemon mais non signée) le vaillant héros Kinpira 金平 accepte de protéger l'adolescent Yoshitsuna 義綱 (l'équivalent de Bijo dans la pièce de nô) que le père veut forcer à devenir moine. Le père de Yoshitsuna, contrarié, ordonne à son vassal de tuer celui-ci. Mais le vassal, tout comme celui dans la pièce de nô, substitue son propre fils à celui de Yoshitsuna, et ce meurtre ainsi que l'angoisse de la mère en apprenant la nouvelle constituent les points culminants de l'œuvre.

¹¹. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, *op. cit.*, p. 33. Voir également MATSUZAKI Hitoshi 松崎仁 et SUWA Haruo 諏訪春雄, « Jôruri no ryûsei to chôroku » 浄瑠璃の隆盛と凋落, *in*, *Nihon Bungaku Zenshi*, vol. 4, *op. cit.*, p. 193.

On peut citer deux autres exemples de *migawari* chez Chikamatsu : *Yomei-Tennô shokunin kagami* 用明天王職人鑑 (*L'Empereur Yômei, modèle pour les artisans*, 1705) où une mère se substitue à son fils, et *Kan-hasshû tsunagi-uma*, 関八州繫馬 (*Les Huit provinces du Kantô et le cheval à l'attache*, 1724), dans laquelle le guerrier Mita no Jirô Tomozuna 箕田次郎纜 se donne la mort pour que sa tête soit offerte à la place de celle du général Minamoto no Yorihiro 源頼平, condamné à mort. Le *migawari* de la première pièce se rapproche du modèle de « la dame Kesa », celui de la seconde du modèle « Tsuginobu ». Ces deux exemples notables ne relèvent donc pas du modèle « Nakamitsu », qui allait s'imposer comme un modèle incontournable dans les œuvres de ses successeurs.

2.3 Le sacrifice vu par les dramaturges Takeda Izumo I^{er} et Namiki Sôsuke

Les auteurs du début du XVIII^e siècle tels que Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 (?-1747), attaché au théâtre Takemoto-za 竹本座, et Sôsuke, attaché au Toyotake-za 豊竹座, avaient très fréquemment recours au *migawari* et à la mort sacrificielle. De façon intrigante, les personnages sont amenés à commenter l'efficacité de ces procédés dramatiques. Dans la pièce d'Izumo intitulée *Dai-dairi Ôtomo no Matori* 大内裏大友真鳥 (*Ôtomo no Matori et la cité de la cour impériale*, 1726) par exemple, le samouraï Toraô 虎王 et sa fille Tatsunami 立浪 se trouvent dans deux groupes politiquement opposés ; Toraô porte néanmoins secours à sa fille en l'aidant à fuir d'un château où elle est en péril de mort¹². Il est sur le point de se suicider pour s'excuser envers son seigneur d'avoir aidé sa fille, mais cette dernière le lui déconseille :

¹². SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., p. 263.

「「忠にもせよ義にもせよ、斯した場にて死ぬるは、古い草双紙や物語に書
伝へ聞伝へ、珍らしいわいな、菊池の前司虎王が、人真似して死んでは
立まい¹³」」

« *TATSUNAMI : Le fait de mourir dans ces conditions, que ce soit par loyauté ou par
rectitude, a été décrit dans les vieux contes illustrés (kusa-zôshi 草双紙) et les romans
(monogatari 物語), et puis raconté [par tous]. Cela n'a rien d'exceptionnel. Il serait
peu convenable pour vous, Kikuchi no Zenji Toraô, de mourir en imitant ces
personnages. »*

Convaincu par sa fille, Torao renonce au suicide. Il est clair que, malgré le contexte historique de la pièce, Tatsunami s'exprime comme une femme de l'époque d'Edo, faisant référence aux *kusa-zôshi* 草双紙, livres d'images bon marché apparus au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. Ultérieurement, les *kusa-zôshi* seront écrits et commercialisés pour les adultes, mais à l'époque de l'œuvre, ces derniers sont exclusivement des *aka-hon* 赤本 (une variété de *kusa-zôshi*) présentant des contes pour enfants. Ce dialogue suggère le caractère peu naturel et anachronique de la mort sacrificielle.

De façon semblable, les personnages de Sôsuke commentent le dispositif dramatique du sacrifice de substitution (*migawari*) dans la pièce intitulée *Hibari-yama Himesute-matsu* 鷓山姫捨松 (*Le Mont Hibari et le pin de la demoiselle abandonnée*, 1740). Se déroulant à l'époque de Nara (710-794), cette œuvre est imprégnée de références tirées de la littérature bouddhique de l'époque médiévale (*setsuwa** 説話). La demoiselle Chûjô 中将姫, accusée à tort par le fourbe prince Nagaya 長屋の王子 d'avoir volé une statue précieuse d'un bouddha,

¹³. Cité dans SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., p. 263.

se cache dans le temple Hase-dera 長谷寺 (dans l'actuel département de Nara). Arrive un messager qui exige la tête de la demoiselle. Sakyônoshin Harutoki 左京進春時 et Kume Hachirô Kagekatsu 久米八郎景勝, deux vassaux du bon ministre Fujiwara no Toyonari 藤原豊成, cherchent un moyen de lui sauver la vie :

「「なんと晴時とても姫君は討れぬ。討ねはまた主君豊成公の御難義。思ひ廻す程大事の場所。高ふはいはれぬが。身代りはどふで有ふぞいのふ。」

「サアおれもそふは思ひ付たれ共。是迄に手をかへ品かへ様々の身代り。仕尽して仕様がな。どふ思ひ廻しても身代りは古い / \。」 「いやそうかた意地にもいはれぬ。古いをいはふならば。朝夕すはる膳部。此世始^{はちぼく}つての八木かし洗ふてたき上^{うまれ}。ぎやつと産て乳ばなれより今日まで食すれ共。命をつなぐ一粒万倍。真実しんの甘露の味ひ。幾度食してもあかぬぞや。身代りも忠義の誠。其誠をもつて姫の身命を養はゞ。古くと一口は大事有ルまい¹⁴。」」

« HACHIRÔ : Eh bien, Harutoki, je suis vraiment incapable de tuer la demoiselle. [Mais] si je ne la tue pas, cela causera des problèmes à notre seigneur Toyonari. Plus j'y pense, plus me semble risquée notre situation. Tiens, je ne le dirais pas à haute voix, mais que penses-tu de l'idée de faire un sacrifice de substitution ?

HARUTOKI : Eh bien, moi aussi j'ai eu cette idée. Mais de nos jours, les gens ont changé ceci et remanié cela, et ont épuisé tous les types possibles de sacrifices de substitution.

¹⁴. Toyotake-za jôruri-shû 豊竹座浄瑠璃集, vol. 2, compilé par MUKAI Yoshiki 向井芳樹, dans la collection Sôsho Edo bunko, vol. 11, Tôkyô, Kokusho Kankôkai, 1990, p. 226.

On ne peut plus rien faire. À tous points de vue, les sacrifices de substitution sont dépassés !

HACHIRÔ : Non, ne soyons pas aussi catégoriques ! Si tu veux parler de ce qui est dépassé, prends le plateau de nourriture placé devant moi chaque matin et chaque soir. Depuis le commencement du monde, le riz a été lavé et cuit à la vapeur. J'en ai mangé depuis que l'on m'a sevré du lait maternel quand j'étais bébé et que je criais, jusqu'à ce jour. Ma vie a été préservée par le même grain consommé une myriade de fois. Il est aussi délicieux qu'un véritable élixir ! Je pourrais en manger à tous les repas : je ne m'en lasserai jamais. Un sacrifice de substitution montre la véritable loyauté. Si nous pouvons maintenir notre demoiselle en vie grâce à une telle preuve de sincérité, rien ne s'oppose à ce que l'on y recoure, même s'il s'agit d'une pratique dépassée ! »

Ces commentaires laissent entendre le soupçon de Sôsuke selon lequel le *migawari* est devenu un procédé stéréotypé¹⁵. Hachirô y répond en comparant le *migawari* au riz, aliment de base de la cuisine japonaise, jouissant d'un statut élevé et jouant un rôle important dans les cérémonies shintoïstes et bouddhiques. Cette comparaison suggère qu'au milieu du XVIII^e siècle, le modèle dramatique de *migawari* avait atteint un statut privilégié, inséparable du théâtre de *ningyô-jôruri*, comme l'est le riz de la vie quotidienne. Sôsuke semble reconnaître ici l'efficacité de ce modèle dramatique malgré ses craintes de recourir à un lieu commun. Durant sa carrière, Sôsuke déclinera ce modèle dans une grande variété de situations dramatiques.

3. Les sacrifices successifs dans *La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*

Nanto jûsan-gane 南都十三鐘 (*La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, donnée au théâtre Toyotake-za en 1728), est la cinquième pièce composée par Sôsuke ; son texte est de

¹⁵. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., p. 287.

nos jours reconnu par les spécialistes comme une œuvre de qualité. Il s'agit d'une collaboration avec Yasuda Abun 安田蛙文. Abun a probablement composé les deux premiers actes et Sôsuke les trois derniers, ce dernier étant responsable de la conception de la structure d'ensemble¹⁶. Cette pièce connut un certain succès lors de sa première représentation, mais comme la plupart des œuvres écrites pour le Toyotake-za, elle est absente du répertoire du *bunraku* 文楽 moderne.

L'œuvre se distingue par une ambiance particulièrement sombre. Pas moins de onze personnages trouvent la mort au cours de la pièce, les décès se concentrant dans la seconde moitié¹⁷. L'ambivalence morale des deux héros et la nature des sacrifices au cœur de l'œuvre contribuent à l'atmosphère funeste.

On y recense trois instances du sacrifice de substitution, et trois victimes¹⁸. Pour faciliter notre explication, nous les nommons ici sacrifices A, B et C (voir le résumé, p. 589). Dans la première instance, une jeune femme, Osano おさの, offre sa vie pour que son beau-fils Kamematsu 亀松, âgé de six ans, puisse échapper à la peine de mort à la suite d'un homicide involontaire (sacrifice A à la fin de l'acte III). À la fin de l'acte IV, ce même Kamematsu est

¹⁶. KAWAGUCHI Setsuko 川口節子, « Jôruri buntai no shosô : Yasuda Abun no baai, *Seiwa Genji jûgo-dan wo chûshin ni* » 浄瑠璃文体の諸相 : 安田蛙文の場合、「清和源氏十五段」を中心に, *Engeki Kenkyû Sentâ Kiyô VII*, Waseda Daigaku 21 Seiki Puroguramu, Tôkyô, 2006, p. 117.

¹⁷. À titre de comparaison, seulement cinq morts figurent dans *Hôjô Jirai-ki* 北条時頼記 (*Chronique de Hôjô Tokiyori*) la première œuvre de Sôsuke (voir le tableau schématique de l'œuvre dans *Jôruri sakuhin yôsetsu : Nishizawa Ippû/Namiki Sôsuke-hen* 浄瑠璃作品要説 西沢一風・並木宗輔 篇, vol. 5, compilé par le bureau de recherches du Théâtre national du Japon, Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu, 1988, p. 142).

¹⁸ Une structure dramatique comprenant ainsi trois *migawari* n'est pas inconnue dans le théâtre de cette époque (SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, *op. cit.*, p. 287).

sacrifié par son oncle, Hata no Minbu Tarô Kunisuke 秦民部太郎国資, pour que sa tête soit substituée à celle du jeune noble Machiyo 万千代, âgé de treize ans et accusé d'avoir tué un cerf sacré appartenant au sanctuaire Kasuga 春日大社 (sacrifice B). Finalement, au début de l'acte V (*kuchi*), il est annoncé que la tête de Kamematsu ne peut être acceptée par les dieux du sanctuaire à cause de la différence d'âge entre les deux garçons. Sur ces entrefaites, le samouraï Sakuma tue son fils Takewaka 竹若, âgé de sept ans (sacrifice C). La somme des âges de Kamematsu et Takewaka équivalant à treize ans, ce double sacrifice est considéré comme acceptable par les dieux, et la vie de ce dernier est ainsi épargnée.

3.1 La ville de Nara et ses légendes

La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud fait partie des « pièces de l'époque de l'autorité de la cour » (*ôdai-mono* 王代物), sous-genre de la pièce historique se déroulant à la cour impériale de Nara (710-794) ou de Heian (794-1185). Plutôt que de se pencher sur les œuvres littéraires précédentes pour créer l'intrigue principale, les auteurs semblent s'être inspirés de la chronique *Shoku Nihon-gi* 続日本紀 (*Suite des Chroniques du Japon*, compilée sur ordre impérial en 797), et en particulier d'une rébellion organisée par Fujiwara no Hirotsugu 藤原広嗣 (?-740) en 740¹⁹. Les deux principaux personnages masculins, les guerriers Hata no Minbu Tarô Kunisuke et Sakuma Hayato Yoshizumi 佐久間隼人善澄, probablement inventés par les auteurs, ont chacun des défauts bien marqués qui les distinguent. Kunisuke est présomptueux et arrogant, tandis que Sakuma, peu scrupuleux, commet un grand nombre de méfaits afin d'échapper aux situations problématiques dans lesquelles il se trouve. Les retombées des fautes des deux personnages seront révélées au cours de la pièce, et les héros sacrifieront leurs enfants lors d'une tentative de se racheter.

¹⁹. *Jôruri sakuhin yôsetsu*, vol. 5, *op. cit.*, p. 142.

La pièce est enrichie par l'incorporation de deux éléments historiques ou légendaires associés à la ville de Nara : le châtement d'« écrasement » par petites pierres²⁰ (*ishiko-zume** 石子詰め) réservé au tueur d'un cerf, et la « cloche de treize heures » (*jûsan-gane* 十三鐘) érigée au pavillon Bodai.in Ômidô 菩提院大御堂, qui fait partie du temple Kôfuku-ji 興福寺 de Nara²¹. Ces légendes, dont les sacrifices de substitution des actes IV et V (sacrifices B et C) s'inspirent, ont une fonction dramatique semblable à celle du *sekai* 世界.

L'écrasement par petites pierres, appelé également le châtement de la « grande clôture » (*ôgaki* 大垣), était à l'origine une punition destinée aux moines ascétiques *yama-bushi* 山伏 qui négligeaient leurs pratiques religieuses. Le coupable, attaché à un poteau, était enterré jusqu'aux épaules dans une fosse à côté d'une route fréquentée ; il finissait écrasé par le poids des petites pierres déposées sur lui. Au début de l'époque d'Edo, des chroniques laissent supposer que la peine a été appliquée dans le cas de certains crimes religieux, tel le vol de statues de chiens au sanctuaire Kasuga à Nara²².

Un épisode célèbre, probablement fictif, relie ces deux légendes associées à la ville de Nara. Un garçon nommé Sansaku 三作, élève de l'école attachée au temple Kôfuku-ji, vit un jour un cerf sacré manger ses devoirs. Le garçon lui jeta son pinceau, qui le frappa à l'oreille et provoqua la mort de l'animal. Sansaku fut condamné à l'écrasement par petites pierres, et

²⁰. Nous employons ici le terme d'« écrasement » et non de « lapidation » car les pierres n'étaient pas lancées sur la victime, mais déposées sur lui petit à petit, entraînant une mort lente par étouffement.

²¹. Le Kôfuku-ji est le centre de la secte bouddhique Hossô 法相宗. Fondé en 669 et déplacé dans la ville de Nara après le transfert de la capitale en 710, le Kôfuku-ji se développa en tant que temple clanique des Fujiwara. Le temple fit du sanctuaire Kasuga 春日社 son propre sanctuaire protecteur.

²². *Nihon denki densetsu dai-jiten* 日本伝奇伝説大辞典, ouvrage collectif publié sous la direction d'INUI Katsumi 乾克己 *et al.*, Tôkyô, Kadokawa Shoten, 1992, p. 73.

fut enterré avec le cerf dans le jardin devant le pavillon Bodai.in Ômidô du temple. Selon la légende, la « cloche de treize heures » fut érigée pour commémorer ce garçon²³.

Il est difficile de trouver des exemples bien documentés sur ce type d'exécution, mais sa cruauté et sa disproportion avec la faute commise expliquent l'évocation de cette punition dans la littérature de l'époque, notamment chez Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724, *Jitô Tennô uta gunpô*²⁴ 持統天皇歌軍法, *L'Empereur Jitô et la stratégie pour la poésie*, 1715), et plus tard chez le dramaturge Chikamatsu Hanji 近松半二 (1712-83, *Imoseyama onna-teikin* 妹背山婦女庭訓, *Imoseyama ou L'éducation des femmes*²⁵, 1771).

Sôsuke adopta-t-il une esthétique du sensationnel ? Notons que la peine n'est pas représentée sur scène : finalement, la simple présentation d'une tête suffit aux dieux du sanctuaire, les têtes coupées figurant souvent sur la scène du *ningyô-jôruri*. C'est plutôt la *menace* de la peine qui est représentée et s'amplifie progressivement tout au long de la pièce. De plus, la disproportion de la peine par rapport au délit semble refléter un schéma dramatique récurrent dans les œuvres de Sôsuke, qui a été identifié par Uchiyama Mikiko :

「人間は悪人でなくとも、罪を犯すべく生みつけられ、予定通り罪を犯し、その報いとして恐ろしい運命の力に寸断されて滅びていくものであるとの思

²³. *Ibid.*

²⁴. *Ibid.*

²⁵. Cette œuvre a été traduite en français par Jeanne SIGÉE (*Imoseyama ou L'éducation des femmes – drame fantastique en cinq parties*, Paris, Gallimard, 2009).

想 — そこには黙阿弥などの場合のような教訓めいたものではないが、やはり一種の因果の世界が厳存していた²⁶。」

« *Selon cette philosophie, même si un être humain n'est pas malfaisant, il sait dès sa naissance qu'il commettra des péchés. Il les commettra comme prévu, et en conséquence, tiraillé par la puissance effrayante de la fatalité, il périra. On ne trouve rien ici de la tendance au didactisme présente chez Mokuami²⁷ et d'autres [auteurs], mais une sorte d'univers caractérisé par la causalité karmique était pourtant présent.* »

Si la problématique centrale de la pièce, celle de la survie de Machiyo, est déclenchée par la légende de la punition d'écrasement par petites pierres, c'est la deuxième légende associée à Nara, celle de la cloche de treize heures, qui sert à sa résolution. Durant l'époque d'Edo, les cloches des temples bouddhiques sonnaient l'heure régulièrement, à un intervalle qui variait selon les saisons, mais qui correspond, au moment des solstices, à environ deux heures. Les cloches des temples connotent également l'impermanence, de façon non seulement auditive, car leur sonnerie diminue progressivement, mais aussi visuelle, car elles portent parfois l'inscription d'un poème bouddhique (*ge 偈*) sur ce thème. Située dans le pavillon Bodai.in Ômidô, cette cloche était frappée pour marquer la septième heure du cycle nocturne (aux alentours de quatre heures du matin), et la sixième heure du cycle diurne (environ six heures du soir). De la même façon, dans l'œuvre de Sôsuke, le sacrifice de deux garçons de six et de sept ans, soit un total de treize ans, remplace celui du garçon noble âgé de treize ans.

²⁶. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, *Jôzurishi no jûhasseiki 浄瑠璃の十八世紀*, Tôkyô, Benseisha, 1989, p. 299.

²⁷. KAWATAKE Mokuami 河竹黙阿弥 (1816–1893), dramaturge pour le kabuki, est notamment célèbre pour ses pièces consacrées aux tableaux réalistes de la vie populaire (*kizewa-mono* 生世話物).

La cloche de treize heures figure dans la scène finale de la pièce (*Futa-go mono-gurui* ふた子物ぐるひ, *La Femme folle à cause de ses deux enfants*), qui suit les trois sacrifices. Elle semble symboliser le chagrin éprouvé par les survivants. Otsuji, mère de l'une des victimes du sacrifice et belle-mère de l'autre, insiste pour la frapper, bien que ce ne soit pas la bonne heure. Le lyrisme de la scène laisse imaginer qu'elle a été jouée par des récitants et des marionnettistes visibles sur scène (plutôt que derrière un rideau) afin de divertir le public²⁸. En outre, certaines indications sur le texte à l'intention des récitants, telles qu'« ensemble » (*issei* 一セイ[一声]), « rôle principal » (*shite* シテ) et « second rôle » (*waki* ワキ), suggère que la scène a été narrée par un groupe de récitants, avec une distribution semblable à celle d'une pièce de nô.

Otsuji, dont le prénom évoque les carrefours (*tsuji* 辻) des chemins karmiques (*rokudô** 六道), raconte son chagrin en évoquant plusieurs toponymes associés à Nara et à ses environs :

「うき物がたりとクル奈良の里。ウキン世をさる沢の根なし草。うきかずとへば六つ七つ。ウ義理有ル中と真実の。乳を分けたりしウ中々中に。跡にウ残りし下其親の身の。さかさまなりしウ手向山。葉ふみ分さおヶ小男。鹿の。かへろとなくは。ナラスフシ そらごとよ。シテフシ 我子かへせあはせよなふ²⁹。」

« OTSUJI : *Mon histoire est triste, ô village de Nara. Je laisse le monde derrière moi, comme une plante déracinée de l'étang de Sarusawa. Si on me demande le nombre de*

²⁸. Ce fut le cas pour la scène finale de *Hôjô Jirai-ki* (*Chronique de Hôjô Tokiyori*) donnée deux ans plus tôt.

²⁹. *Nanto jûsan-gane* 南都十三鐘, édition du texte dans la collection *Gidayû-bushi jôruri mi-honkoku sakuhin shûsei* (17) 義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集, annotée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et KAWAGUCHI Setsuko 川口節子, Machida, Tamagawa Daigaku Shuppan-Bu, 2006, p. 123.

mes chagrins, ils sont six ou sept. J'étais liée à l'un [des garçons] par devoir, et j'ai allaité l'autre. Il ne reste que moi, leur mère. [Je vois] le mont Tamuke inversé³⁰. Le cri du cerf, « Kaero ! » [« Revenez ! »], n'est qu'un leurre. Rends-moi mes enfants ! Oh, laisse-moi les retrouver ! » [nous soulignons]

Les toponymes évoqués, tels que le « village » de Nara (*Nara no Sato* 奈良の里), l'étang de Sarusawa 猿沢池 et le mont Tamuke 手向山, situés dans la ville, sont également des « mots pivots » (*kake-kotoba** 掛詞) qui jouent sur l'homonymie pour exprimer le chagrin d'Otsuji. Frappant la cloche du temple, elle poursuit sa plainte sous la forme d'une « énumération de choses » (*mono-zukushi* 物尽し) en comptant les sonneries. Dans les ténèbres, il y a une lueur d'espoir : on apprend que le seigneur Moroe a préparé l'office bouddhique des morts pour commémorer les deux garçons sacrifiés. Cela nous rappelle que l'apaisement des âmes des morts a toujours été l'une des fonctions du récit *katari-mono*, auquel appartient le théâtre *ningyô-jôruri*.

3.2 Le premier sacrifice de substitution du Japon ?

Les événements qui mèneront aux deux derniers sacrifices de substitution de la pièce (les sacrifices B et C) s'enclenchent au début de l'acte IV. L'épouse de Tachibana no Moroe 橘諸兄, aristocrate fidèle à l'empereur, se rend au sanctuaire avec deux de ses dames d'honneur afin de prier pour la survie de son fils Machiyo, condamné à mort pour avoir tué un cerf sacré. Comme nous l'avons vu, Otsuji, l'une des dames d'honneur, est le personnage féminin principal de la pièce : elle est la mère de Kamematsu (six ans) ainsi que la belle-mère de Takewaka (sept ans, fils de son époux Sakuma), qui seront tous deux victimes des sacrifices.

³⁰. Le terme *sakasama* さかさま (« inversé ») évoque le fait que les enfants sont décédés avant leur mère, soit l'inverse de l'ordre naturel.

La scène, relativement allègre au début, prend subitement une tournure plus grave, quand l'épouse de Moroe et l'autre dame d'honneur (d'un rang supérieur à Otsuji) suggèrent qu'Otsuji sacrifie son beau-fils Kamematsu à la place de Machiyo :

「^{地中} 二人の衆の ^ウ 連合 ^ィ 達 ^{ハル} 助かるしあんはなかりしか。^詞 伝へ聞ッ漢の沛公項羽にかこまれ給ひし時。紀信と云臣下沛公の命にかはり。車の上にて焼ふすとや。^{地中} 今もさやうの人あらば助かることも ^{ハル} 有べきが。^ウ 悪世末法今の世に ^ウ 誰 ^レ か命を ^上 助くべき³¹。」

« L'ÉPOUSE DE MOROE : Mes deux amies, vos époux peuvent-ils suggérer un moyen de nous aider ? J'ai entendu dire que lorsque le duc de Pei 沛 des Han 漢 [=Liu Bang 劉邦] avait été encerclé par [l'armée de] Xiang Yu 項羽, un vassal nommé Ji Xin 紀信 se sacrifia, donnant sa vie à la place de celle du duc, et fut brûlé sur un chariot. [Machiyo] serait épargné s'il y avait une telle personne de nos jours. Mais dans ce monde mauvais, actuellement dans l'ère terminale de la Loi bouddhique, qui serait à la hauteur pour lui sauver la vie ? »

L'utilisation répétée de la notation *haru** ハル, pour désigner un style de chant tendu, et de celle de *kan** 上, employée pour désigner le ton le plus aigu, suggèrent que la tirade est l'un des moments les plus émouvants de la scène. L'épouse de Moroé et sa femme d'honneur avaient sans doute organisé une sorte de mise en scène afin de persuader Otsuji de sacrifier son fils. Dans un rebondissement tout à fait caractéristique de Sôsuke, Otsuji, qui avait cru agir de concert avec les deux dames, se retrouve subitement isolée.

³¹ Nanto jûsan-gane, op. cit., p. 90-91.

Revenons-en à la tirade de l'épouse de Moroe. Deux éléments en particulier sont frappants ; tout d'abord, l'exemple de *migawari* cité est chinois et non japonais. S'éloignant du modèle de sacrifice « Nakamitsu », cette mort d'un guerrier à la place d'un autre ressemble fortement au modèle « Tsuginobu ». Ce modèle, selon lequel un vassal meurt à la place de son seigneur lors de la bataille, avait connu un certain succès dans les premières pièces pour le *jôruri* ancien, mais disparut par la suite du *ningyô-jôruri* classique (dans lequel figuraient moins de scènes de bataille) en faveur du modèle « Nakamitsu » et de celui de « la dame Kesa ». Dans ces deux derniers modèles, on trouve des victimes plus faibles, et par conséquent plus pathétiques. On peut constater que l'autosacrifice de Ji Xin 紀信 est présenté comme un prototype, qui devait ensuite être adapté au Japon. D'une certaine manière, cet enfant mourant à la place de Machiyo serait le premier *migawari* du Japon, modèle pour tous ceux à venir.

Ensuite, la dame désespère de trouver quelqu'un afin de répéter les exploits classiques chinois qu'elle considère comme un modèle à suivre, prétextant qu'il s'agit de l'âge terminal de la Loi bouddhique (*mappô* 末法). Selon la pensée cosmologique bouddhique, au cours de la troisième et dernière période, la Loi bouddhique n'est plus comprise ni mise en application. Ce concept fut évoqué dès le *Commentaire de l'Enseignement de Vimalakîrti* (*Yuima-gisho* 維摩義疏) attribué au prince Shôtoku 聖徳太子 (?-622) et fut largement diffusé à l'époque de Heian. L'introduction de ce concept pessimiste au cours de l'un des moments émouvants de la scène joue un rôle important, contextualisant l'atmosphère sombre qui imprègne l'œuvre entière.

3.3 La succession de sacrifices

À la différence des structures habituelles des pièces historiques, dans lesquelles la tension dramatique se concentre dans une seule scène, les trois derniers actes de *La Cloche de treize*

heures dans la capitale du Sud contiennent une succession de scènes emplies de tension, figurant chacune une variante du sacrifice de substitution.

Le point culminant de l'acte III est le sacrifice de la jeune mère Osano à la place de son beau-fils Kanematsu. L'action se développe sous la forme d'une sorte de dégradation graduelle d'une situation délicate jusqu'à son aboutissement dans un paroxysme tragique. Il se produit alors un quiproquo : Kunisuke, un *rônin* 浪人 (samourai sans maître), rapporte accidentellement chez lui un coffre contenant les marchandises appartenant à Denpachi 伝八, employé d'un marchand³². Ce dernier arrive chez Kunisuke et l'accuse de vol, ce qui dégénère en une vive altercation. Kamematsu, le neveu de Kunisuke âgé de six ans, comprend mal la situation et poignarde le marchand afin de protéger son oncle. Le commerçant décède de sa blessure et Kamematsu est condamné à mort pour son meurtre. La grand-mère et la belle-mère de Kamematsu expriment toutes deux leur volonté de se sacrifier à la place de l'enfant. Lors d'un étrange procès est décidée une ordalie ; les deux femmes doivent tirer sur les bras de l'enfant pour déterminer laquelle éprouve la plus grande tendresse pour lui. La belle-mère est en mesure de tirer le plus fort, mais le juge, dans un jugement rappelant celui de Salomon, désigne la grand-mère de l'enfant en tant que substitut, car elle n'a pas voulu faire de mal à son petit-fils. Osano, honteuse d'avoir perdu, se tranche la gorge sur le champ³³. Elle reconnaît durant son agonie que, malgré ses efforts de dissimulation, le juge a entrevu son absence de véritable amour maternel. Le juge accepte Osano comme substitut, qui est conduite en prison pour y mourir de sa blessure à la place de Kamematsu, lui sauvant ainsi la vie. Il s'agit d'un

³². Un quiproquo concernant des bagages menant à une conclusion tragique sera également intégré à *Yoshitsune aux mille cerisiers* (*Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜, 1747), œuvre de Sôsuke écrite une vingtaine d'années plus tard.

³³. Dans le Japon de l'époque, les femmes se suicidaient en se coupant la veine jugulaire avec un poignard.

sacrifice de substitution d'une forme nouvelle car il s'écarte du modèle Nakamitsu, n'ayant ni victime enfant ni personnage de rang noble sauvé.

Toutefois, lors de l'acte suivant, le rescapé sera finalement sacrifié. Par un revirement abrupt à la fin de l'acte IV, Kamematsu, ayant échappé à la mort à la fin de l'acte III, devient victime à la place du jeune noble Machiyo dans un sacrifice de substitution (sacrifice B). Comme nous l'avons vu, Machiyo, l'héritier de la noble famille Tachibana, a été condamné à la suite de la mort d'un cerf sacré, et sa mère a proposé Takewaka, le beau-fils d'Otsuji, comme substitut. Mais Otsuji se sent incapable de tuer son beau-fils. Finalement, c'est Kunisuke, l'oncle de Kamematsu, qui sacrifie son neveu pour substituer sa tête à celle de Machiyo. De cette façon, Otsuji peut éviter la honte de tuer un membre de sa famille suite à un mariage, avec lequel elle a des liens d'obligation.

Il s'agit donc d'une sorte de double substitution : la tête de Kamematsu est destinée à remplacer celle de Takewaka, qui avait été dans un premier temps désigné comme substitut du jeune noble Machiyo.

Un dernier rebondissement se produit à l'acte V, au moment de la réception de la tête de Kamematsu par le prêtre responsable de l'exécution de la peine : même si les dieux du sanctuaire accepteront une tête ayant un visage différent de celui du vrai tueur du cerf sacré, la différence d'âge entre Machiyo (qui a treize ans) et son remplaçant Kamematsu (âgé de six ans) est trop grande. Reconnaisant finalement ses méfaits, Sakuma tente de se racheter et prend l'initiative de sacrifier son fils Takewaka, âgé de sept ans. Il offrira sa tête aux dieux, suivant la logique que six plus sept font treize (sacrifice C), l'âge de Machiyo. Le responsable du temple trouve cette solution acceptable, et reçoit les deux têtes au nom des dieux. Suite aux deux sacrifices (ceux d'Osano et de Kamematsu) qui se sont révélés inutiles, le troisième, celui de Takewaka, sauve finalement la vie du jeune noble Machiyo. De façon rétrospective, ce dernier sacrifice valide les deux précédents.

Selon Suwa Haruo, les sacrifices de substitution dans les pièces de Sôsuke de cette période avaient tendance à « transformer en jeu » (*yûgi-ka* 遊戯化) la mort sacrificielle sur scène, lui ôtant sa dignité (*songen-sei* 尊厳性)³⁴. Au premier abord, cette succession protéiforme de scénarios, chacun étant plus sombre que le précédent, pourrait sembler gratuite ou sensationnelle. Cependant, les événements dramatiques découlent de façon assez naturelle des personnalités bien distinctes des personnages, et sont aussi ancrés dans les spécificités de la trame historique et les légendes qui lui sont incorporées. Nous pouvons également noter que l'action se déroule et s'intensifie progressivement par un procédé d'enchaînement logique caractéristique de Sôsuke, que nous étudierons dans le chapitre 6.

La dernière scène, celle de la « femme folle » (*mono-gurui* 物狂い), placée à la fin de la pièce à l'instar des scènes d'itinéraire des tragédies bourgeoises de Chikamatsu, transcende de façon semblable les conflits représentés dans les actes précédents. Otsuji, représentée comme troublée sur le plan psychologique suite aux traumatismes qu'elle a subis, est enfin en mesure de faire le deuil des défunts de sa famille, ainsi que celui de sa propre identité perdue, dans un langage lyrique et imagé.

On peut également constater le soin pris par l'auteur pour distinguer les caractères des deux garçons, Kamematsu (sacrifice B) et Takewaka (sacrifice C). Tous deux sont des enfants de guerriers, d'âges similaires, mais leurs traits psychologiques sont quasiment opposés. Kamematsu est énergique et impulsif. Il aide son père *rônin* (samouraï sans maître) dans ses activités de *yakko* 奴, guerrier employé occasionnellement par un seigneur pour des tâches manuelles, et n'hésite pas à attaquer le marchand qui se disputait avec son oncle. Son comportement est caractérisé à plusieurs reprises par le mot *warusa* 悪さ, « espièglerie ». Ce

³⁴. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., p. 289.

terme qualifie ici les actions irréfléchies des enfants, mais son étymologie rappelle le concept du mal (*warui* 悪い), évoquant la blessure mortelle infligée par Kamematsu au serviteur Denpachi.

Quant au jeune Takewaka, son père Sakuma l'a fait éduquer comme un jeune aristocrate, dans le but de lui obtenir une promotion à la cour. Il est entouré de dames de la cour, qui lui enseignent l'étiquette ainsi que le *kemari* 蹴鞠, un jeu de balle au pied associé à la cour impériale. À la différence de Kamematsu, le texte nous explique qu'il ne se montre pas espiègle³⁵ (*warusa*) et se porte volontaire pour mourir à la place de Kamematsu³⁶.

Cette nette différenciation entre les deux garçons permet d'accroître l'efficacité du dispositif du double sacrifice en soulignant l'individualité des deux vies perdues. Finalement, les deux garçons n'auront ni le droit de choisir leur mort, ni même celui de s'exprimer. La mort de Kamematsu se déroule hors-scène ; celle de Takewaka a lieu alors qu'il a été bâillonné et est seulement capable de murmurer « Papa, papa³⁷ ! » (le terme enfantin *toto-sama* とと様 est employé) avant sa mise à mort. L'absence d'intention de mourir de la part des garçons ainsi que leur très jeune âge créent une atmosphère particulièrement sombre, qui tranche avec la bravoure héroïque typiquement associée à la victime adolescente du sacrifice de substitution, que ce soit dans la pièce de nô précitée ou dans les autres pièces pour le *ningyô-jôruri* contemporain.

3.4 Les conséquences du sacrifice

Nous pouvons donc constater que le sacrifice d'Osano (sacrifice A) permet à Kamematsu de survivre jusqu'à ce qu'il soit tué à la place de Machiyo (sacrifice B), un sacrifice validé

³⁵. *Nanto jûsan-gane*, *op. cit.*, p. 97.

³⁶. *Nanto jûsan-gane*, *op. cit.*, p. 105.

³⁷. *Nanto jûsan-gane*, *op. cit.*, p. 120.

ultérieurement par celui de Takewaka (sacrifice C). Les trois sacrifices étaient ainsi tous nécessaires afin de permettre à Machiyo, héritier de la famille Tachibana, d'échapper à la peine de mort³⁸. Les effets bénéfiques des sacrifices permettront indirectement la création de l'un des joyaux de la littérature japonaise. Selon le texte de Sôsuke, Machiyo est l'un des compilateurs du *Recueil de dix mille feuilles* (*Man.yô-shû* 万葉集), le plus ancien recueil de poèmes en japonais, qui fut compilé à la fin du VIII^e ou au début du IX^e siècle³⁹. Notons également qu'à l'époque de l'œuvre dramatique, le texte de ce recueil avait récemment été établi et analysé par le moine et philologue Keichû 契沖 (1640-1701) et faisait l'objet d'un intérêt renouvelé.

Le sacrifice est ainsi un succès sur le plan politique, mais les conséquences subies par les personnages subalternes sont dévastatrices. Nous avons déjà évoqué le cas d'Otsuji, ayant perdu la raison après la mort de ses deux fils, mais le texte laisse également entendre que les répercussions s'étendent jusque dans l'au-delà. Sôsuke évite toujours de représenter directement le surnaturel, mais ses personnages font de fréquentes références au mécanisme du *samsâra* (le cycle de la vie, de la mort et de la renaissance par transmigration) et à l'univers des sûtras bouddhiques. Prenons l'exemple de la présentation de la tête de Kamematsu (sacrifice B). Kunisuke, l'oncle de Kanematsu, essaie d'empêcher sa sœur Otsuji (la mère de Kamematsu) de pleurer en faisant allusion au sort du défunt enfant dans les enfers :

³⁸. L'œuvre dramatique s'écarte des faits historiques : le vrai Tachibana no Moroe fut contraint de se retirer de la vie publique en 755, accusé d'avoir fomenté un coup d'État.

³⁹. L'existence de ce recueil est évoquée dans son prénom : le caractère *man* 万 (« dix mille ») est placé au début du prénom « Machiyo » 万千世 (signifiant « dix mille et mille générations ») et au début du titre *Man.yô-shû* 万葉集 (« Recueil des dix mille feuilles [d'arbre] »). On peut également remarquer la ressemblance phonétique des syllabes « yo » (Machiyo) et « yô » (Man.yôshû).

「^(詞) ヤイツチ。佐久間殿と同道し御上意の首持参と。大きな貞で差上_げよ。

必御前_しで泣_な一_つてきの涙が三津のかはで大水と成_り。さいの河原の宝塔を
くづす。お身やわれをこひしたひ。亀松がつむ石塔の^{地ハル}じやまに成_るな⁴⁰」

« *KUNISUKE : Oh, Otsuji ! Lorsque tu accompagneras Sakuma pour apporter la tête [de Kamematsu] à ton seigneur, présente-la-lui la tête haute. Si tu verses ne serait-ce qu'une seule larme devant ton seigneur, elle se transformera en une immense étendue d'eau, détruisant les stûpas⁴¹ sur la rive du Sai 賽. Si Kamematsu nous regrette, cela lui compliquera [la tâche de] construire des stûpas en empilant des petites pierres. »*

Kunisuke évoque l'image de la rive du Sai (*Sai no kawara* 賽の河原, rivière analogue au Styx des Grecs) issue de la superstition populaire. Selon celle-ci, les esprits des enfants morts y construisent des stûpas de pierres, qui sont quotidiennement détruits par des démons qui viennent les tourmenter. On remarque à nouveau le motif de l'amplification des conséquences du péché, provenant, selon une logique bouddhique, de l'attachement émotionnel : une seule larme peut s'accroître pour devenir une vaste étendue d'eau, anéantissant les efforts de l'âme de Kamematsu pour atteindre le salut.

⁴⁰. *Nanto jûsan-gane*, *op. cit.*, p. 109.

⁴¹. Le terme *sekitô* 石塔 employé dans l'œuvre désigne un *stûpa* construit en pierre. À l'origine, le *stûpa* (*jap.* : *sotoba* 卒塔婆 ou *tôba* 塔婆) désignait un monument élevé sur des reliques du Bouddha ou de religieux éminents, et plus tardivement un pilier décoré au sommet par un *gorintô* 五輪塔, pagode à cinq cercles représentant les cinq éléments. Ceux-ci étaient érigés à la croisée des chemins ou dans les cimetières de façon commémorative.

Sôsuke tient ainsi dans cette pièce à représenter toutes les conséquences du sacrifice, les effets bénéfiques, à savoir la survie de Machiyo et la création du *Recueil des dix mille feuilles*, mais également les immenses pertes subies par les victimes et par ceux qui leur survivent.

4. Le suicide induit par la ruse dans *La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*

La scène du *Suicide d'Ichiwaka* (*Ichiwaka seppuku* 市若切腹) est la scène la plus tragique de *Wada kassen onna maizuru* 和田合戦女舞鶴 (*La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*), œuvre écrite par Sôsuke seul et donnée pour la première fois au théâtre Toyotake-za en 1736. À la différence de *La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, cette pièce connut de nombreuses reprises durant l'époque d'Edo, mais se raréfia par la suite⁴².

L'œuvre fut rapidement adaptée pour le kabuki, et au cours du cinquième mois de 1736, soit deux mois après sa première représentation sur la scène du *ningyô-jôruri*, elle fut adaptée par le théâtre de kabuki Miyako Mandayû-za 都万太夫座 à Kyôto. Certaines scènes telles que *Hangaku mon-yaburi* 板額門破り (*Le Bris du portail par Hangaku*) et *Le Suicide d'Ichiwaka* figurent encore dans le répertoire du kabuki. À la différence du théâtre *ningyô-jôruri* où le texte, bénéficiant d'un statut privilégié, demeure quasiment invariable, le kabuki jouit d'une plus grande latitude dans la modification des scènes, et les éléments les plus sombres peuvent y être atténués⁴³.

⁴². La scène du *Suicide d'Ichiwaka*, qui n'avait pas été donnée pendant 24 ans, fut reprise en 1989 sur la scène du théâtre *bunraku* lors de représentations à Tôkyô et à Ôsaka.

⁴³. Les adaptations au kabuki de la pièce antérieure de Sôsuke *Nasu no Yo.ichi et la pierre à encre de la mer de l'Ouest* ont omis certains des éléments les plus « pessimistes » de la conception originale de Sôsuke.

La pièce est dominée par la présence de Hangaku 板額 (dates inconnues), une guerrière au service de la cour shôgunale. *Le Suicide d'Ichiwaka*, qui se produit à la fin de l'Acte III, représente un sacrifice de substitution sur le modèle « Nakamitsu », car Hangaku sacrifie son fils Ichiwaka pour sauver la vie d'un membre de la maison shôgunale (voir le résumé, p. 591). La scène se démarque par le fait que Hangaku ne sacrifie pas son fils Ichiwaka de manière directe, mais le pousse à se suicider en lui mentant au sujet des circonstances de sa naissance.

4.1 Le contexte historique et la guerrière Hangaku

La Bataille de Wada se déroule au cours des premières années du shôgunat de Kamakura 鎌倉, au début du XIII^e siècle, pendant la rébellion de Wada Yoshimori 和田義盛 (1147-1213) et de son fils Tsunemori 常盛 (1172-1213) contre le troisième shôgun de l'époque de Kamakura, Minamoto no Sanetomo 源実朝 (1192-1219). Hangaku la guerrière apparaît dans quatre des cinq actes de la pièce, et son importance est suggérée dans le titre : la « grue dansante » (*maizuru* 舞鶴) fait référence à son insigne personnel⁴⁴.

L'histoire de Hangaku est racontée dans le *Miroir de l'est* (*Azuma Kagami* 吾妻鏡), chronique du shôgunat de Kamakura en 52 volumes. Elle figure dans trois rubriques, datant toutes de la première année de l'ère Kennin 建仁 (1202) durant le règne de Minamoto no Yoriie 源頼家 (1182-1204), le deuxième shôgun de cette époque. Le 14 du cinquième mois, les forces du shôgun se rassemblèrent au château de Torisaka 鳥坂 dans la province d'Echigo 越後 (l'actuel département de Niigata) afin de réprimer une rébellion du clan Jô 城. Un grand

⁴⁴. Le nom de l'insigne est ici préfixé par *onna* 女 (« femme »), désignant probablement une variation destinée à une utilisation féminine. Cette « grue dansante » aux ailes déployées est visible sur le kimono de Hangaku, représentée sur le programme illustré (*e-zukushi* 絵尽) de cette pièce (*Toyotake-za jôruri-shû*, vol. 2, *op. cit.*, p. 132).

nombre de soldats de cette armée avaient été tués par les nombreuses flèches lancées par une certaine dame Hangaku, qui « en dépit d’être une femme, était en mesure d’atteindre sa cible une centaine [de fois] en tirant une centaine [de flèches], égalant pratiquement [les records de] son père et de ses frères. Tous la trouvèrent remarquable »⁴⁵. Hangaku fut capturée et amenée devant le shôgun et sa cour le 28 du même mois, où elle ne manifesta pas la moindre servilité ni humiliation.

Le lendemain, Asari no Yo.ichi 浅利与市 (1149-1221), un seigneur de la province de Kai 甲斐 (l’actuel département de Yamanashi) demanda la main de Hangaku au shôgun, mais elle lui fut refusée, le shôgun la considérant comme une traîtresse. L’échange entre le shôgun et Yo.ichi qui suivit laisse entendre qu’elle suscita un mélange de fascination et d’aversion :

「阿佐利重ねて申して云ふ、全く殊なる所存無し、只同心の契約を成し、壮力の男子を生みて、朝廷を護り、武家を扶け奉らんが為なりと云々、時に金吾、件の女の面貌、宜しきに似ると雖も、心の武を思はば、誰か愛念あらんや、而るに義遠の所存、已に人間の好む所に非ざる由、頻りに嘲弄せしめ給ひて、遂に以て免し給ふ、阿佐利之を得て、甲斐国に下向すと云々⁴⁶」

« Asari [no Yo.ichi] fit de nouveau sa demande, en disant qu’il n’avait pas de projet particulier, mais qu’il s’agissait d’un accord entre deux âmes sœurs, pour qu’elle puisse donner naissance à un fils fort et brave, protégeant ainsi la cour impériale et portant

⁴⁵. *Azuma kagami* 吾妻鏡, édition annotée et commentée par RYÔ Susumu 龍肅, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1939, p. 230. « *Kore wo Hangaku-Gozen to nazuku, josei no mi-tari to iedomo, hyappatsu hyakuchû no gei hotondo kyodai ni koyu nari, hito agate kidoku to iu.* » 「之を坂 (ママ) 額御前と号く、女性の身たりと雖も、百発百中の芸殆ど父兄に越ゆるなり、人挙つて奇特と謂ふ。」

⁴⁶. *Ibid.*, p. 232.

secours aux maisons guerrières. Sur ce, Kingo 金吾 [=le shôgun Yori.ie] déclara : « La femme en question est belle, mais qui pourrait ressentir de l'amour pour elle, avec son cœur de guerrière ? Toutefois, en ce qui concerne votre demande, Yoshitô 義遠 [=Yo.ichi], il est certain qu'elle n'est appréciée par aucun autre homme. » Le shôgun se moqua ainsi de lui à plusieurs reprises, mais donna finalement son accord [au mariage]. Asari l'épousa, et retourna dans sa province de Kai. »

Cet épisode était familier du public de l'époque d'Edo puisqu'il était évoqué dans un poème humoristique (*senryû* 川柳) plutôt sardonique : « Celle qui ne fut achetée aux enchères : Asari la prend en charge⁴⁷ ». Sôsuke connut sans doute cette source, et nous trouvons son écho dans *La Bataille de Wada*. Hangaku y est représentée comme une guerrière extrêmement accomplie, ayant contracté un mariage par amour plutôt que pour des raisons stratégiques. Intégrée dans la cour shôgunale de Kamakura, son statut reste toutefois incertain et ambigu. Le souhait de Yo.ichi d'avoir un fils qui protégerait la cour, et par extension le shôgunat, semble également préfigurer le sacrifice d'Ichiwaka.

Lors des premières représentations, la poupée attribuée au rôle de Hangaku sortit de l'ordinaire : selon la chronique *Jôruri-fu* 浄瑠璃譜 (*Chronologie du jôruri*, 1804), elle fut spécialement conçue pour faire le double de la taille d'une marionnette féminine habituelle, suggérant sa prouesse militaire⁴⁸. Son marionnettiste, Fujii Kohachirô 藤井小八郎 (dates

⁴⁷. « *Nyûsatsu no/nai wo Asari wa/môshiuke* » 「入札の無ひを浅利は申うけ。」 Cité dans *Nihon kakû denshō jinmei jiten* 日本架空伝承人名事典, ouvrage collectif compilé par ÔSUMI Kazuo 大隅和雄 *et al.*, Tôkyô, Heibonsha, 1986, p. 469.

⁴⁸. *Jôruri kenkyû bunken shûsei* 浄瑠璃研究文献集成, compilé par l'association *Nihon engeki bunken kenkyûkai* 日本演劇文献研究会, Tôkyô, Hokkô Shobô, 1944, p. 380.

inconnues), était également considéré comme un artiste hors pair pour les personnages féminins, contribuant sans doute au succès du spectacle⁴⁹.

4.2 Les causes du sacrifice par tromperie

Dès le premier acte, Sôsuke met en place une intrigue complexe basée à Kamakura, qui atteindra son apogée avec le suicide d'Ichiwaka dans l'acte III, avant de passer à une intrigue secondaire qui se déroule à Kyôto dans l'acte IV. La pièce se passe durant le règne de Minamoto no Sanetomo, troisième shôgun de Kamakura. Fujisawa (*Fujisawa nyûdô* 藤沢入道), un seigneur féodal ayant prononcé des vœux bouddhiques mais vivant toujours dans le monde laïque, veut usurper la position du shôgun. Ce dernier a monté l'un contre l'autre deux autres seigneurs, Wada Shinzaemon-no-jô Tsunemori 和田新左衛門尉常盛 et Ema-no-Tarô Hôjô Yoshitoki 江馬太郎北条義時, en promettant à chacun la main de la demoiselle Itsuki 斎姫, sœur cadette du shôgun. Comme l'indique Uchiyama Mikiko, les deux vassaux auraient pu se réconcilier facilement s'ils s'étaient parlé directement, mais leur orgueil empêche une telle résolution et prolonge le conflit⁵⁰. Ce désaccord mineur risquant de dégénérer en conflit majeur, les vassaux subalternes Egara no Heita Tanenaga 荏柄平太胤長 et Asari no Yo.ichi Yoshitô 阿佐利与一義遠 (le mari de Hangaku) doivent tenter de le désamorcer. Ils font en sorte que la demoiselle Itsuki, courtisée par les deux seigneurs, quitte Kamakura. Voulant répandre la rumeur selon laquelle la demoiselle a été assassinée par Egara, celui-ci sacrifie l'une de ses dames d'honneur, et expose son corps sans tête. Il accompagne ensuite Itsuki à Kyôto pour assurer sa sécurité.

⁴⁹. Selon la critique contemporaine *Naniwa sono sueba* 浪花其末葉 (*La ville de Naniwa et les feuilles à la cime des arbres*, 1747).

⁵⁰. UCHIYAMA, *Jôrurishi no jûhasseiki*, op. cit., pp. 165-166.

Egara apparaît donc comme coupable du meurtre de sa maîtresse. Ce crime (*shu-goroshi* 主殺し), considéré comme l'un des plus graves à l'époque d'Edo, est passible de crucifixion. En l'absence d'Egara, la loi dicte que son jeune fils, Kinsato 公暁, doit être puni à sa place par le shôgun Sanetomo. En réalité, « Kinsato » n'est autre que Zensai-maru 善哉丸, fils illégitime de Yori.ie, le shôgun précédent : protégé par Hôjô Masako 北条政子, sa grand-mère, il vit sous une fausse identité. Condamner « Kinsato » à mort, comme l'exige le shôgun, signifierait exécuter un membre de la famille shôgunale. Le loyal vassal Yo.ichi conçoit le plan de sacrifier son propre fils Ichiwaka à sa place. L'envoyant à la résidence de Masako, il indique à Hangaku, au moyen d'un message crypté, qu'elle doit le sacrifier.

La structure dramatique s'écarte donc de celle de la pièce historique typique, où l'action repose sur un conflit entre les « bons » personnages, associés à la cour légitime, et les « méchants », qui cherchent à usurper le pouvoir. Il s'agit plutôt d'une sorte de transfert de la responsabilité pour la restauration de l'ordre, selon une sorte d'enchaînement, jusqu'à ce que la guerrière Hangaku soit contrainte de sacrifier son propre fils⁵¹. Selon Uchiyama Mikiko, il s'agit d'un univers dramatique où l'ordre doit être préservé à tout prix par les personnages subalternes, ce qui conduit à la perte progressive de leur dignité humaine⁵².

Plutôt que de tuer son fils de sa propre main, elle conçoit une ruse élaborée pour qu'il se donne la mort. Hangaku le laisse seul dans une pièce du château. Dans la pièce voisine, elle marche lourdement afin de faire croire à Ichiwaka que le « traître » Egara est arrivé. Ensuite, elle feint une conversation afin de convaincre Ichiwaka qu'il n'est pas le fils de Yo.ichi, mais

⁵¹· Selon la schématisation réalisée par UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子 de la situation, la responsabilité est transférée dans l'ordre suivant : Wada Tsunemori, Fujisawa et Hôjô Yoshitoki → La demoiselle Itsuki → Egara → Kinsato → Yo.ichi → Hangaku (UCHIYAMA, *Jôrurishi no jûhasseiki*, op. cit., p. 167).

⁵². *Ibid.*

celui d'Egara. Ichiwaka, honteux d'être le fils d'un traître, se donne la mort par suicide rituel (*seppuku* 切腹). Hangaku le rassure finalement lors de son agonie, affirmant qu'il est bien le fils de Yo.ichi comme il l'avait toujours cru.

4.3 L'énigme de la jugulaire

Avant le sacrifice, Sôsuke accroît la tension dramatique par le procédé de l'« élucidation de l'énigme » (*nazo-toki* 謎解き)⁵³. Le mécanisme qui mènera au sacrifice d'Ichiwaka a déjà été mis en mouvement par Yo.ichi, le mari de Hangaku, avant le début de la scène. Dans un premier temps, ce mécanisme demeure pourtant caché au personnage de Hangaku comme au public. Par le moyen de l'élucidation progressive de l'énigme établie par Yo.ichi, Hangaku ainsi que le public théâtral prennent progressivement conscience de la lourde tâche qui lui a été confiée.

Ce procédé se déroule de la manière suivante. Au début de la scène, un bataillon de jeunes garçons envoyés par le shôgun Sanetomo, appelé « l'armée des petits cerisiers resplendissants » (*gunzei tama no ko-zakura* 軍勢玉の小桜) se rend à la résidence de Masako. Cette armée d'enfants est présentée de façon quasiment parodique : avec une naïveté enfantine, ils demandent à Hangaku la permission d'exécuter un acte de bravoure en tuant Kinsato. Hangaku vient à leur rencontre, mais constate avec inquiétude que son fils ne fait pas partie de ce bataillon. Les enfants lui expliquent qu'Ichiwaka a refusé de les accompagner, par lâcheté. Hangaku réussit à les convaincre qu'une attaque de nuit serait un acte de lâcheté, et les garçons rentrent chez eux.

⁵³. Sôsuke ayant été moine de la secte zen Rinzai 臨濟宗, il est possible que la pratique des *kôan* 公案, une sorte de paradoxe posé par le maître aux moines étroitement associé à cette secte, ait influencé sa création du procédé dramatique de l'« élucidation de l'énigme ». Toutefois, contrairement aux *kôan* qui se révèlent insolubles, chez Sôsuke la solution de l'énigme, de nature tragique, est inéluctable.

Une fois les garçons partis, le jeune Ichiwaka arrive, seul. On assiste alors à une scène de retrouvailles émouvante entre Hangaku et son fils, car il lui avait été interdit de voir son fils depuis son divorce. L'enfant d'un guerrier est ainsi amené à jouer un rôle important dans la scène la plus dramatique de l'œuvre. Il est possible que le public contemporain ait pressenti qu'un sacrifice de substitution se produirait, même en l'absence d'un enfant de haut rang devant être « sauvé », comme l'exige le modèle classique.

C'est par le moyen de la « résolution de l'énigme » que la véritable situation apparaît. Après les joyeuses retrouvailles entre Hangaku et son fils, celle-ci signale à Ichiwaka que son casque est placé trop en arrière sur sa tête⁵⁴ et que la jugulaire (connue sous le nom *shinobi-no-o* 忍びの緒, « cordon de retenue ») n'a pas été liée. Ichiwaka indique à sa mère que son père a délibérément laissé la jugulaire déliée, et que Hangaku doit la rattacher. Hangaku, joyeuse, l'interprète comme un message codé : Yo.ichi souhaiterait renouer les liens matrimoniaux. Or, en liant le cordon, celui-ci se casse nettement en deux, comme si cette rupture avait été préétablie :

「地ハル はつと思ひし^ウ 母親より。市若猶も^色 気にかけて。「詞^{かか} 申母様。軍に立つて討死する者。忍びの緒を切ると有^ル。わしや討死をするのかや。爰へ死に來たのか」と。地ハル おろ^ウ / \ 涙を打^色消して。「詞^{そなた}ヲこな子はけうとい。其様気にかゝる事言はぬもの。高の知れた荏柄が悴。ひねり殺せばとて苦の無い事。主を殺した者の子。遅かれ疾かれ遁れぬ命。尼君へ申上^{そなた}其方に首を討してやら

⁵⁴. Cette manière de porter le casque était connue sous le nom *ikubi* 猪首 (« cou de sanglier »). Ce style offre une meilleure vue, mais laisse le front exposé. Il était adopté par certains guerriers voulant prouver leur témérité.

ふ^{地色中} 紐も母が付直し^ウ 丈夫にして^{ハレ} やりませふ。^ウ 此方へ^{こち}ござれ」 と手を引て門内さして入海の。^ウ 浪の哀れや打紐の。切れしを後の思ひ共。知らで親子は勇み立ち^{ヲクリ} 伴ひ。ゝ一間に^{フシ} 入にける⁵⁵。」

« *La mère est surprise, mais le fils est encore plus perturbé.*

ICHIWAKA : Oh, maman ! J'ai entendu dire que ceux qui partent à la guerre résolus à mourir au combat coupent la jugulaire [de leur casque]. Dois-je aussi périr dans la bataille ? Est-ce pour mourir que je suis venu ici ?

— *Elle retient ses larmes.*

HANGAKU : Oh, quelle morosité, mon enfant ! Ne dis pas des choses aussi inquiétantes. Il ne s'agit que du fils d'Egara ! Tu pourrais le tuer aussi facilement qu'écraser un insecte avec ton doigt. Il ne pourra s'échapper indéfiniment. Je demanderai à la vénérable nonne [=Hôjô Masako] que tu puisses lui couper la tête. Laisse ta mère renouer ta jugulaire... Viens par ici !

— *Elle le prend par la main et ils se dirigent vers une pièce reculée [Scène] aussi émouvante que les vagues dans une baie ! Parent et enfant, ignorant que la jugulaire cassée évoque l'au-delà, entrent dans l'autre pièce de bonne humeur. »*

Sur les plans narratif et musical, le *ningyô-jôruri* hérite de la structure *jo-ha-kyû** 序破急 (« introduction, briser, rapide ») dérivée du *gagaku** 雅楽 (musique des cours de Nara et de Heian) et du théâtre *nô*, impliquant une augmentation de l'intensité dramatique au cours de la scène. Dans la pièce étudiée ci-dessus, la tension qui atteindra son paroxysme avec le sacrifice d'Ichiwaka est déclenchée par le recours au procédé de l'énigme, ce qui prépare le spectateur à la tragédie à venir.

⁵⁵. *Toyotake-za jôruri-shû*, vol. 2, *op. cit.*, p. 124.

L'énigme est posée sous la forme de la jugulaire d'un casque qui se casse nettement en deux⁵⁶. Ceci nous rappelle que l'armure japonaise, outre sa fonction protectrice, a une importante fonction esthétique, extrêmement codifiée, comme l'attestent les longues descriptions de couleurs et de styles d'armures trouvées dans les chroniques militaires telles que le *Dit des Heike*.

Le passage précité nous présente un certain nombre d'éléments linguistiques et musicaux destinés à augmenter l'intensité de la scène. Ichiwaka raconte son anxiété dans un style parlé (*kotoba* 詞), sans accompagnement au *shamisen*, et arrive à la question : « Est-ce pour mourir que je suis venu ici ? ». L'emploi du style parlé plutôt que chanté rend les propos d'Ichiwaka plus faciles à comprendre, plus immédiats. Malgré la tentative de Hangaku de dissiper ses inquiétudes, son geste maternel de renouer la jugulaire (« Laisse ta mère renouer ta jugulaire... »), qui devrait être rassurant, est narré avec des tons « tendus » (*haru* 張る), instaurant une ambiance inquiétante. Le commentaire final de cette section de narration évoque l'au-delà (*ato no omoi* 後の思い). Par le moyen de ces procédés narratifs et musicaux, le public prend conscience, peut-être de façon indistincte, des événements tragiques à venir⁵⁷.

L'allusion d'Ichiwaka aux guerriers qui coupent la jugulaire de leur casque avant la bataille provient de la chronique *Naniwa Senki* 浪花戦記 (*Chronique des batailles à Naniwa*)⁵⁸. Selon cette source, Tokugawa Ieyasu, premier shôgun de l'époque d'Edo, effectua une

⁵⁶. Le terme *shinobi-no-o*, 忍びの緒 (« jugulaire », littéralement « cordon de retenue ») est dérivé du verbe *shinobu* 忍ぶ (« endurer, cacher [ses émotions] »), ce qui semble évoquer l'élément de dissimulation associé au sacrifice de substitution.

⁵⁷. Le récitant du *ningyô-jôruri*, qui suit la tradition du récit *katari-mono*, « recrée » le passé et est donc au courant du déroulement des événements à venir.

⁵⁸. Cité dans *Koji ruien* 古事類苑, vol. 1, Tôkyô, Yoshikawa Kôbunkan, 1968, p. 1869.

inspection des têtes de ses ennemis vaincus lors des deux sièges du château d'Ôsaka. La tête de l'un des généraux n'ayant pas été soigneusement rasée, un doute subsistait quant à sa réelle volonté de se battre jusqu'à la mort. Ieyasu dissipa les soupçons en constatant que le général avait déjà coupé sa jugulaire avant la bataille : il s'agissait donc d'une mort honorable. Les sièges du château d'Ôsaka en 1614 et 1615 constituèrent une importante campagne militaire menée par Ieyasu pour affirmer sa domination sur la région Kyôto-Ôsaka ; les détails étaient probablement transmis oralement par les individus vivant à l'époque d'Edo. Sôsuke resitue donc ce motif connu du public dans un nouveau contexte.

La résolution de l'énigme définie par Yo.ichi se produit conjointement avec un autre procédé dramatique caractéristique de Sôsuke, selon lequel le protagoniste se trouve soudainement aliéné par rapport aux autres personnages. Nous avons déjà constaté ce procédé lors de notre analyse de *La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, œuvre dans laquelle Otsuji prend conscience qu'elle doit faire de son beau-fils la victime d'un *migawari*. On trouve des éléments semblables dans les deux pièces. Tout d'abord, une femme dans une position d'autorité exige, de façon inattendue, le sacrifice d'un enfant à la place du sien (il s'agit de la femme de Moroe dans la première pièce et de Masako dans la seconde). Une deuxième dame, d'un rang inférieur à celle-ci, a déjà été informée de la situation, mais ne révèle pas ce fait dans un premier temps (Iroka/Tsunade). On retrouve ensuite la protagoniste, pour laquelle le spectateur ressent de la sympathie, qui apprend que les deux autres personnages se sont déjà entendus pour que cette dernière sacrifie son enfant (Otsuji/Hangaku). Comme c'était le cas pour Otsuji, Hangaku perd son sang-froid et réagit vivement devant les conséquences terribles de la nouvelle :

「ウ 言訳聞て板額が。胸はがつくり繰^色返し。「詞 あの申そんなら。夫阿佐利
の与市。^{きんさと}公暁は頼家のお胤といふ事」「知っている共 / \。与市は手車売とや

らに成り。平太は鳥壳。箱に入れて戻ってたもつた。」色 ホイ。ハ。地ハル はつと
計にウ板額は。ウ夫が懸てウおこしたる。ウ忍びの糸のウ判じ物。中フシ 解け
て胸ハルをば苦しめり⁵⁹。」

« Alors que Hangaku écoute ces explications, tout à coup elle se sent oppressée...

*HANGAKU : Ah, cela signifie que... mon mari Asari no Yo.ichi... le fait que « Kinsato »
était le fils [du shōgun] Yori.ie...*

*TSUNADE : Il le savait ! Bien sûr qu'il était au courant ! Yo.ichi est devenu vendeur de
Yo-Yo ou quelque chose de ce genre, et [Egara no] Heita vendeur d'oiseaux. Ils ont
caché Zensai-maru dans un coffre, et nous l'ont ramené.*

*— Choquée, Hangaku acquiesce en bredouillant. L'énigme de la jugulaire que son mari
lui avait envoyée est résolue, et elle ressent une douleur dans la poitrine. »*

L'oppression de Hangaku est décrite ; le geste était sans doute impressionnant pour une marionnette deux fois plus grande que la taille normale. L'information que son mari était au courant de l'identité de « Kinsato », et donc du sacrifice futur de son fils, est transmise à Hangaku dans le style dépouillé et prosaïque du *kotoba* 詞 (parler). À la suite d'une articulation dans le style *iro* 色, entre le parler et la narration de base, le récitant déploie un style musical et tendu (*ji-haru* 地ハル) pour décrire le bredouillement de Hangaku. La notation musicale indique ainsi la progression de la réaction émotionnelle, très physique, manifestée par Hangaku devant la nouvelle situation.

⁵⁹. Toyotake-za jōruri-shū, vol. 2, op. cit., p. 125.

Ainsi, l'énigme fixée par Yo.ichi est enfin résolue de façon tragique, et après une brève complainte (*kudoki* 口説), Hangaku remplacera « ses larmes par sa loyauté⁶⁰ », reprenant son rôle social de guerrière pour la plus difficile des missions, celle de tuer son fils unique.

4.4 Le compartimentage de la scène

Des preuves textuelles et visuelles de sources contemporaines nous permettent d'imaginer les éléments visuels de la scène de l'époque. Les dimensions de la scène de *ningyô-jôruri* ont peu changé au fil du temps et la scène du *bunraku* actuel peut être caractérisée par l'importance de sa dimension horizontale. Selon Jeanne Sigée, cette horizontalité suggère la fugacité terrestre⁶¹. Il est probable que la mise en scène du sacrifice d'Ichiwaka ait exploité cette dimension horizontale de la scène. Il existe par ailleurs un programme pictural (*e-zukushi** 絵尽し) contemporain de cette pièce, dans lequel sont représentés quatre espaces dramatiques, comportant chacun un ou deux personnages (Figure 9, p. 369 et sa représentation schématique, Tableau 5, p. 371):

⁶⁰. « Namida wo chûgi ni omoikae. » 「涙を忠義に思ひかへ。」 *Toyotake-za jôruri-shû*, vol. 2, *op. cit.*, p. 126.

⁶¹. « L'accent est porté sur la dimension horizontale, à commencer par les dimensions du plateau proportionnellement très large. Du décor au jeu des personnages, l'ensemble, décor, costumes, accessoires, suggère le passage ici-bas, l'inconsistance. » (Dans la présentation de la traduction de Jeanne SIGÉE d'*Imoseyama ou L'éducation des femmes – drame fantastique en cinq parties*, Paris, Gallimard, 2009, p. 39.)

(Image protégée retirée)

Figure 9. *Programme théâtral (e-zukushi 絵尽し) de La Bataille de Wada et l’insigne féminin de la grue dansante (Wada kassen onna maizuru 和田合戦女舞鶴, 1736), montrant la scène du Suicide d’Ichiwaka (Ichiwaka seppuku 市若切腹).*

1. À l’extrême droite se trouve Ichiwaka, que Hangaku a isolé dans une pièce fermée afin qu’il puisse entendre sa « conversation » avec le traître Egara. Il s’agit en réalité d’une mise en scène dans le but de lui faire croire qu’il est le fils de ce dernier.

2. Dans la pièce située immédiatement à gauche d’Ichiwaka, Hangaku est en train d’exécuter la mise en scène : sa tête est détournée d’Ichiwaka, comme si elle discutait avec quelqu’un.

3. À gauche de Hangaku (page de gauche) figurent deux femmes : à droite Hôjô Masako en tenue de religieuse, à gauche sa protégée, Tsunade. Elles ignorent la mise en scène conçue par Hangaku, et se demandent avec anxiété si elle est en train d’inciter son fils à attaquer Zensai-maru, le petit-fils de Masako.

4. Dans un autre espace, juste au-dessous de celui de Masako et Tsunade, se trouve Yo.ichi, le père d'Ichiwaka, qui avait envoyé son fils se présenter comme substitut à Zensai-maru⁶². Contrairement aux autres personnages, il se trouve à l'extérieur des murs de la résidence et est en mesure d'entendre son fils se donner la mort, mais pas de le voir⁶³.

⁶². La tête de Yo.ichi a été noircie par un lecteur contemporain du programme. De tels graffitis sont courants dans les nouvelles illustrées *kusa-zôshi*. Cela se produit plus fréquemment pour les « méchants » personnages, peut-être en raison de croyances superstitieuses.

⁶³. Le thème du personnage s'approchant d'un bâtiment en cachette pour assister à la mise à mort de son enfant fut repris par d'autres dramaturges dans *Camp de bataille de Moritsuna* (*Moritsuna Jin.ya* 盛綱陣屋), dans l'acte VII d'*Ômi Genji senjin yakata*, 近江源氏先陣館 (*Le Poste avancé des Minamoto d'Ômi*, par Chikamatsu Hanji *et al.*, 1769). Kageribi, mère de l'enfant Koshirô qui doit être exécuté, s'approche du mur du camp de bataille, et se met sur la pointe des pieds afin de voir les événements qui se déroulent à l'intérieur. À la différence de l'histoire de Yo.ichi, elle parvient à entrer dans le camp et à embrasser son fils avant sa mort. Cette différence dans le développement du motif dramatique reflète l'écart entre le style de Sôsuke et celui plus sentimental des héritiers de Chikamatsu au théâtre Takemoto-za.

Tableau 5. Représentation schématique de la partie supérieure du programme pictural (Figure 9, p. 369).

<p>Tsunade (la collègue de Hangaku) et Masako (la maîtresse de Hangaku)</p> <p>— à l'intérieur de la résidence</p> <p>— à l'origine du sacrifice de substitution</p> <p>— elles se méfient des actions de Hangaku</p>	<p>Hangaku</p> <p>— à l'intérieur de la résidence</p> <p>— elle vient de prendre conscience du futur sacrifice de substitution</p> <p>— elle effectue une mise en scène pour rendre son fils honteux</p>	<p>Ichiwaka (le fils de Hangaku)</p> <p>— à l'intérieur de la résidence</p> <p>— il ignore encore qu'il est destiné à devenir victime d'un sacrifice de substitution</p> <p>— il croit que sa mère parle avec un traître qui serait son vrai père</p>
<p>Asari no Yo.ichi (l'ex-mari de Hangaku)</p> <p>— à l'extérieur de la résidence</p> <p>— il est déjà au courant du futur sacrifice de substitution</p> <p>— il écoute la mise en scène de Hangaku</p>		

Dans ce schéma, qui représente le suicide par éviscération rituelle d'Ichiwaka, les lignes représentent les cloisons à l'intérieur de la maison. La double ligne représente la paroi séparant Yo.ichi des événements dramatiques dans la maison. La ligne en pointillés symbolise les cloisons qui ne sont pas représentées dans le dessin, y compris entre la pièce dans laquelle se trouvent Tsunade et Masako et celle où se trouve Hangaku (implicites dans le texte).

L'isolement d'un individu, que nous avons déjà constaté avec l'aliénation soudaine de Hangaku, se manifeste alors sous une forme encore plus tragique : Ichiwaka se suicidera seul. Hangaku invoque d'abord la conduite idéale d'un jeune guerrier :

「[詞] 成程 / \ 。末代に名を残す。大キな手柄させませふ。イヤナフ市若。武士もののふの子は何時知れず。もしやまあ其方が。平太が子の公暁で。君より討手が来りなば。ウアどふせふと思やるぞ。」「ハテそれは知れた事。主を殺した者の子と。指差しに会はふより。潔よう腹切て。流石は武士と言はるゝる気。」「アノ腹切ッてか。」「アイ。」「あの腹をや。地上リン腹を」と言ふにウしやくり出す。ウ涙を呑込み。 / \ て。中フシ顔打眺め⁶⁴。」

« HANGAKU : Oui, tu as raison. Je te laisse faire un grand acte de bravoure qui sera renommé pour les générations à venir. Ichiwaka ! L'enfant d'un guerrier ne peut jamais savoir l'heure [où il doit mourir]. Bien, si tu étais Kinsato, l'enfant d'[Egara no] Heita, et qu'un assassin était envoyé par le souverain pour te tuer... ah, que ferais-tu ?

ICHIWAKA : Mais cela est évident ? Plutôt que souffrir la honte d'être l'enfant d'un homme qui a assassiné sa maîtresse, je m'ouvrirais le ventre de bonne grâce. Les gens diraient que je me suis comporté comme un véritable guerrier !

⁶⁴. Toyotake-za jôruri-shû, vol. 2, op. cit., p.126.

HANGAKU : Alors, tu t'ouvrirais le ventre ?

ICHIWAKA : Oui.

HANGAKU : Alors, ce ventre-là ? ... Ton ventre...

— Elle est sur le point de sangloter, mais retient ses larmes, et regarde son visage. »

Tout en mettant en doute l'identité d'Ichiwaka et ses conséquences tragiques, Hangaku révèle par ses gestes son affection maternelle. Outre son intérêt visuel, cette compartimentation scénique suggère l'intérêt porté par Sôsuke à la création de personnages qui se trouvent isolés dans le contexte d'une société féodale défavorable aux besoins de l'individu.

4.5 Les conséquences du sacrifice

Dans un premier temps, on peut dire que le sacrifice d'Ichiwaka fut efficace, car son acte a empêché Zensai-maru, le petit-fils de Masako, de devenir une marionnette entre les mains de l'usurpateur Fujisawa. Selon Suwa Haruo, les actes de Hangaku pour restaurer l'ordre légitime ont été entrepris pour rechercher une « justice historique » (*rekishiteki seigi* 歴史的正義), un principe qui gouvernerait l'action des pièces historiques du *ningyô-jôruri*⁶⁵.

Le triomphe de la justice historique n'est toutefois pas absolu. Dans un examen du résultat final du *migawari*, Uchiyama attire notre attention sur les paroles de Hôjô Masako au sujet de Zensai-maru, énoncées juste après la mort d'Ichiwaka⁶⁶ :

⁶⁵. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., p. 297.

⁶⁶. UCHIYAMA, *Jôrurishi no jûhasseiki*, op. cit., p. 175.

「ウ 若君の。ハル 御髻を押切り給ひ。「綱手に従ひ此家を立 色 退き。ウ 如何成
僧をも師と頼め」と。ハル 見放し ウ 給ふ若君は。成人の後公暁きんさとのよみを其儘
声に変へ。公暁くぎやう ウ 法師と名乗しは。フシ 此幼子の事なりし⁶⁷。」

« [Masako] coupe le chignon du jeune prince [Zensai-maru]⁶⁸.

MASAKO : Suis Tsunade et laisse derrière toi cette maison ! Demande à n'importe quel moine de devenir ton maître.

— Elle abandonna le jeune prince, qui même à l'âge adulte gardera [dans son nom] les graphies utilisées dans « Kinsato » en changeant leur prononciation. Celui qui porta le nom du « maître de la Loi Kugyô » était cet enfant. »

Le maître de la Loi Kugyô 公暁 (1200-1219), assimilé ici au jeune Zensai-maru, est historiquement connu comme étant l'assassin de son oncle Minamoto no Sanetomo 源実朝, le troisième et dernier shôgun de Kamakura. Kugyô était le second fils de Yori.ie 源頼家, le deuxième shôgun, qui abdiqua et fut tué après avoir contesté l'autorité du clan Hôjô. Son nom de naissance était Zensai 善哉 et il était l'un des disciples de Songyô 尊暁, l'intendant du temple Hachimangû-ji 八幡宮寺 à Kamakura. Les faits historiques correspondent donc à la représentation du personnage de Zensai-maru dans la pièce dramatique. Le véritable Zensai suivit des études au temple Onjô-ji 園城寺 (actuel département de Shiga) mais fut rappelé à Kamakura par sa grand-mère Masako en 1217 pour être nommé intendant (*bettô* 別当) du sanctuaire Tsurugaoka Hachiman-gû 鶴ヶ丘八幡宮. En 1219, à l'âge de vingt ans selon le

⁶⁷. Toyotake-za jôruri-shû, vol. 2, op. cit., p. 129

⁶⁸. Le chignon était coupé lors de l'entrée en religion.

système japonais, il assassina Sanetomo sur les marches de pierre menant à ce sanctuaire, avant de se suicider dans les jours qui suivirent. Selon la chronique *Azuma Kagami* 吾妻鏡 (*Miroir de l'est*), Kugyô tint la tête coupée de Sanetomo dans ses bras après l'assassinat, ne s'en séparant plus, même pendant les repas⁶⁹. Sa mauvaise réputation demeura jusqu'à l'époque d'Edo : dans une liste de rôles pour le kabuki et le *ningyô-jôruri*, il figure comme « le malfaisant maître zen Kugyô⁷⁰ ».

Sanetomo n'ayant pas de successeur, la ligne shôgunale des Minamoto s'éteignit et fut remplacée par des shôguns de la noble famille des Kujô 九条. L'œuvre dramatique suggère que l'acte de loyauté de Hangaku, permettant la survie de Kugyô, aurait provoqué l'extinction du clan du shôgun.

L'œuvre semble ainsi rejeter une vision polarisée du bien et du mal, laissant entendre une remise en question de la « justice historique » généralisée dans les pièces historiques de cette époque. Son incorporation de paradoxes sur les plans moral et historique semble inviter le spectateur à réfléchir sur la signification et les répercussions des événements du passé qui sont représentés sur la scène.

⁶⁹. *Nihon denki densetsu dai-jiten* 日本伝奇伝説大辞典, ouvrage collectif publié sous la direction d'INUI Katsumi 乾克己 *et al.*, Tôkyô, Kadokawa Shoten, 1992, pp. 318-319.

⁷⁰. « *Aku-zenshi Kugyô* » 悪禪師公暁. Il s'agit de l'ouvrage *Sekai kômoku* 世界綱目 (*Catégories des mondes grands et petits*, dans *Kabuki no bunken : kabuki shiryô shûsei* 歌舞伎の文献 歌舞伎資料集成, vol 6, Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu 国立劇場調査室, 1967, p. 43).

5. Le sacrifice « caché » dans la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*

La troisième pièce que nous examinerons, *Ichi-no-Tani futaba-gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani, 1751*)⁷¹, est la dernière œuvre de Sôsuke. Elle a été achevée par d'autres dramaturges et donnée sur scène à titre posthume⁷². Les trois premiers actes, écrits par Sôsuke et bénéficiant d'un haut degré de cohésion, sont très souvent repris sur les scènes de *ningyô-jôruri* et de kabuki. Les deux intrigues majeures, concernant le poète Taira no Tadanori et l'adolescent Taira no Atsumori, se déroulent de façon quasi indépendante après leur exposition lors de la scène d'ouverture (voir le résumé, p. 593).

Le sacrifice de substitution qui se produit dans cette pièce repose sur le modèle Nakamitsu, comme dans les deux autres pièces que nous avons considérées, mais se déroule d'une façon assez particulière : le public est témoin du sacrifice, représenté dans l'acte II, tout en ignorant sa véritable nature jusqu'à la fin de l'acte suivant. Ce que le public voit réellement

⁷¹. Nous employons la traduction du titre par Jean-Jacques TSCHUDIN (*Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 300).

⁷². Sôsuke décéda le 7 du neuvième mois de 1751, et la pièce fut donnée à titre posthume le 21 du douzième mois de la même année. Selon le colophon du texte (*Ichi-no-Tani futaba-gunki* 一谷嫩軍記, édition du texte dans la collection *Gidayû-bushi jôruri mihonkoku sakuhin shûsei*, 義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集, vol. 32, annotée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et ITÔ Risa 伊藤りさ, Machida, Tamagawa Daigaku Shuppan-Bu, 2011, p. 135), les autres dramaturges sont Asada Itchô 浅田一鳥, Namioka Geiji 浪岡鯨児, Namiki Shôzô 並木正三, Naniwa Sanzô 難波三蔵 et Toyotake Jinroku 豊竹甚六. Sôsuke est ici désigné en tant que « feu Namiki Sôsuke » (*kojin Namiki Sôsuke* 故人並木宗輔). Ce dernier termina les trois premiers actes avant son décès, et les deux suivants furent écrits à titre posthume par les autres dramaturges. Ces derniers sont d'un moindre intérêt et sont généralement supprimés ou remplacés dans les représentations actuelles.

dans la scène nommée *Kumi-uchi* 組討 (*La Mort lors de la lutte*, dans l'acte II) est une version de l'un des plus célèbres épisodes de la littérature japonaise : le meurtre de Taira no Atsumori 平敦盛, un jeune noble de seize ans du clan Taira, par Kumagai Naozane⁷³ 熊谷直実, un général appartenant au clan Minamoto. Cet épisode, conté à l'origine dans le *Dit des Heike*, fut ultérieurement repris dans de nombreux genres de la littérature et du théâtre japonais.

Le public de la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles* découvre finalement qu'en réalité, Naozane n'a pas tué au combat Atsumori, mais son propre fils, Kojirô Naoie 小次郎直家. Ce dernier, qui a imité Atsumori à la perfection sur le champ de bataille afin de convaincre les témoins de la réalité du combat, devient ainsi la victime d'un sacrifice de substitution afin de sauver la vie du jeune noble. La vraie nature du sacrifice n'est connue que des deux participants, Kumagai et Kojirô, ainsi que du général Minamoto no Yoshitsune qui l'a suggéré. La révélation de la vérité aux autres personnages, notamment aux mères des deux garçons ainsi qu'au public, se produit au point culminant de la pièce, dans une scène célèbre intitulée *Kumagai Jin.ya* 熊谷陣屋 (*Le Camp de bataille de Kumagai*), juste après l'identification de la tête (*kubi-jikken** 首実検) effectuée solennellement par Yoshitsune, ce qui valide la substitution⁷⁴. À la différence du *migawari* typique, l'action ne se concentre pas sur la

⁷³. Le nom est écrit « Kumagae » dans la pièce de Sôsuke, mais nous avons suivi l'exemple des ouvrages de référence japonais en adoptant la prononciation « Kumagai ».

⁷⁴. Les scènes d'identification de têtes de guerriers tués au cours d'une bataille (*kubi-jikken* 首実検) sont répandues dans les pièces historiques du *ningyô-jôruri* classique, reflétant l'importance de ces cérémonies dans l'histoire japonaise. Dans les œuvres dramatiques, il s'agit quasiment toujours de têtes substituées (MIZUOCHI Kiyoshi 水落潔, *Bunraku nyûmon : kanshō e no izanai* 文楽入門 : 鑑賞へのいざない, Tôkyô, Kôdansha 講談社, 1995, p. 96).

succession d'événements qui aboutiront au sacrifice (comme c'était le cas dans les deux œuvres que nous avons examinées), mais dans les conséquences tragiques qui en découlent.

5.1 La trame historique du *Dit des Heike*

La trame historique du *Dit des Heike* qu'emploie la *Chronique de la Bataille des Deux Feuilles* à *Ichi-no-Tani* compte parmi les plus répandues du théâtre du *ningyô-jôruri*⁷⁵. Nous avons déjà remarqué à plusieurs reprises l'intérêt porté par Sôsuke à ce récit et aux batailles du XII^e siècles.

Les deux intrigues principales de la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles* sont tirées d'épisodes du neuvième livre du *Dit des Heike*, portant sur les événements de la bataille d'Ichi-no-Tani. Le clan Taira avait fui la capitale pendant le septième mois de 1183, installant un camp militaire dans la vallée d'Ichi-no-Tani* (près de la ville actuelle de Kôbe 神戸), protégée par des montagnes au nord et par la mer intérieure de Seto au sud. L'année suivante, le clan Minamoto déclencha une attaque surprise sur deux fronts (la bataille d'Ichi-no-tani), forçant le clan Taira à fuir par la mer et à gagner l'île de Yashima 屋島, proche de l'île de Shikoku. Ce fut la première des trois grandes batailles menant à l'extinction du clan Taira⁷⁶.

La lutte entre le jeune noble Taira no Atsumori (1169-1184) et le guerrier Kumagai Naozane (1141-1208) est racontée dans *La Fin d'Atsumori*, dans le neuvième livre du *Dit du Heike*. À la suite de l'attaque surprise du camp Taira par le clan Minamoto, Atsumori fuit sur son cheval vers les vaisseaux du clan Taira. Naozane lui fit signe avec son éventail de retourner vers le rivage pour se battre. S'ensuivit une lutte : Naozane plaqua Atsumori au sol et lui enleva

⁷⁵. Selon les *Catégories des mondes grands et petits* (*Sekai kômoku* 世界綱目, in, *Kabuki no bunken : kabuki shiryô shûsei*, op. cit., p. 39), l'œuvre est catégorisée sous le *sekai* des « Batailles entre les Minamoto et les Taira » (*Genpei Ikusa* 源平軍), sous-catégorie du monde du *Dit des Heike*.

⁷⁶. Les deux autres batailles se déroulèrent à Yashima 屋島 (au deuxième mois de 1185) et à Dan-no-ura 壇の浦 (au cours du troisième mois de la même année).

son casque ; il découvrit un jeune noble d'environ seize ans qui lui rappela son propre fils, Kojirô. Naozane, troublé, était sur le point d'épargner la vie d'Atsumori lorsqu'arriva Kajiwara no Kagetoki 梶原景時 (?-1200), un général du camp Minamoto, accompagné d'autres troupes. Plutôt que de laisser Atsumori tomber dans les mains d'autrui, Naozane se sentit contraint de le tuer, ce qui lui permettrait de dire des prières pour son âme. L'épisode lui ouvrit le chemin des enseignements du Bouddha. Notons que l'incident ne figure pas dans les sources historiques : le *Miroir de l'est* inclut simplement le nom d'Atsumori dans la liste des pertes du clan Taira, sans mentionner son vainqueur.

Plusieurs éléments présents dans l'épisode le rapprochent déjà du modèle typique du sacrifice de substitution, par exemple le fait qu'Atsumori et Kojirô ont le même âge, ce qui rendrait possible une substitution de têtes. Notons aussi l'état troublé de Naozane avant de donner le coup de grâce, présenté comme un malaise physique :

「熊谷あまりにいとほしくて、いづくに刀をたつべしとおぼえず、目もくれ心もきえはてて、前後不覚におぼえけれども、さてもあるべき事ならねば、泣く / \ 頸をぞかいて、げる⁷⁷。」

« Kumagaé [Naozane], ému de pitié, ne savait plus où frapper du sabre ; ses yeux se brouillant et le cœur lui faillant, il n'avait plus conscience de ce qui l'entourait, mais comme il ne pouvait toujours rester ainsi, pleurant et pleurant, il lui trancha le chef⁷⁸. »

⁷⁷. *Heike monogatari* 平家物語, dans la collection *Nihon koten bungaku shin-zenshû* 日本文学新全集, édition annotée et commentée par ICHIKO Teiji 市古貞次, vol. 2, Tôkyô, Shôgakukan, 1994, p. 234.

⁷⁸. Selon la traduction de René SIEFFERT (*Le Dit des Heiké — le cycle épique des Taira et des Minamoto*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 615).

La réaction de Naozane peut rappeler l'émotion intense éprouvée par Nakamitsu, protagoniste de la pièce de nô faisant office de modèle du *migawari*, avant de sacrifier son fils.

L'épisode de *La Fin d'Atsumori* fut ensuite repris dans la littérature médiévale, où il se diversifia sous de nombreuses formes, chacune insistant sur un élément particulier de l'histoire et introduisant de nouveaux éléments. Citons surtout les pièces de nô qui font apparaître le fantôme d'Atsumori⁷⁹, et le récit *kôwaka* intitulé *Atsumori* 敦盛 qui développe l'épisode initial en une intrigue plus complexe⁸⁰.

À l'aube de l'époque d'Edo, les personnages de Naozane et Atsumori étaient fermement ancrés dans l'imaginaire populaire, et le *ningyô-jôruri* du XVII^e siècle adopta très tôt ce sujet. Si les premières œuvres pour le *jôruri* ancien se présentent comme des résumés du récit *kôwaka*, au fil du temps, les pièces commencèrent à adopter des citations empruntées à des sources antérieures, notamment au *Dit des Heike* et à *La Chronique de la Grandeur et de la chute des*

⁷⁹. Dans la pièce de nô *Atsumori* 敦盛 (écrite par Zeami 世阿弥, 1363 ?-1443 ?), Kumagai Naozane rencontre le fantôme d'Atsumori, écoute son récit et prie pour lui. Dans *Ikuta Atsumori* 生田敦盛 (*Atsumori dans la forêt d'Ikuta*, par Konparu Zenpô 金春禅鳳, 1454-?), c'est le fils orphelin d'Atsumori (joué par un enfant acteur) qui rencontre le fantôme de son père dans la forêt d'Ikuta 生田 située dans les environs d'Ichi-no-Tani 一の谷. Sôsuke fera ultérieurement allusion au motif du fantôme d'Atsumori dans la scène du *Camp de bataille de Kumagai*.

⁸⁰. James T. ARAKI, *The Ballad-Drama of Medieval Japan*, Rutland, Vermont, Tuttle, 1978, pp. 150-171. Cette œuvre développe l'épisode de *La Mort d'Atsumori* en y ajoutant de nombreux éléments novateurs. Il y figure, par exemple, une lettre de Naozane à la famille d'Atsumori exprimant son chagrin, ainsi que le vol par Naozane de la tête d'Atsumori, exposée sur la porte d'une prison, afin d'organiser des cérémonies funéraires. Sa représentation de la mère de Kojirô influença probablement la conception de son homologue dans la pièce de *ningyô-jôruri* (UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « *Ichi-no-Tani Futaba Gunki to jôruri no senkô sakuhin* », *op. cit.*, p.144).

Gen et des Hei (*Genpei jôsuiki* 源平盛衰記)⁸¹, pour ensuite se complexifier en créant une variété étonnante de tournures dramatiques⁸² (趣向 *shukô*). On peut noter l'importance croissante du personnage de Naozane dans les œuvres de cette époque, dans lesquelles il est représenté comme un personnage complexe, incarnant à la fois la vaillance militaire et l'esprit bouddhique de l'évanescence.

Avec l'apparition du *jôruri* classique (*shin-jôruri* 新浄瑠璃) à partir de 1685, la représentation du combat fut progressivement délaissée afin de privilégier l'élaboration d'éléments périphériques. Dans une œuvre à succès de 1730, l'action majeure se déroule avant le combat, dans un magasin d'éventails où est caché Atsumori ; la célèbre scène de bataille n'est suggérée que comme un élément dans la scène d'itinéraire (*michiyuki* 道行).

⁸¹. *Genpei Jôsuiki* 源平盛衰記 (*La Chronique de la grandeur et de la chute de Gen et des Hei*), traditionnellement considérée comme une œuvre indépendante, est plus souvent vue de nos jours comme une variante du *Dit des Heike*. Elle contient un plus grand nombre d'épisodes que ce dernier, mais montre une cohésion interne moindre.

⁸². UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « *Kumi-uchi, Jin'ya to Heike Monogatari* » 「組討」 「陣屋と平家物語», *Waseda Daigaku Daigaku-in Bungaku Kenkyû-ka kiyô*, 1992, pp. 85-107. La pièce de *jôruri* ancien intitulée *Ôhara mondô* 大原問答 (*Le Débat à Ôhara*, probablement écrite par Chikamatsu) représente Atsumori comme idéal du guerrier contemporain ; *Ôhara gokô* 大原御幸 (*La Visite impériale à Ôhara*) place Kumagai et Atsumori dans une relation amoureuse ; et *Genpei Hana-ikusa Yatsurugi-den* 源平花いゝくさ八つるぎでん (*La Bataille de fleurs entre les Minamoto et les Taira et la légende du sabre impérial*) par Nishiki Bunryû 錦文流, représente Kojirô, le fils de Naozane, mourant après avoir été blessé par une flèche tirée par son père et destinée à Atsumori. Cette dernière pièce contient, semble-t-il, la première interprétation de *La Fin d'Atsumori* en tant que sacrifice de substitution, mais à la différence de l'œuvre de Sôsuke qui suivrait, le sacrifice se produit de manière accidentelle.

Le sujet de la lutte entre Naozane et Atsumori constitue donc l'un des sujets majeurs pour la « réécriture » de l'épopée japonaise par les générations postérieures, et la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani* compte parmi les dernières œuvres importantes traitant de ce thème.

5.2 Les causes du sacrifice de Kojirô

Sôsuke introduit donc le sacrifice de substitution, élément typique du théâtre de l'époque d'Edo, dans une trame historique héritée du *Dit des Heike*, ce qui implique une réinterprétation des faits historiques. Pourquoi, dans la version de Sôsuke, la vie de Taira no Atsumori doit-elle être épargnée ? Pourquoi Kojirô est-il par ailleurs désigné comme victime pour se substituer à Atsumori ?

Dans l'œuvre dramatique, Atsumori est présenté comme étant le fils de Taira no Tsunemori 平常盛 et de sa femme, la dame Fuji 藤の方, mais son véritable père est l'empereur retiré Go-Shirakawa-in 後白河院, dont les projets politiques jouent un rôle important dans le *Dit des Heike*. Atsumori ayant été conçu alors que la dame Fuji était en service dans son palais, il est en réalité un prince impérial. La vérité de sa naissance est révélée à la suite du décryptage d'un événement curieux. Lors de son mariage, on l'oblige à boire la coupe de saké avant sa fiancée, une entorse à l'étiquette courtoise : son père lui explique que sa précedence est due à son origine impériale. Son titre de « noble sans fonction » (*mukan no tayû* 無官の大夫) serait un dispositif permettant d'éviter son abaissement au rang de sujet impérial, empêchant une éventuelle accession au trône. Sôsuke transforme ainsi le titre d'Atsumori, l'un de ses attributs les plus célèbres, en un élément important de l'énigme.

La victime, Kojirô, est choisie en raison des relations personnelles entre Naozane et Sagami, les parents de Kojirô, et la dame Fuji, mère d'Atsumori. Naozane était un garde du palais de l'empereur retiré qui avait noué une liaison amoureuse avec Sagami, une demoiselle

d'honneur. Le couple était menacé d'une peine de prison pour adultère, mais la dame Fuji ayant intercédé en leur faveur, ils purent fuir le palais clandestinement.

Sagami reconnaît qu'elle a une grande « obligation » (*on* 恩) envers la dame Fuji : « Ah ! La considération que vous avez daigné me montrer à ce moment-là : comment pourrais-je l'oublier⁸³ ? ». Le concept d'obligation, notamment sous la forme d'une faveur reçue d'un supérieur, est doté d'un statut particulier dans le contexte de la culture japonaise. La sociologue Ruth Benedict le décrit comme un lourd fardeau, ressenti dans certaines circonstances comme une « plaie purulente⁸⁴ ».

On peut donc constater une double motivation pour le *migawari* du point de vue de Kumagai, le maintien de l'ordre politique grâce au choix du « sauvé » et une obligation de longue date avec une force émotionnelle intense concernant le choix de la victime. Le sacrifice évite donc deux pièges, celui de consister en une simple imposition d'ordre hiérarchique et celui d'être un conflit émotionnel sans rapport avec le problème politique au cœur de la pièce. L'œuvre devient ainsi une « pièce historique » au sens premier du terme : un drame de conflits psychologiques intenses dans le contexte d'une conjoncture historique déterminante.

5.3 L'énigme du cerisier et du panneau d'interdiction

La *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani* contient l'un des exemples de la méthode d'élucidation de l'énigme (*nazo-toki*) les plus célèbres chez Sôsuke. Comme nous l'avons remarqué dans le cas de *La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*, des indices cryptés sont fournis au protagoniste ; une fois interprétés, ils mènent à un dénouement tragique. Dans ce cas, Yoshitsune conçoit une énigme pour signaler à son général

⁸³. « A.a sono toki no go-on. Nan no wasuremashô zoi na. » 「アツア其時の御恩。何の忘れませうぞいふ。」 (*Ichi-no-Tani futaba-gunki*, *op. cit.*, p. 83.)

⁸⁴. Ruth BENEDICT, *Le chrysanthème et le sabre*, Paris, Éditions Picquier, 1995, p. 131.

Naozane qu'il doit sacrifier son propre fils Kojirô, afin d'épargner la vie d'Atsumori par un sacrifice de substitution.

L'énigme est posée dans la scène initiale de la pièce, lors de laquelle Yoshitsune offre des présents à deux guerriers de la province orientale de Musashi. Celui remis à Naozane est un jeune cerisier (*wakaki no sakura* 若木の桜) accompagné d'un panneau d'interdiction en bois, écrit à la main par le moine Benkei 弁慶 :

「(詞) 此花江南こうなんのしよむ所無也。一ッ枝折盗の輩においては。天永紅葉の例に任せ。一ッ

枝を伐しば一ッ指を剪しべし⁸⁵。」

« Ceci est la « fleur qui ne se trouve pas dans le Jiangnan [une région de la Chine] ». Si quelqu'un brise et vole un rameau, la peine de l'ère Ten.ei⁸⁶ sera appliquée : pour chaque branche coupée, un doigt sera sectionné⁸⁷. »

Après la présentation par Yoshitsune de ces objets, la narration invoque la sincérité (*jitsu* 実), l'élégance (*iro* 色) et la cordialité (*nasake* 情) de ce dernier, car il a fait preuve de considération (*itawari* いたわり) envers les fleurs⁸⁸. Yoshitsune, l'instigateur du *migawari*, est toujours présenté comme un dirigeant juste et humain dans les œuvres de Sôsuke.

⁸⁵. *Ichi-no-Tani futaba-gunki*, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁶. Pendant l'ère Ten.ei 天永 (1110-1113), l'empereur Toba 鳥羽天皇 (1103-1156) établit cette peine pour ceux qui brisaient les branches d'érables.

⁸⁷. Nous avons suivi l'interprétation donnée en japonais moderne par YÛDA Yoshio 祐田善雄 (*Bunraku jôruri-shû* 文楽浄瑠璃集, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1965, p. 389).

⁸⁸. *Ichi-no-Tani futaba-gunki*, *op. cit.*, p. 18.

Cette énigme, posée au début de la pièce, ne sera résolue pour le public qu'à la fin de l'acte III, dans la scène du *Camp de bataille de Kumagai*, scène culminante de la pièce. Naozane demande à Yoshitsune de lui confirmer la solution de l'énigme, avant de lui montrer la tête de son fils :

「詞 敦盛卿は院の御フ胤。此花江南の所無は。則チ南フ面の嫩ふたば。一ツ子をきらば
一ツ子を切ルべし。花によそへ準し制札の面。察し申て討ッたる此首。御賢慮に叶ひ
しか。但。直実過りしか御批判いかにと言ッ上す⁸⁹。」

« NAOZANE : *Atsumori est l'enfant de l'empereur retiré. Cette « fleur que l'on ne trouve pas dans le Jiangnan » désigne la [jeune] double feuille [de l'arbre] orienté au sud : si une branche est coupée, un doigt doit aussi l'être. Je me suis permis de deviner la signification de ce signe d'interdiction, qui fait allusion aux [cerisiers] en fleurs, et je lui ai coupé la tête. Est-ce bien ce à quoi vous pensiez ? Ou bien... Naozane a-t-il fait une erreur ? Eh bien, qu'en pensez-vous ?*

— *Ainsi s'adresse Naozane à son supérieur. »*

Sur ce, Naozane montre la tête de son fils à Yoshitsune qui confirme son accord pour le sacrifice et loue son jugement : « Ah ! Tu as bien fait de le tuer. Cela ne fait aucun doute que cette tête est celle d'Atsumori⁹⁰. ». Yoshitsune légitime ainsi la fausse version de l'histoire, et la tension dramatique de la scène se relâche temporairement.

⁸⁹. *Ichi-no-Tani futaba-gunki, op. cit.*, p. 92.

⁹⁰. « *A yoku mo uttari na. Atsumori ni magire-naki sono kubi.* » 「ア能クも討ッたりな。敦盛に紛れなき其首。」 *Ichi-no-Tani futaba-gunki, op. cit.*, p. 93.

Le panneau d'interdiction contient plusieurs indices cryptés. Tout d'abord, « la fleur qui ne se trouve pas dans le Jiangnan » (*Kōnan no shomu* 江南の所無), un nom élégant pour le prunier, fait référence ici au jeune cerisier remis à Naozane par Yoshitsune⁹¹. L'« orientation au sud » suggère ensuite l'acte de régner, à la manière des empereurs chinois dont les palais font face au sud, et plus précisément dans ce cas, à l'empereur retiré Go-Shirakawa-in. La « jeune feuille » (*futaba* 嫩) fait référence à un jeune noble. De cette façon Yoshitsune laisse entendre qu'Atsumori est en réalité le fils de l'empereur retiré, et l'étymologie de ce terme (« double feuille ») sous-entend l'imposition du sacrifice de substitution par Yoshitsune⁹².

Enfin, la résolution de l'énigme repose sur l'homonymie de trois mots. Les deux premiers sont mentionnés sur le panneau : *issshi* 一枝 (« une branche ») et *issshi* 一指 (de prononciation identique, « un doigt »). Le troisième mot, non écrit mais impliqué par homophonie est *issshi* 一子 (« un seul enfant »), terme souvent ajouté au nom d'un père pour désigner un héritier. Naozane a compris que la « branche » désigne Atsumori, et le « doigt » son fils, Kojirō. Kojirō doit donc être sacrifié à la place d'Atsumori, car le verbe *kiru* signifie non

⁹¹. L'expression est dérivée d'un poème de Lu Kai 陸凱 (198-269), général chinois de la période des Trois Royaumes. Il avait envoyé la branche d'un prunier en fleur de la région Jiangnan 江南 (au sud du fleuve Yangzi Jiang 揚子江, dans les provinces actuelles de Jiangsu 江蘇 et de Zhejiang 浙江) à un ami qui résidait dans la capitale Xian 西安, et composa le poème en lui rendant visite ultérieurement.

⁹². YŪDA (éd.), *Bunraku jōruri-shū*, *op. cit.*, pp. 144-145. Dans le texte, la graphie chinoise *don* 嫩 est employée, connotant à la fois la jeunesse et la faiblesse. Le terme *futaba* que l'on trouve dans le titre de cette pièce est sans doute tiré de ce passage, soulignant non seulement l'importance du sacrifice de substitution dans la pièce, mais aussi du symbolisme du cerisier. Étant donné que le mot *futaba* signifie non seulement « jeune feuille » mais aussi « double feuille » (soit deux feuilles qui germent en même temps), cela implique également l'identité d'Atsumori et Kojirō, nés en même temps, mais qui ne se sont jamais rencontrés en raison du bannissement de Naozane.

seulement « couper (une branche) » mais par extension « tuer ». Yoshitsune a transmis ce message de manière cryptée pour que Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199), son frère aîné le shôgun, ne le soupçonne pas de trahison en épargnant la vie d'un jeune noble ennemi.

Comme nous l'avons noté, l'image du cerisier joue un rôle très important dans cette pièce. Penchons-nous sur le passage narratif très célèbre qui accompagne l'entrée en scène de Naozane au début de la scène du *Camp de bataille de Kumagai* :

「地色ウ 熊谷, 次郎直実。ウ 花の盛りの敦盛をハル 討ッて無常を中 悟りしか。ウ ^{さすが}遠
に猛武士も。 ^{たけきものゝふ}スエハル 物の哀を今ぞしる⁹³。」

« *Kumagai no Jirô Naozane, celui qui a tué Atsumori dans sa pleine floraison, a-t-il saisi le principe de l'évanescence ? Même ce guerrier féroce sait maintenant ce qu'est le caractère poignant des choses.* »

Ce passage suggère une équivalence entre la pleine floraison des cerisiers et le jeune noble Atsumori. Le cerisier semble fonctionner de la même façon que l'objet-fétiche qui accompagne le personnage principal dans les pièces guerrières de nô : une sorte de *leitmotiv* poétique recourant aux objets qui maintient la cohérence des textes dans lesquels il figure, selon la formule de Stanca Scholz-Cionca⁹⁴. Dans le cas de cette œuvre, Itô Risa qualifie le cerisier

⁹³. Ichi-no-Tani futaba-gunki, op. cit., p. 85.

⁹⁴. Stanca SCHOLZ-CIONCA, « Les nô guerriers et le *Dit des Heike* : procédés de transposition », in, Claire-Akiko BRISSET, Arnaud BROTONS, et Daniel STRUVE, *De l'épopée au Japon : Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve, 2011, p. 136. Dans la pièce de nô *Atsumori*, le *leitmotiv* du protagoniste est la flûte, et non le cerisier.

d'« image unificatrice » (*tôzô* 統像), puisque sa fonction est de relier les deux intrigues principales de la pièce⁹⁵.

Le cerisier n'était pas associé à Atsumori dans les sources médiévales ; Sôsuke suivait une tradition plus récente en liant les deux. Selon Itô, l'association des deux provient probablement du cerisier miniature qui poussait aux portes du temple Suma-dera 須磨寺, officiellement dénommé Fukushô-ji 福祥寺⁹⁶. Ce temple était étroitement lié à Atsumori, et abritait une flûte réputée être la sienne. Il était dit que le cerisier en question avait été planté par le (fictif) Hikaru Genji 光源氏, héros du *Roman du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語), et fut plus tard admiré par Atsumori lui-même. Selon un commentaire de l'homme de lettres Ôta Nanpo 大田南畝 (1749-1823), un texte d'interdiction presque identique à celui de la pièce se trouvait sur le panneau accompagnant cet arbre⁹⁷. Il est possible que Sôsuke se soit inspiré de cette source, ou bien que les moines de ce temple se soient approprié le texte de la célèbre pièce de Sôsuke⁹⁸.

De façon paradoxale, le panneau d'interdiction accompagnant le cerisier, écrit par le célèbre moine Benkei, semble susciter non seulement le plaisir esthétique mais aussi la crainte.

⁹⁵. ITÔ indique que ce néologisme a été employé par le musicologue YOKOMICHI Mario 横道万里雄 (ITÔ, *op. cit.*, p. 214).

⁹⁶. ITÔ, *op. cit.*, pp. 210-13)

⁹⁷. YÛDA (éd.), *Bunraku jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 389.

⁹⁸. On trouve également l'association du cerisier avec Atsumori dans un poème en chinois attribué au moine Ikkyû 一休 (1394-1481). Une anthologie de *haïku* de 1680 pour commémorer le cinquantième centenaire de la mort d'Atsumori intitulée *Tayû-zakura* 太夫桜 (*Le Tayû des cerisiers*) contient également de nombreux poèmes faisant la même association.

Nous retrouvons ces émotions dans une conversation entre des passants issus de la classe paysanne au début de la scène du *Camp de bataille de Kumagai* :

「^{地色}ウ 花折せじとの制札を讀で行く人^{よめ}読ぬ人。^{ハレ}一つ所に立^色集り。詞 「扱も咲たり / \。花より見事な此制札。弁慶殿の筆じやげな。」 「扱っても見事一^{よめ}つも読ぬ。」 「ヲ、あれはの。義経様が此花を惜。一^{よめ}枝きらば指一本ン切べしとの法度書キ。」 「ヤア花のかはりに指きろとは。首切^ル下地ヲ、こはや。^{地ウ}見て居る中^チも^ウ虎の尾を踏心地なる皆ござれ」と。^{ハレ}花に嵐の^ウ臆病^{中フシ}風ちり / \にこそ別れ行⁹⁹。」

« *Ceux qui peuvent lire l'avis interdisant de briser [des rameaux] de fleurs, ainsi que ceux qui ne le peuvent pas, se tiennent tous rassemblés autour [du panneau].*

PREMIER PASSANT : Bien ! Il est en fleur, il est en fleur ! [Mais] encore plus magnifique que les fleurs est ce panneau d'interdiction. Il semble être du pinceau de Benkei.

DEUXIÈME PASSANT : Bien, bien ! Magnifique ! Je n'arrive pas à lire une seule lettre.

TROISIÈME PASSANT : Oh, c'est parce que le seigneur Yoshitsune ne veut pas que les fleurs disparaissent. C'est un édit indiquant que celui qui casse une branche doit avoir un doigt coupé.

QUATRIÈME PASSANT : Ah, couper un doigt à la place des fleurs !... On dirait les préparatifs pour une décapitation. Comme c'est effrayant ! En le regardant, j'ai l'impression de marcher sur la queue d'un tigre. Allons-y, tout le monde !

[Ennuyeux comme] une tempête sur les fleurs, un vent de lâcheté les divise et les disperse. »

⁹⁹. *Ichi-no-Tani futaba-gunki, op. cit.*, pp. 80-81.

Des personnages comiques apparaissent souvent au début des scènes dramatiques à la fin de l'acte III. Leur apparition permet d'effectuer des rappels de l'action précédente, et crée une atmosphère légère afin de mieux mettre en relief les scènes dramatiques qui suivront¹⁰⁰. Selon les paysans, la magnificence de l'inscription rivalise avec celle des fleurs elles-mêmes. Mais d'autre part, elle suggère l'impermanence de la vie humaine : comme le dernier paysan l'interprète à juste titre, ce n'est pas un doigt, mais une tête qui est en jeu. Le panneau d'interdiction partage ce rôle de signifiant de l'impermanence avec le cerisier, qui en est le symbole par excellence.

En déployant l'énigme du cerisier et du panneau d'interdiction, Sôsuke stimule la curiosité intellectuelle du public, mais suggère également la beauté et la terreur du sacrifice sous une forme symbolique.

5.4 La scénicité du sacrifice dans *La Mort lors de la lutte*

La scène de *La Mort lors de la lutte*, dans laquelle le sacrifice de substitution est effectué, semble, à première vue, suivre de très près l'épisode de *La Fin d'Atsumori* du *Dit des Heike*. Mais en réalité, selon les recherches textuelles d'Uchiyama Mikiko, Sôsuke a créé une

¹⁰⁰. Le concept de la non-dualité du « raffiné » (*ga* 雅) et du « populaire » (*zoku* 俗) dans la pensée japonaise dérive à l'origine de la philosophie bouddhique de la secte Tendai (voir William R. LAFLEUR, *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, Berkeley, University of California Press, 1983). Cette conversation de paysans est d'ailleurs encadrée par deux phrases dans un style littéraire : « Les instruits comme les analphabètes » (« *yonde yuku hito yomenu hito* » 「読で行人読ぬ人」, *Ichi-no-Tani futaba gunki*, *op. cit.*, p.80) et « ils repartent » (« *wakare-yuku* » 「別れ行」, *Ichi-no-Tani futaba gunki*, *op. cit.*, p.81). Elles font écho au célèbre poème de Semimaru 蟬丸 (poète du début de l'époque de Heian) sur la barrière d'Ausaka 逢坂関 près de Kyôto, évoquant la fugacité de la vie humaine.

« nouvelle » version du *Dit des Heike* en réorganisant soigneusement des mots et des phrases de plusieurs variantes de ce récit, de pièces de nô et de récits *kôwaka*¹⁰¹.

Cette scène, donnée au théâtre *bunraku* de nos jours, emploie une scénographie particulière. Les productions utilisent plusieurs marionnettes de taille décroissante pour représenter les guerriers qui se retirent dans la mer (un « effet spécial » ou *karakuri* かけり). Dans les transpositions pour le kabuki, cette illusion de la distance est rendue possible par l'emploi d'enfants acteurs pour les rôles de Naozane et Atsumori, dans un dispositif connu sous le nom de « voir au loin » (*tômi* 遠見). Cette scénographie sert à mettre en valeur une spécificité de la vulgate (*rufu-bon** 流布本) du *Dit des Heike*, dont Sôsuke semble s'être inspiré lors de la réécriture de cette fameuse scène. Selon Daniel Struve, la version *Kakuichi-bon* (qui a de nombreuses similitudes avec la vulgate) privilégie la dimension scénique, parfois au détriment du récit logique. Cette scénicité est particulièrement évidente dans la description de la bataille d'Ichi-no-Tani :

« Plusieurs épisodes parmi les plus célèbres du livre IX se déroulent sur la grève d'Ichi-no-Tani. Espace dégagé, délimité d'un côté par la montagne, de l'autre par la mer, où les bateaux offrent une possibilité de fuite, ce lieu devient le théâtre de la défaite décisive des forces des Taira. Cette déroute n'est pas représentée sur le mode d'un tableau d'ensemble ou d'un processus continu, mais à travers l'accumulation d'une

¹⁰¹. UCHIYAMA, « "Ichinotani Futaba Gunki" to jôruri no senkô sakuhin », *op. cit.*, p. 149. Dans le contexte de l'ensemble de l'œuvre de Sôsuke, Uchiyama voit dans cette méthode une tentative d'aller au-delà des réécritures novatrices ou entraînantes du *Dit des Heike* effectuées par d'autres auteurs pour le *ningyô-jôruri*, afin de tenter d'englober les diverses traditions médiévales dans un seul récit « historique ». Elle avance l'hypothèse que l'une des intentions créatrices de cette pièce était de poser un regard plus large sur le passé, le présent et le futur des clans de Minamoto et de Taira (et par extension du régime Tokugawa).

*mosaïque d'épisodes locaux, par la relation du sort que connaissent un certain nombre de dignitaires Taira : Tadanori, Shigehira, Tomoakira, Atsumori*¹⁰²... »

Ce n'est peut-être pas un hasard si la scène de *La Mort lors de la lutte* a également servi de modèle pour les arts visuels, notamment pour des paravents (*byōbu* 屏風) ou des rouleaux illustrés (*e-maki* 絵巻). Au cours du temps, l'épisode devint une composition stylisée (*gadai* 画題), avec une symétrie frappante. Sur la plage, à droite de la composition, Naozane est sur son cheval. Il appelle Atsumori et lui fait signe de venir avec son éventail de bataille. À gauche, Atsumori monté sur son cheval s'enfonce dans la mer pour rejoindre les navires de son clan. Entouré par les flots, il semble avoir entendu l'appel de Naozane et fait demi-tour pour lui faire face. Ce moment sera fatal à Atsumori, le conduisant sur le chemin de la vie à la mort, de l'obscurité à la renommée. Comme dans l'esthétique de la sculpture grecque, le moment précédant immédiatement l'action est représenté. Des photographies de mises en scène actuelles de cette scène laissent supposer que cette longue tradition picturale, autant que le texte du *Dit des Heike*, a influencé la conception par Sōsuke de la scène de *La mort lors de la lutte*¹⁰³.

5.5 L'internalisation du sacrifice

Si cette pièce connaît encore un beau succès au théâtre de nos jours, c'est principalement dû à la célèbre scène du *Camp de bataille de Kumagai*, dénouement de l'intrigue principale. Il s'agit d'un tour de force dramatique, qui impressionne autant par la variété de ses éléments — tension dramatique, surprise, énigme intellectuelle, pathos, etc. — que par la transition fluide entre eux.

¹⁰². Daniel STRUVE, « Récits de fin : narration épique et scénicité », in, Claire-Akiko BRISSET, Arnaud BROTONS, et Daniel STRUVE, *De l'épopée au Japon : Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve, 2011, p. 120.

¹⁰³. James R. BRANDON, *Kabuki: Five Classic Plays*, Cambridge (États-Unis), Harvard University Press, 1975, p. 182.

Cette scène est centrée sur les séquelles du sacrifice de Kojirô, le traumatisme subi par son père Naozane qui a effectué le sacrifice, le chagrin de sa mère, et les conséquences politiques du sacrifice.

Afin de mieux aborder la question du rapport entre le sacrifice de Kojirô, qui s'est déroulé lors de l'acte II, et cette scène culminante à la fin de l'acte III, centrée sur ces événements antérieurs, nous examinerons de plus près le très célèbre « monologue »¹⁰⁴ (*monogatari* 物語) de cette dernière scène. Le *monogatari* est une sorte de rapport dans lequel un personnage raconte un événement qui s'est déroulé ailleurs. Il semble provenir du kabuki de l'ère Genroku (1688-1704) et ses racines remontent jusqu'aux scènes de nô et de kyôgen. Samuel L. Leiter constate une similitude avec les tirades des messagers de la tragédie grecque¹⁰⁵. Généralement, le personnage principal de la scène raconte les événements passés ; le *monogatari* se positionne alors comme l'un des points forts visuels et auditifs de l'ensemble de l'acte¹⁰⁶.

Dans ce cas, Naozane relate les événements du combat lors de la bataille d'Ichi-no-Tani où il a tué « Atsumori » (en fait son propre fils Kojirô) à Sagami, sa femme, ainsi qu'à la dame Fuji, la mère d'Atsumori. La véritable nature du sacrifice n'ayant pas encore été révélée à ce stade, la dame Fuji se croit dans un premier temps la plus touchée par cet épisode, puisque son fils aurait été tué. Naozane raconte les événements sous la forme d'une danse-mime, déployant son éventail de bataille afin de suggérer les gestes de la scène du combat.

¹⁰⁴. Suivant l'exemple de Jean-Jacques TSCHUDIN, nous traduisons ici *monogatari* par « monologue », bien que les questions de la part des deux femmes lui prêtent parfois une qualité de dialogue.

¹⁰⁵. Samuel L. LEITER, « "Kumagai's Battle Camp": Form and Tradition in *Kabuki Acting* », *Asian Theatre Journal*, Vol. 8, N° 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1991, p. 9.

¹⁰⁶. *Shinpan kabuki jiten*, *op. cit.*, p. 398.

Selon Leiter, le *monogatari* de Naozane est unique dans la tradition, car il est entièrement composé de mensonges¹⁰⁷. Le texte de sa tirade partage de nombreuses similitudes avec la scène de bataille qui s'est déjà déroulée, mais comme l'indique Saya Makito, quelques détails ont été ajoutés, tel le récit par Naozane des derniers mots d'« Atsumori » :

「「地ウ父は波濤へ色赴き給ひ。ウ心にかゝるは母人のハル御事。長地ウきのふにかはるウ雲居の空定なき世の中をいかゞ過キ行給ふらんノルフシ未来の。迷ひは一トつ。熊谷頼ム¹⁰⁸。」」

« NAOZANE (QUI RACONTE LES DERNIERS MOTS D'« ATSUMORI ») : « Mon père a traversé les flots, mais ce qui pèse sur mon cœur est le sort de ma mère. Le firmament au-dessus des nuages [=la cour à la capitale] n'est plus ce qu'il était naguère. Comment pourra-t-elle survivre dans ce monde précaire ? Cela me fera errer dans ma vie future. Je vous supplie [de lui transmettre mes pensées], Kumagai. » »

Comme l'indique Saya, un guerrier consacrant ses dernières paroles à se préoccuper de sa mère était inhabituel dans le contexte des coutumes des guerriers¹⁰⁹. Cet ajout a probablement été fait par Naozane pour montrer sa sympathie aux deux mères qui écoutent son monologue.

Nous serions donc tentés de considérer ce *monogatari* comme une superfluité, une simple réitération des événements déjà mis en scène. Toutefois, en examinant de plus près les

¹⁰⁷. LEITER, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁸ *Ichino-Tani futaba-gunki*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁹. SAYA Makito 佐谷真木人, *Heike monogatari kara jôruri e : Atsumori setsuwa no hen'yô* 平家物語から浄瑠璃へ : 敦盛説話の変容, Tôkyô, Keiô Gijuku Daigaku Shuppankai 慶応義塾大学出版会, 2002, p. 131.

deux scènes non pas du point de vue du texte, mais des circonstances de son énonciation, on peut recenser un certain nombre de différences, que nous résumons ci-dessous (Tableau 6) :

Tableau 6. *Différences entre La Mort lors de la lutte (Kumi-uchi, acte II) et le monologue (monogatari) de Kumagai Naozane dans la scène Le Camp de bataille de Naozane (Kumagai Jin.ya, acte III).*

	<i>La Mort lors de la lutte (Kumi-uchi, acte II)</i>	<i>Le monologue (monogatari) de Naozane dans la scène Le Camp de bataille de Naozane (acte III)</i>
Heure	Le combat se produit à l'aube : la narration mentionne que les visages sont difficiles à distinguer à la lumière de l'aube.	Le monologue se déroule au crépuscule, juste avant le son de la cloche qui marque le coucher du soleil.
	La narration est simultanée avec l'action sur scène.	La narration relate les événements qui se sont produits il y a quelques jours.
Scène et scénographie	La scène se déroule à l'extérieur.	Le décor représente le bâtiment du camp de bataille de Naozane, et le monologue est énoncé à l'intérieur.
	Les événements se déroulent de loin, en employant des effets scéniques particuliers.	Les événements se produisent dans l'espace théâtral ordinaire.

	Un espace « public » (la baie de Suma).	Un espace privé (le camp de bataille de Naozane).
	Selon la narration, de nombreux guerriers observent le combat.	Espace intime (trois personnes présentes).
	La victime « Atsumori » (Kojirô) est physiquement présente.	La victime est absente de la scène.
	Décor et accessoires réalistes : chevaux, mer, etc. sont présents.	Décors et accessoires minimaux et symboliques : Naozane accompagne son histoire avec des gestes impliquant l'utilisation extensive de l'éventail de bataille.
	La scène est dominée par des personnages masculins.	Les personnages féminins sont majoritaires.
Pragmatique du récit	Narration « épique » : un récit des événements par un narrateur à la manière de l'épopée japonaise.	Narration socialement située : l'explication de Naozane est une réponse à la supplication de son épouse. Elle lui demande d'expliquer la raison pour laquelle il a tué Atsumori tout en sachant que ce dernier était en fait un prince impérial.

Le monologue suggère que les événements du combat sont « intériorisés » dans l'esprit de Naozane, un effet renforcé par la nature intime de cette scène. Réticent, dans un premier temps, à conter ses expériences, il finit par les exprimer vivement.

Cette importante section nous permet de saisir un autre aspect du sacrifice de substitution. Plutôt que de se focaliser sur le pathos de l'acte, l'accent est mis sur le *souvenir* du sacrifice. La « reconstitution » de cette mémoire douloureuse mènera à la conversion de Naozane en un religieux bouddhiste du nom de Renshō 蓮生 à la fin de la scène¹¹⁰. Il s'agit d'une remise en cause des fondements de son identité, au point d'en assumer une nouvelle pour prier non seulement pour l'âme de son fils, mais aussi pour les âmes de tous les guerriers tombés dans les hécatombes des guerres entre les Minamoto et les Taira.

5.6 Le résultat du sacrifice de Kojirō

Que deviendra donc Atsumori une fois « sauvé » par Naozane et Yoshitsune ? C'est une question que pose l'ex-général Taira no Munekiyo 平宗清 (dates inconnues), un autre survivant du clan Taira. Selon la pièce, ce dernier vivait discrètement sous l'identité d'un maçon. Devenu dévot d'une secte bouddhique amidiste, il s'appelle désormais Midaroku 弥陀六 ; ce nom contient les graphies du nom du bouddha Amida. Sa reconversion à la vie laïque pour redevenir un guerrier et mettre fin au nouveau régime des Minamoto coïncide avec l'entrée de Naozane en religion. Il rêve d'une future rébellion dans laquelle les Minamoto seront détruits sous le commandement d'Atsumori :

¹¹⁰. Le texte explique que le nom religieux Renshō (« Né [sur un] lotus ») traduit le désir de Kumagai de suivre son fils Kojirō pour renaître sur la même feuille de lotus dans l'au-delà (*Ichi-no-Tani futaba-gunki*, *op. cit.*, p. 99).

「詞「コレ / \ / \ 義経殿。若又敦盛生_キ返り。平家の残党駈あつめ。地_ウ 恩を
仇にて返_色 さばいかに。」 「ヲ、夫_レこそは義経や。兄頼朝が助_カりて。怨を
報ひし其ごとく天運次第恨を請_ン」¹¹¹。」」

« MUNEKIYO : Un moment ! Un moment, seigneur Yoshitsune ! Si Atsumori devait
revenir à la vie et rassemblait les troupes restantes, récompensant votre bienveillance
par de la vengeance, que feriez-vous ?

YOSHITSUNE : Oh ! Ce serait comme la fois où vous [=le clan Taira] avez sauvé ma vie
et celle de mon frère Yoritomo, et que nous avons récompensé [votre bienveillance] par
de l'hostilité. Souffrons de nos malheurs selon le destin décrété par le ciel ! »

Comme nous l'avons déjà vu, la lignée des shōguns Minamoto ne dura que trois générations, après quoi le véritable pouvoir fut détenu par des *shikken** (régents du shōgun) provenant du clan Hōjō. Les Hōjō étaient les descendants d'un fils de l'empereur Kanmu 桓武天皇 (737-806) auquel avait été octroyé le nom de Taira. Sōsuke fait donc indirectement référence au principe d'alternance du gouvernement entre les clans Minamoto et Taira¹¹². Puisque le clan Tokugawa prétendait descendre du clan Minamoto, l'énoncé de Munekiyo semble même impliquer que la lignée des shōguns contemporains serait incapable d'échapper aux principes inexorables de l'histoire.

L'autre conséquence du sacrifice est l'entrée en religion de Naozane. Selon Uchiyama, cela relève d'un acte de commémoration de la mémoire de son fils qui aurait autrement disparu

¹¹¹. *Ichi-no-Tani futaba-gunki*, *op. cit.*, p. 99.

¹¹². UCHIYAMA, « "Ichinotani Futaba Gunki" to jōruri no senkō sakuhin », *op. cit.*, p. 155.

des chroniques officielles¹¹³. Cette décision de la part du guerrier Naozane, l'événement central de la pièce, est le résultat de sa reconnaissance de l'impermanence (*mujô* 無常).

¹¹³. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « Namiki Sôsuke » 並木宗輔, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 9, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1998, pp. 106-107.

Chapitre 5

LE REFUS DU PARENT-PARANGON : LA REPRÉSENTATION DES RELATIONS FAMILIALES CHEZ NAMIKI SÔSUKE

1. Introduction

Au début du XVIII^e siècle, la tragédie bourgeoise du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) popularisée par Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724) se distingue par la représentation d'un amour interdit entre jeunes amants, typiquement résolu par un double suicide. En revanche, même si les relations amoureuses sont bien présentes dans les pièces historiques qui dominaient le théâtre de l'âge d'or des années 1740, ce dernier genre privilégie les relations entre les parents et leurs enfants plutôt que les relations romantiques : c'est donc la représentation des relations familiales qui s'imposent au cœur de l'action dramatique.

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné le traitement de ces relations sous la forme d'un modèle dramaturgique assez répandu, celui du « sacrifice de substitution » (*migawari* 身代わり), dispositif dramatique typique de la pièce historique. Sa forme prédominante, celle du modèle dit « de Nakamitsu », repose sur le conflit psychologique éprouvé par le parent qui doit étouffer, de manière pathétique, sa tendresse naturelle envers son enfant devant l'importance de montrer sa loyauté (*chû* 忠) envers son seigneur, valeur

suprême dans la hiérarchie éthique de l'époque.

Ici, nous élargirons notre vision afin d'examiner la représentation proposée par Namiki Sôsuke 並木宗輔 de la relation entre parent et enfant dans un sens plus général. Pour ce faire, nous nous pencherons sur un corpus restreint, celui de ses premières œuvres, écrites pendant sa période au Toyotake-za 豊竹座. Comme l'ont noté Uchiyama Mikiko et d'autres spécialistes, la représentation de l'être humain dans les premières œuvres de Sôsuke se distingue de la majorité du répertoire *ningyô-jôruri* par son manque de sentimentalité et d'idéalisme. Dans ses pièces historiques des années 1720 et 1730, Sôsuke nous montre souvent de « bons » personnages (qui s'efforcent de restaurer le gouvernement légitime, et auquel le public peut donc s'identifier) caractérisés néanmoins par une faiblesse psychologique ou un certain égoïsme. Cette représentation de la relation parent-enfant se distingue nettement, pendant la même période, de celle du théâtre rival, le Takemoto-za, dans lequel la relation entre parent et enfant est systématiquement idéalisée et présentée comme un rapport puissant ayant une force transcendante et permettant de résoudre tous les problèmes de l'intrigue.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle s'enracine dans une longue tradition littéraire. Nous examinerons donc d'abord la représentation de la relation familiale dans des genres du récit *katari-mono* 語り物, y compris le *Dit des Heike* (*Heike monogatari* 平家物語) et le genre narratif populaire *sekkyô* 説経, ainsi que celle du théâtre nô, l'une des plus grandes influences formatrices du *ningyô-jôruri*.

En déplaçant notre enquête jusqu'à l'époque de Sôsuke, nous examinerons ensuite l'élaboration des codes idéologiques en vigueur pour représenter les relations familiales au sein du Takemoto-za 竹本座, alors dominé par le dramaturge Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲

(?-1747). Du fait de l'intérêt porté à Chikamatsu, fondateur de cette tradition, et de la prédominance d'œuvres écrites pour ce théâtre sur les scènes du théâtre *bunraku* de nos jours, il existe déjà des études sur ce sujet.

Nous porterons ensuite notre attention sur la question de la représentation des relations familiales par Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742), dramaturge attaché au théâtre Toyotake-za avant l'arrivée de Sôsuke. Cette question nous semble importante afin de mieux appréhender la formation du style de Sôsuke. Comme nous l'avons vu, Kaion était un dramaturge extrêmement réputé ; la popularité de certaines de ses pièces était même supérieure à celle de Chikamatsu. La prise de position de Sôsuke par rapport à l'héritage de Kaion est donc une question très importante en ce qui concerne notre tentative de mettre en lumière les traits stylistiques de Sôsuke. Nous nous efforcerons donc, dans un premier temps, d'aborder cette question en tentant de cerner les spécificités des relations familiales chez Kaion.

Après cet aperçu des tendances des deux théâtres, nous examinerons plus en détail deux œuvres de Sôsuke écrites pour le théâtre Toyotake-za, qui mettent en scène toutes deux des parents que l'on peut qualifier d'« atypiques » par rapport au courant majeur, c'est-à-dire aux œuvres écrites pour le Takemoto-za à la même époque. Il s'agit de la *Chronique de Hôjô Tokiyori* (*Hôjô Jiraiiki* 北条時頼記, 1726), pièce écrite par Sôsuke avec Nishizawa Ippû 西沢一風 (1665-1731) et Yasuda Abun 安田蛙文 (dates inconnues, actif entre 1726 et 1742), et de *Nasu no Yo.ichi et l'encrier de la mer de l'Ouest* (*Nasu no Yo.ichi Saikai suzuri* 那須与市西海硯, 1734), œuvre écrite par Sôsuke avec Namiki Jôsuke 並木丈輔 (dates inconnues, actif entre 1732 et 1749). La première de ces pièces dépeint, au point culminant du drame, une mère qui avoue, dans ses derniers instants, avoir seulement aimé sa fille biologique, ayant simulé son amour pour sa fille adoptive. La seconde de ces œuvres

montre Nasu no Yo.ichi, l'un des héros du *Dit des Heike*, trompant son fils aîné en lui refusant la gloire d'aller faire la guerre, ce qui conduit celui-ci à envisager de se suicider pour rétablir son honneur.

Enfin, l'un des objectifs de notre étude est de positionner Sôsuke et ses œuvres dans le contexte de son époque : c'est pourquoi, au cours de notre analyse, nous tenterons de situer les représentations des relations familiales de Sôsuke dans leur contexte social et historique.

2. La représentation du rapport entre parent et enfant dans le récit *katari-mono* et le théâtre japonais

2.1 La place des relations familiales dans la tradition *katari-mono* et le théâtre *nô*

Le *Dit des Heike* exerça une forte influence sur le théâtre *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle¹. Il s'agit de l'une des œuvres majeures de la tradition du récit *katari-mono* 語り物, avec un rapport littéraire à la tradition du récit *jôruri*, ainsi que de l'une des principales sources d'emprunt par les dramaturges du *ningyô-jôruri*, y compris Namiki Sôsuke.

Le *Dit des Heike* est un récit épique traitant des fortunes du clan Taira 平 et présentant, dans une moindre mesure, d'autres familles telles que le clan Minamoto 源, la famille impériale ou les maisons nobles de la capitale. Il illustre donc une grande variété de types de relations entre membres de la même famille. Ce récit est toutefois axé sur la sphère publique : les relations familiales sont alors principalement décrites à travers le prisme des luttes pour l'autorité politique qui constituent, avec le déclin du clan Taira, le sujet principal de l'intrigue.

On y trouve néanmoins quantité de passages pathétiques illustrant l'amour familial, comme ceux concernant la famille de Fujiwara no Narichika 藤原成親 (1138-1177), un noble exilé après la découverte d'un complot, et celle de Taira no Koremori 平維盛 (1158-1184 ?), un général vaincu qui prend la fuite. Sugimoto Keisaburô commente la manière dont ces scènes traitant de la vie privée se situent par rapport à celles concernant la vie

¹. D'autres œuvres dérivées du *Dit des Heike* telles que la *Chronique de la grandeur et de la décadence des Minamoto et des Taira* (*Genpei Jôsui-ki* 源平盛衰記, récit épique de l'époque de Kamakura en 48 livres) ont également influencé le *ningyô-jôruri*.

publique, qui dominant l'œuvre :

「しかしいったん、事が結着をみて、一方が敗残落胆の身となると、感傷的、詠嘆的表現でこれに同情がそそがれるとともに、その累が、妻や子など、私的な家族の身の上に及んでゆくことが語られる。愛別離苦の境涯に置かれた親子・夫婦の悲嘆を、哀切をこめて語るこのような場面が訴えるものは断ちがたい「恩愛」の絆である。『平家物語』は、この恩愛の苦悩を語ることによって、哀傷感を一段と深めているのである²。」

« Mais une fois que les événements [politiques] sont réglés et qu'un parti a été vaincu et a perdu courage, la sympathie envers [le parti perdant] est suscitée par une expression sentimentale et démonstrative. Le récitant relate également le malheur qui atteint même le cadre familial « privé », c'est-à-dire la femme et les enfants [du protagoniste]. Par ces scènes, qui relatent avec pathos le chagrin des parents et des enfants, du mari et de la femme, [tous] placés dans une situation de séparation douloureuse, [l'auteur] dénonce des liens d'« affection » (on.ai 恩愛), presque impossibles à couper. À travers sa narration de l'angoisse produite par cette affection, le Dit des Heike rend plus profond encore le chagrin. »

Il est clair que le pathos de la situation « privée » relève d'un thème mineur par rapport aux grands thèmes politiques et martiaux, davantage « publics », du *Dit des Heike*. Toutefois, l'analyse de Sugimoto est suggestive à plusieurs égards en ce qui concerne le développement postérieur du *ningyô-jôri*.

². SUGIMOTO Keisaburô 杉本圭三郎, « On.ai » 恩愛, in, *Heike monogatari hikkei* 平家物語必携, Gakutô-sha, Tôkyô, pp. 28.

D'abord, la représentation de la relation familiale est effectuée de façon émotionnelle et sentimentale, avec pour objectif principal de mettre en valeur la souffrance du protagoniste. C'est l'atmosphère du pathos qui prédomine. De manière semblable, on peut noter que, dans de nombreuses œuvres du répertoire *ningyô-jôruri*, la représentation d'une relation entre les membres de la même famille, aussi heureuse ou banale soit-elle, est très souvent destinée à préfigurer une situation pathétique, concentrée sur un personnage particulier.

Deuxièmement, les scènes pathétiques mettant en lumière l'amour de la famille ne se produisent qu'après la chute politique des personnages concernés : la scène familiale est ainsi associée à un sentiment d'impuissance sur le plan politique. Cela peut être mis en relation avec le fait que, dans le *ningyô-jôruri*, les scènes pathétiques se produisent pendant le troisième acte. C'est à ce stade que l'autorité légitime est en péril, et dans de nombreux cas, les acteurs du drame risquent de perdre ou ont déjà perdu l'équilibre émotionnel et le statut social qu'ils possédaient au début de la pièce.

Troisièmement, les crises familiales dépeintes dans le *Dit des Heike* surviennent à la suite d'une crise politique et ne concernent au premier abord qu'un seul individu, mais finissent par toucher également des personnages annexes, sans lien direct avec les événements. De façon semblable, c'est dans le troisième acte de la pièce historique du *ningyô-jôruri*, qui nous présente la sphère « privée » de la famille, que les répercussions des événements politiques sont ressenties à un niveau émotionnel à travers leurs effets sur des personnages sans rapport direct avec la crise politique de l'intrigue.

On peut donc relever de nombreuses ressemblances frappantes entre la représentation de la vie familiale dans le *Dit des Heike* et dans la pièce historique. Ces similitudes sont intrigantes, mais il faut se garder, sans avoir effectué de recherches plus larges dans les genres postérieurs, d'établir un lien direct entre les représentations familiales

dans ces deux genres si éloignés dans le temps.

*

Au cours des siècles qui suivirent la création du *Dit des Heike*, la relation entre parent et enfant constituait une thématique importante dans un grand nombre d'œuvres dramatiques et romanesques. Les représentations que l'on trouve dans le *Dit des Heike* sont relativement naturalistes, mais dans un certain nombre d'œuvres postérieures, la représentation de la relation parent-enfant tend vers l'idéalisation, ce qui suggère une intention didactique ou édifiante de la part des auteurs. En particulier, la relation entre parents et enfants se voit représenter au prisme de la vertu de piété filiale, dont les jeunes personnages des textes sont des parangons, prêts à tout sacrifier pour porter secours à leurs parents.

On trouve également souvent de jeunes parangons dans les œuvres du récit *sekkyô*. Dès le départ du récit, le protagoniste se distingue de l'ordinaire, car il s'agit en général d'un enfant ou d'un adolescent né à la suite d'une prière à une divinité (*môshigo* 申し子). On peut prendre comme exemple le récit *sekkyô* de *Sanshō-dayū* 山椒大夫 (*L'Intendant Sanshō*) dans lequel deux jeunes orphelins vont jusqu'à se vendre comme esclaves afin de financer les rites funéraires de leurs parents.

Comme le souligne R. Keller Kimbrough, le motif de l'esclavage volontaire était auparavant inhabituel dans la littérature japonaise : les orphelins y prononçaient plus typiquement des vœux religieux afin de prier pour la vie future de leurs parents. L'auteur associe ce développement à des récits confucéens importés de Chine, tels que *Les Versets des vingt-quatre modèles filiaux* (chin. : *Quan xiang ershisi xiao shi xuan* 全相二十四孝詩選) de Guo Jujing 郭居敬 (actif vers 1295-1321). Ce recueil de récits sur des parangons de piété filiale, qui subissent des privations pour le bénéfice de leurs parents, fut importé au Japon à la fin du XIV^e siècle et s'y répandit sous la forme d'un *otogi-zôshi* 御伽草子 (récit

en prose) intitulé *Nijû-shi kô* 二十四孝 (*Vingt-quatre actes de piété filiale*)³.

Quant au *jôruri* ancien, la première œuvre de ce genre, l'*Histoire de demoiselle Jôruri* (*Jôruri-hime monogatari* 浄瑠璃姫物語, datant probablement du XVI^e siècle)⁴, fut axée sur le thème de l'amour romantique entre Minamoto no Yoshitsune 源義経 et la demoiselle Jôruri (*Jôruri-hime* 浄瑠璃姫) plutôt que sur celui de la relation entre parent et enfant. Mais le *jôruri* ancien était un genre varié dont nombre de récits, populaires au XVII^e siècle, traitent des miracles accomplis par les divinités et présentent de nombreuses similitudes avec les œuvres de *sekkyô* mentionnées ci-dessus. Dans l'un des exemples les plus célèbres, *Amida à la poitrine déchirée** (*Amida munewari** 阿弥陀胸割), la représentation de la piété filiale se présente comme une vertu abstraite plutôt qu'une expression naturaliste du sentiment humain. Les parents sont des personnages ostensiblement cruels, à première vue indignes de sympathie qui décèdent avant que l'action principale ne commence. Les actes pieux des enfants visent à recueillir des fonds pour des rites funéraires bouddhiques afin d'améliorer le sort de leurs parents dans l'au-delà. Le sujet principal de l'œuvre, et le clou du spectacle, est le miracle accompli par la divinité Kannon 観音 (Avalokiteśvara, *bodhisattva* de la compassion infinie) ; c'est cependant le sentiment de piété filiale des orphelins, exprimé au début de l'œuvre, qui sert de moteur à l'intrigue.

Les genres précités exerçaient une forte influence thématique sur le développement

³. R. Keller KIMBROUGH, *Wondrous Brutal Fictions: Eight Buddhist Tales from the Early Japanese Puppet Theater*, New York, Columbia University Press, 2013, pp. 13-14. Certaines de ces histoires de piété filiale étaient déjà connues au Japon aux époques de Heian (794-1185) et Kamakura (1185-1333), mais leur incorporation dans l'œuvre de Guo Jujing et leur traduction en japonais les popularisèrent.

⁴. Voir la traduction par René SIEFFERT, (*Histoire de demoiselle Jôruri*, Paris, Publications Orientalistes de France [POF], 1994).

ultérieur du *jôruri* classique (*shin-jôruri* 新浄瑠璃), mais, sur le plan structurel, la position centrale de la scène pathétique dans ce dernier genre, située généralement à la fin de l'acte III, était grandement influencée par le programme de représentations du théâtre nô. Dans ce théâtre, plusieurs pièces de différentes sous-catégories étaient jouées consécutivement au cours d'une journée. C. Andrew Gerstle décrit cette structure comme un « voyage cyclique imaginaire » : un début propice est suivi d'une progression dramatique comparable aux souffrances subies par l'âme dans les six voies de réincarnation (*rokudô* 六道) selon la cosmologie bouddhique, avec un retour à une fin propice⁵. Cette structure était influencée à la fois par la construction *jo-ha-kyû* (introduction solennelle, intensification et conclusion rapide), dérivée de traditions continentales, et par les concepts cosmologiques bouddhiques. Les souffrances les plus intenses et le pathos se produisent donc au milieu du cycle, comme dans le théâtre nô.

Les pièces connues sous le nom de *genzai-nô* 現在能 (pièces de nô dont le héros appartient au monde réel) sont particulièrement pertinentes pour notre étude. Elles se distinguent nettement des autres sous-genres du répertoire nô, plus connus aujourd'hui. Les pièces de *genzai-nô* présentent des êtres vivants, des personnages de ce monde, plutôt que des fantômes ou des esprits venus de l'au-delà. Comme elles ne sont pas axées sur un seul personnage dominant, un jeu dramatique s'y produit entre plusieurs personnages importants. Leurs interactions sont parfois caractérisées par des conflits psychologiques, et les souffrances des personnages humains qui se trouvent dans des circonstances « tragiques » jouent un rôle important. Certaines de ces pièces abordent le thème des parents et des enfants. Dans le chapitre précédent, par exemple, nous avons examiné la pièce *Manjû* 満仲, qui eut

⁵. « Imaginative cyclical journey. » C. Andrew GERSTLE, *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*, Council on East Asian Studies, Harvard University, 1986, p. 5.

une influence majeure sur le développement ultérieur du *ningyô-jôruri*. Dans cette pièce, le jeune Kôju propose d'être sacrifié par son père à la place du fils du seigneur, ce qui représente l'archétype du sacrifice de substitution (*migawari*) du théâtre de poupées.

De cette façon, la primordialité du rapport entre parent et enfant dans la pièce historique du *ningyô-jôruri* s'inscrit dans une tradition enracinée dans les chroniques guerrières tel le *Dit des Heike*. Sous l'influence de la littérature chinoise entre autres, elle s'établit progressivement dans un certain nombre de genres fictifs et dramatiques au cours de l'époque médiévale.

2.2 L'utilisation du pathos de la famille au théâtre Takemoto-za

C'est donc à l'époque de Chikamatsu Monzaemon que la relation parent-enfant s'établit comme moteur de l'action dans le troisième acte de la pièce historique du *ningyô-jôruri*, point culminant de l'œuvre. Afin de replacer l'œuvre de Sôsuke dans son contexte, nous examinerons ici un élément important du milieu théâtral qui l'entourait : il s'agit de la façon dont la relation entre parent et enfant fut traitée par Chikamatsu et les auteurs dramatiques qui suivirent au Takemoto-za. Pour ce faire, nous décrivons d'abord le rôle du pathos dans le théâtre de Chikamatsu, avant d'aborder dans la section suivante la question des codes idéologiques, communs à l'auteur et au public, qui gouvernaient la représentation des relations entre parent et enfant au Takemoto-za.

Les commentateurs ont souvent noté que Chikamatsu met en avant la représentation du « sentiment humain » (*ninjô* 人情) dans ses pièces. Le *ninjô* chez Chikamatsu revêt deux formes principales : d'abord, l'amour romantique (*ren.ai* 恋愛) entre adultes, souvent issus de milieux sociaux différents, qui est surtout évident dans ses tragédies bourgeoises, y compris les adaptations des doubles suicides ; ensuite, l'amour entre parent et enfant (*on.ai* 恩愛), privilégié dans les pièces historiques. Les sentiments naturels fournissent souvent le

moteur des développements dramatiques de l'action, et, dans le cas des pièces historiques, les expressions de ce sentiment humain par des moyens tels que le sacrifice de soi ou de ses proches contribuent à la fois à la résolution du conflit immédiat de l'intrigue et du problème politique dans un sens plus large.

Les scènes centrées sur l'affection entre parent et enfant étaient principalement réparties à la fin du troisième acte des pièces historiques en cinq actes, bien qu'elles pussent se produire au quatrième ou, plus rarement, au deuxième acte. Selon les notes théoriques du récitant Takemoto Gidayû 竹本義太夫 (1651-1715) sur la conception structurelle du *ningyô-jôruri*, cet acte au centre de la pièce doit être dominé par la notion de pathos (*shûtan* 愁嘆). Il constituait le noyau de l'action de la pièce, c'est-à-dire le début de la résolution du problème politique central introduit dans le premier acte, mais également le point culminant d'un spectacle théâtral, et sa scène finale était systématiquement attribuée au récitant principal. Le commentaire de Gidayû à propos de cet acte permet de constater le haut degré de formation et d'expérience requis par son interprète, notamment en ce qui concerne les nuances entre les différentes composantes de la scène :

「一番の浄るりを胸にこめて語る事也。心の持やう甲乙の習ひあり。口説。物語。過去。目前。感涙等しな / \ 差別有口伝⁶。」

« On doit narrer en gardant dans son cœur [l'esprit] de la pièce entière de jôruri. Il existe un certain nombre de traditions concernant l'état d'esprit requis. Quant aux diverses compétences — plaider, raconter des événements, relater le passé et le

⁶. *Nihon shomin bunka shiryô shûsei* (7) : *ningyô jôruri*, 日本庶民文化史料集成 (7) 人形浄瑠璃, ouvrage collectif compilé par l'association *Geinôshi Kenkyûkai* 芸能史研究会, Tôkyô, San.ichi Shobô, 1975, p. 132.

présent, pleurer —, chacune a sa propre tradition orale. »

Malgré l'importance de la scène pathétique, il faut garder à l'esprit que la structure en mosaïque de la pièce historique implique, comme le rappelle C. Andrew Gerstle, que « le pathos n'est qu'une partie de l'expérience totale d'une journée de théâtre, pas une fin en soi »⁷. La tension dramatique du troisième acte retombe rapidement par la suite lors de la scène d'itinéraire (*michiyuki* 道行) lyrique, souvent située au début du quatrième acte, qui n'a qu'un faible lien thématique avec le troisième acte. Il n'en reste pas moins que le pathos du troisième acte occupait une place prééminente dans l'architecture de la pièce historique et constituait l'épreuve suprême pour le récitant chevronné.

2.3 Les codes idéologiques du Takemoto-za

On trouve, dans tous les théâtres du monde, une sorte de logique propre aux œuvres, un fonds commun partagé par les créateurs et le public, qui rend possible l'interprétation des textes représentée, que nous appellerons ici « code idéologique ». Selon Patrice Pavis, ces codes sont parfois difficilement formalisables et de nature « inconsciente », c'est-à-dire trop automatiques pour être encore remarqués⁸. Est-il alors possible de proposer une description d'un code idéologique particulier au Takemoto-za gouvernant la création des scènes de famille ? Il nous semble que l'élément de recul dont bénéficie le commentateur moderne, aussi bien sur le plan temporel que culturel, peut faciliter une telle entreprise. Nous nous appuyerons donc ici sur le travail d'Uchiyama Mikiko. Ses recherches sur les codes et les thématiques des textes dramatiques, ainsi que sur leur association avec des théâtres et des

⁷. GERSTLE, *op. cit.*, p. 85. « Pathos is only part of the total experience of a day of theater, not the end in itself. »

⁸. Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, pp. 48-49.

récitants particuliers, lui ont permis de révéler le rôle primordial joué par Sôsuke à l'égard des textes du *ningyô-jôruri* de l'âge d'or. Selon Uchiyama, la génération d'auteurs du Takemoto-za qui suivit Chikamatsu développa « le drame de l'amour familial » (*on.ai-geki* 恩愛劇), qu'elle décrit comme suit :

「親子親族間の恩愛、もしくは、親子親族間の縁や義理の力強さ、美しさを謳いあげ、そこに劇の中心部にある重大な矛盾や難題を解決する力を認めたもの⁹。」

« *Une célébration de la force et de la beauté de l'amour, des relations ou du devoir entre parent et enfant ou [autres] relations, et une reconnaissance de leur capacité à résoudre les contradictions majeures et les problèmes graves situés au centre du drame.* »

Dans son identification de la représentation de l'amour familial comme une puissance transcendante, ayant seul le pouvoir de reconfigurer la situation dramatique et de résoudre les problèmes de l'action, on peut discerner l'influence de Chikamatsu Monzaemon, qui mit au point, à partir de son œuvre *Les Batailles de Coxinga* (*Kokusen.ya kassen* 国性爺合戦, 1715), une dramaturgie selon laquelle un problème de nature personnelle et une impasse politique qui paraissent insolubles sont tous deux dénoués par un seul acte d'abnégation.

Dans son analyse de la totalité des pièces écrites par Takeda Izumo I^{er} et II, Uchiyama identifie, dans quasiment toutes les pièces, une scène de pathos dans un cadre familial, ou

⁹. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, *Jôrurishi no jûhasseiki* 浄瑠璃史の十八世紀, Tôkyô, Benseisha, 1989, p. 277.

bien une scène dans laquelle certains éléments relatifs à cette thématique sont présents¹⁰. Le thème fut également adopté et déployé avec un véritable génie théâtral dans des scènes écrites par d'autres auteurs pour ce théâtre, tels que Bunkôdô 文耕堂 (dates inconnues, actif entre 1722 et 1741), Miyoshi Shôroku 三好松洛 (1696-?, actif entre 1736-1771) ou plus tardivement Chikamatsu Hanji 近松半二 (1725-1183).

Uchiyama propose trois raisons pour lesquelles les auteurs du Takemoto-za choisissaient de privilégier le drame centré sur l'amour entre parent et enfant¹¹. Tout d'abord, sur le plan artistique, on peut rappeler l'influence persistante du style établi par Chikamatsu, qui contribua personnellement, comme nous l'avons vu, à la formation professionnelle de certains des plus jeunes auteurs. L'amour romantique était certes favorisé dans ses tragédies bourgeoises, mais ce dernier genre ne devint jamais le programme principal du théâtre, et fut plus tard relégué à une position mineure après les tentatives du régime d'interdire les pièces de ce genre à la suite d'une vague de doubles suicides. Les auteurs ultérieurs privilégièrent donc le développement de la relation entre parent et enfant, qui jouait déjà un rôle prépondérant dans les pièces historiques de Chikamatsu.

La deuxième raison proposée par Uchiyama est liée au pouvoir et au prestige de la famille Takeda, les principaux entrepreneurs du quartier de Dôtonbori 道頓堀. Grâce à une coopération familiale étroite, ils devinrent l'une des forces les plus importantes du milieu théâtral à Ôsaka. Takeda Izumo I^{er}, directeur du théâtre Takemoto-za après le décès de Gidayû, faisait également partie de cette famille. Le théâtre *karakuri* からくり (théâtre de poupées munies de divers mécanismes) du même quartier était dirigé par un autre membre

¹⁰. UCHIYAMA, *op. cit.*, pp. 278-281.

¹¹. UCHIYAMA, *op. cit.*, pp. 281-282.

de la famille. Uchiyama explique que leur philosophie de la solidarité familiale eut tellement d'influence qu'elle en serait venue à s'étendre au-delà de l'action dramatique.

Le troisième facteur invoqué par Uchiyama est lié aux systèmes moraux dominants de l'époque d'Edo. Si dans la vision confucéenne du monde, l'amour romantique pouvait être perçu comme une rupture de l'harmonie sociale ou, dans la philosophie bouddhique, comme une passion pécheresse, il était bien plus aisé de concilier l'amour entre parents et enfants avec ces deux systèmes. D'une part, la représentation de cet amour agissait comme un « lubrifiant », rendant compréhensible sur le plan humain les structures sociales prédominantes telles que le système patriarcal de la « maison » (*ie* 家). D'autre part, la piété filiale* (*kô* 孝) était l'une des principales vertus confucianistes, et bien que l'amour ressenti par le parent (à la différence de celui ressenti par l'enfant) ne compte pas parmi les vertus confucéennes, Uchiyama affirme que sa représentation sur scène a permis à la piété filiale d'être représentée comme une réaction naturelle de gratitude envers cet amour parental. De cette manière, l'action des œuvres du Takemoto-za jouait le rôle important d'habituer le peuple à l'orthodoxie féodale, en représentant ses vertus comme émanant d'émotions humaines naturelles.

Malgré la prédominance de la famille Takeda au début du XVIII^e siècle, il nous semble que le deuxième facteur proposé par Uchiyama suppose une correspondance trop proche et trop littérale entre les modalités sociales du milieu théâtral et celles que l'on trouve entre les personnages de l'œuvre dramatique. En revanche, l'influence personnelle de Chikamatsu, ainsi que celle de l'épistémè confucéenne — qui, rappelons-le, se renforçait progressivement en raison des nouvelles institutions philosophiques et éducatives que nous avons évoquées dans le deuxième chapitre —, contribuèrent sûrement à la prédominance de la relation entre parent et enfant dans les pièces historiques. À ces deux facteurs, il faut

ajouter l'influence de la tradition littéraire et dramatique datant de l'époque médiévale, que nous avons traitée dans la section précédente.

2.4 Le Takemoto-za et ses liens avec l'idéologie confucianiste

On peut également situer l'évolution des codes idéologiques du Takemoto-za après le décès de Chikamatsu dans le contexte de l'atmosphère intellectuelle pendant les réformes du shôgun Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684-1751, shôgun entre 1716-1745). Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, l'éminent confucianiste Ogyû Sorai 荻生徂徠 (1666-1728), idéologiquement proche de Yoshimune, attaqua la dignité des marchands qui composaient la majorité de la population d'Ôsaka, provoquant une réaction intellectuelle contre Sorai de la part des habitants de cette ville. Certains résidents s'investirent dans d'autres tendances idéologiques, telles que le confucianisme d'Itô Jinsai 伊藤仁斎 (1627-1705), et d'autres dans le néo-confucianisme de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200, dont l'école était appelée *shushi-gaku* 朱子学), enseigné dans les écoles pour citadins, telles que le Kaitokudô 懐徳堂. Malgré sa rigidité, le système d'éthique néo-confucéenne accorda aux marchands une place légitime dans le système social, tout en préservant leur dignité et leur humanité. Cette philosophie privilégia l'opinion du philosophe chinois Mencius (*chin.* : Mengzi, *jap.* : Mōshi 孟子, vers 371-289 av. J.-C.) selon laquelle tous les êtres humains sont nés bons, sans distinction de classe sociale (*seizen-setsu* 性善説).

Le Takemoto-za comptait parmi ses fidèles un certain nombre de confucianistes de l'école Itô, tels que Hoizumi Ikan* 穂積以貫 (1692-1769), ami de Chikamatsu et père de l'important dramaturge qui allait prendre comme nom de plume Chikamatsu Hanji 近松半二 (1725-1783). Ces confucianistes accordaient au théâtre *ningyô-jôruri* un rôle idéologique qui dépassait celui de simple divertissement, et allaient même jusqu'à identifier la moralité

des œuvres de ce théâtre à celle de leurs propres principes philosophiques.

Dans leur revue du *ningyô-jôruri* intitulée *Naniwa miyage* 難波土産 (*Souvenirs de Naniwa*, 1738), Hoizumi Ikan et Miki Sadanari 三木貞成 (dates inconnues), des disciples de l'école d'Itô Jinsai, formulent des critiques à propos des œuvres de Sôsuke, écrites pour le Toyotake-za voisin¹². Le premier cas concerne le prologue écrit par Sôsuke pour *Karukaya Dôshin Tsukushi no Iezuto* 苜萱桑門筑紫轢 (*Le Moine Karukaya et le cadeau envoyé au Tsukushi*, œuvre écrite par Sôsuke avec Namiki Jôsuke en 1735). Dans son prologue (*daijô** 大序), le texte de l'œuvre dramatique s'interroge sur les origines de la loyauté et de la vérité :

「大道すたれて仁義おこり国家みだれて忠臣をあらはす此語をもってかんがみれば道にもまた誠の本あり其まことのみなもとを尋れば恋慕愛執にしくはなし¹³」

« *C'est quand la Grande Voie est abandonnée que surgissent l'humanité et la justice ; c'est lorsque le pouvoir féodal est en émoi qu'apparaît un sujet loyal. En réfléchissant à ces mots [on comprend que] l'origine de la sincérité se trouve également dans la Voie. Si nous posons des questions sur l'origine de la sincérité, rien ne vaut le désir romantique et l'amour obsessionnel.* »

La réaction des commentateurs confucianistes de *Souvenirs de Naniwa* envers ce prologue de Sôsuke fut cinglante :

¹². UCHIYAMA, *op. cit.*, pp. 284-285.

¹³ Cité dans UCHIYAMA, *op. cit.*, p. 284.

「この序の詞、木に竹をつぐとやら前後の語つゞきはなはだ不都合也。まづ大道すたれて仁義あり国家みだれて忠臣をあらはすとは老子経に出て、老子が道とする所の虚無自然の眼より聖人の仁義忠孝を打やぶりたる詞也。

〔中略〕しかも恋慕愛執を道のもとゝいふ事、いかに狂言なればとて余りにつたなき書やうならずや。勿論男女のまじはりより父子兄弟等と人倫のひろまる事は諸書に多き事なれば、その心をいはんとならば聖書にもあれ神書にもあれ此所へ引べき語幾等もある事なるを、かくのごとく妄言を書ならべて一部の発端とする事作者の恥也¹⁴。」

« Les mots de ce prologue sont extrêmement inconvenants, comme si on avait greffé du bambou sur un arbre. D'abord [la phrase :] « C'est quand la Grande Voie est abandonnée que l'humanité et la justice surgissent ; c'est lorsque le pouvoir féodal est en émoi qu'un sujet loyal apparaît » provient des enseignements de Laozi 老子, et ces mots rejettent l'humanité, la justice, la loyauté et la piété filiale des sages [confucéens], privilégiant la « nature absolue » (虚無自然 komu-jinen) que Laozi considérait comme étant la Voie. [...] En outre, il est dit que l'origine de la vérité réside dans « l'amour et l'attachement amoureux » : même s'il s'agit d'une œuvre fictive, n'est-ce pas une expression inepte ? Bien entendu, de nombreux ouvrages font référence au fait que les rapports entre hommes et femmes permettent le développement de relations humaines [confucianistes] telles qu'entre père et fils ou entre frères. S'il voulait exprimer ce sentiment, il aurait pu citer diverses phrases,

¹⁴. *Jôruri kenkyû bunken shûsei* 浄瑠璃研究文献集成, compilé par l'association *Nihon engeki bunken kenkyûkai* 日本演劇文献研究会, Tôkyô, Hokkô Shobô, 1944, pp. 200-201.

que ce soit des livres des sages [confucéens] ou des livres sur les divinités japonaises. Mais aligner ainsi des non-sens au début d'une œuvre est chose honteuse pour un auteur. »

On voit que les accusations portées contre Sôsuke reposent sur l'autorité d'une série de textes classiques qui doit probablement beaucoup à l'établissement d'un canon par Zhu Xi. Ce sont surtout les phrases reflétant la pensée de Laozi 老子 (philosophe chinois du v^e ou vi^e siècle av. J.-C.) qui sont critiquées, peut-être car elles semblent en conflit avec l'orthodoxie du néo-confucianisme. Il s'agit donc d'une critique idéologique, mais ses auteurs sont pleinement conscients du fait que le texte de Sôsuke relève d'une « œuvre fictive » (*kyôgen*¹⁵ 狂言).

La deuxième critique de Sôsuke citée par Uchiyama se retrouve dans un commentaire sur une scène de son œuvre *Abe no Munetô Matsura Kinugasa* 安倍宗任松浦簞, *Abe no Munetô et le dais en soie de Matsura*, 1737). Même si les auteurs y font l'éloge de son écriture, ils lui reprochent de décrire avec sympathie la mort d'un personnage auquel le public ne peut s'identifier (*hiiki senu hô* ひいきせぬ方); celui-ci serait donc incapable de ressentir une émotion profonde. Le personnage en question, Abe no Munetô 安倍宗任, est inspiré d'un ennemi de la cour impériale de l'époque de Heian, un type de personnage que Sôsuke, contrairement aux auteurs du Takemoto-za, traita souvent de manière

¹⁵. Étymologiquement « paroles excentriques », ce terme désigne dans son sens restreint un art comique associé au théâtre nô, également appelé le *nô-kyôgen* 能狂言. Les œuvres pour ce théâtre exercèrent une forte influence sur celles écrites pour les débuts du kabuki « des hommes adultes » (*yarô-kabuki* 野郎歌舞伎) au xvii^e siècle, et le terme servit à désigner les textes écrits pour ce théâtre (les *kabuki-kyôgen* 歌舞伎狂言) et par extension les pièces écrites pour le *ningyô-jôruri*.

sympathique dans ses pièces. Uchiyama suggère que le public du Toyotake-za recherchait une pensée qui allait à l'encontre de la philosophie orthodoxe et se caractérisait par une sorte de pessimisme absent des œuvres du Takemoto-za¹⁶.

Il est donc clair que les auteurs de *Souvenirs de Naniwa* prennent en compte, lors de leur évaluation de la qualité du répertoire, des critères que l'on peut qualifier d'idéologiques. En revanche, ils ne formulent pas de telles critiques vis-à-vis des auteurs du théâtre Takemoto-za, ce qui laisse supposer qu'ils considéraient ce corpus d'œuvres comme plus conforme à l'éthique confucianiste qu'ils avaient adoptée.

Malgré la conformité des œuvres du Takemoto-za aux valeurs dominantes du confucianisme, les pièces écrites pour ce théâtre ne sont jamais réduites à une sorte de propagande qui représenterait machinalement un comportement vertueux. Grâce à l'influence du style recherché de Chikamatsu et aux aptitudes littéraires des auteurs de la génération qui le suivit, les textes ne tombent pas dans la didactique ou l'explication. Les personnages très réels semblent incarner plutôt qu'expliquer les valeurs confucéennes, et, comme Uchiyama l'indique, leurs exploits et leurs sacrifices ont été réalisés grâce à du sang et des larmes très humains¹⁷.

Comme dans de nombreux exemples de littérature et de théâtre du monde, les relations adoptives (y compris les enfants adoptés à la suite d'un second mariage) occupent une place importante dans les pièces de ce théâtre. Dans sa description de la relation entre les parents adoptifs et les enfants adoptés, nous pouvons voir l'un des exemples les plus clairs de l'application d'un code idéologique particulier au Takemoto-za. Uchiyama attire notre attention sur la convention selon laquelle, dans le cas d'une mère adoptive du « bon »

¹⁶. UCHIYAMA, *op. cit.*, p. 285.

¹⁷. UCHIYAMA, *op. cit.*, p. 282.

côté (c'est-à-dire un personnage défendant l'autorité légitime contre l'usurpateur), elle privilégie le devoir et chérit l'enfant adopté dans une plus grande mesure que l'enfant biologique¹⁸. De plus, ceci n'est pas présenté comme une simple expression du devoir : la mère ressent de la même façon son affection pour l'enfant adopté que pour ses propres enfants. Cette « norme » peut être interprétée dans le cadre du développement du principe de l'émotion humaine établi par Chikamatsu.

La constance de l'opération de ce code idéologique peut s'observer dans ce qui semble être à première vue des contre-exemples : Uchiyama cite deux exemples de pièces écrites uniquement par Takeda Izumo I^{er} pour le Takemoto-za où, au départ, la belle-mère déteste « perversement » ses beaux-enfants, avant de changer de sentiments à un stade ultérieur et de se sacrifier pour eux¹⁹.

La diffusion du *ningyô-jôruri* en tant que forme littéraire majeure de l'époque d'Edo et l'adoption de ses textes dans le théâtre kabuki jouèrent un rôle important dans la transmission de la morale confucianiste à la population, et, selon Donald Keene, cette diffusion indirecte, par le moyen des pièces de théâtre, était plus efficace que l'influence directe de la lecture des classiques confucéens²⁰. Ceci doit être en grande partie dû aux textes écrits pour le Takemoto-za durant le XVIII^e siècle, dans lesquels l'éthique néo-confucéenne

¹⁸. UCHIYAMA, *op. cit.*, p. 295.

¹⁹. UCHIYAMA, *op. cit.*, pp. 280-281. Il s'agit des œuvres *Shokatsu Kômei kanae-gundan* 諸葛孔明鼎軍談 (*Le Discours militaire de Zhuge Kongming sur le chaudron à trois pieds*, 1724) et *Sanshō-dayû gonin-musume* 山椒太夫五人嬢 (*Les Cinq filles de l'intendant Sanshō*, 1724).

²⁰. KEENE, Donald et SHIBA Ryôtarô 司馬遼太郎, *The People and Culture of Japan: Conversations between Donald Keene and Shiba Ryotaro*, traduit par Tony Gonzalez, Tôkyô, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2016, pp. 84-85.

devint indissociable du langage et de l'action du répertoire du théâtre de poupées.

2.5 Ki no Kaion et le théâtre Toyotake-za

La question de l'influence de Ki no Kaion, premier auteur pour le Toyotake-za, sur Sôsuke, son successeur dans le même théâtre, a peu été étudiée par les spécialistes, et à première vue, les deux auteurs semblent avoir peu de points communs. Sôsuke travailla avec la même équipe d'artistes que Kaion, et on peut supposer qu'il se considéra comme l'héritier de son illustre prédécesseur, à l'instar de Takeda Izumo I^{er} et de ses pairs qui poursuivaient la tradition de Chikamatsu. Le style élaboré par Kaion ouvrit sans doute la voie à de nombreuses caractéristiques que nous pouvons recenser dans l'œuvre dramatique de Sôsuke.

Les évaluations des œuvres de Kaion à l'époque moderne ont été si négatives qu'il est facile d'oublier la réputation positive dont il jouissait à son époque. Nous avons discuté de la rivalité symbiotique qui existait entre les deux théâtres du *ningyô-jôruri* au début du XVIII^e siècle ; l'esthétique que nous pouvons discerner dans les œuvres de Ki no Kaion, ce premier auteur du Toyotake-za, se démarque nettement de celle que nous trouvons chez Chikamatsu. Au cours de l'époque d'Edo, Kaion était considéré comme un auteur ayant des aptitudes différentes mais complémentaires de celles de Chikamatsu²¹.

Comme nous l'avons vu, Chikamatsu était tenu en grande estime pendant toute

²¹. Une critique de l'époque compare Chikamatsu à Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂, poète de la deuxième moitié du VII^e siècle, et au général chinois Zhuge Liang 諸葛亮 (181-234), et Kaion, de la même manière, à Yamabe no Akahito 山部赤人, poète du VIII^e siècle, et au général chinois Sima Yi 司馬懿 (179-251). Une autre source plus tardive cite un amateur de théâtre qui classe Kaion au-dessus de Chikamatsu, car son langage est plus facile à comprendre, non seulement par les érudits, mais aussi par les femmes (à qui l'accès au savoir confucéen était refusé), les enfants et les personnes sans instruction. Cité dans TONDA, *op. cit.*, p. 12.

l'époque d'Edo, bien que peu après sa mort, ses œuvres aient été données sur scène uniquement sous la forme d'adaptations réalisées par des dramaturges plus récents. Cependant, durant l'ère Meiji (1868-1912) et avec l'introduction au Japon du théâtre occidental, ses œuvres ont été réévaluées, dans une tentative de faire reconnaître un grand dramaturge japonais, comparable à Shakespeare. Les œuvres de Chikamatsu furent évaluées sur la base de critères influencés par les théories occidentales dérivant d'Aristote, telles que la description psychologique ou l'intégration d'éléments « tragiques ». Les œuvres de Chikamatsu se conformant mieux à ces critères que l'on peut qualifier de purement littéraires, la réputation de Kaion en souffrit. Il est également possible que la méthode académique moderne consistant à lire le texte théâtral silencieusement, comme un texte littéraire, plutôt que de le déclamer à voix haute comme dans la tradition *jôruri*, ait également occulté la force dramatique du texte de Kaion.

Les commentaires de Kuroki Kanzô 黒木勘蔵 (1882-1930), historien influent du théâtre japonais traditionnel, sont caractéristiques de cette évaluation négative. Dans une œuvre de 1943, Kuroki compare Chikamatsu à Kaion et trouve ce dernier inférieur à plusieurs égards : sur le plan stylistique, il trouve que le style de Kaion est descriptif et « froid » (*hiyayaka* 冷やか); quant aux personnages, un héros de Kaion, adapté d'une pièce de Chikamatsu, est décrit comme « calculateur » (*dasan-teki* 打算的) et manquant de complexité par rapport au héros original de Chikamatsu, qui posséderait le caractère rédempteur de vivre pour l'amour²².

Récemment, certains spécialistes ont remis en cause ces évaluations négatives de Kaion en soupçonnant leurs auteurs d'avoir adopté des critères anachroniques, et ont

²². KUROKI Kanzô 黒木勘蔵, *Jôruri-shi* 浄瑠璃史, Tôkyô, Iizuka Shobô 飯塚書房, 1981, pp. 434-437.

employé une nouvelle méthodologie, relisant les œuvres afin de trouver les aspects qui plaisaient tant au public de son époque. Cela a conduit à une réévaluation plus générale de l'œuvre de Kaion²³.

Pour donner un exemple du style particulier de Kaion, qui sera également utile pour notre examen ultérieur de Sôsuke, nous pouvons citer la scène culminante de l'acte III de son œuvre *Onikage musashi abumi* 鬼鹿毛無佐志鑑 (*Le Diabolique cheval bai et les étriers de Musashi*, 1710). Le protagoniste de cet acte est le *rônin* (samouraï sans maître) Katagiri Gengo, qui a rejoint la ligue pour venger la mort de son seigneur²⁴. Il effectue une brève visite à son domicile, où sa famille meurt de faim. Sa femme pousse son fils en bas âge à l'extérieur de la maison, lui ordonnant de l'emmener, mais la réaction de Gengo est surprenante :

²³. Par exemple, dans son article encyclopédique récent sur Ki no Kaion (*Sekai daihyakka jiten* 世界大百科事典), YOKOYAMA Tadashi 横山正 évalue positivement son style « intellectuel » et son absence de pathos : « Dans le monde du *jôruri* qui avait jusqu'alors montré une forte tendance lyrique, il utilisa ses compétences et connaissances étendues couvrant des domaines tels que la littérature, la religion ou la médecine, et réussit à composer des pièces de théâtre *jôruri* qui emploient une expression intellectuelle et logique. Il affiche une dramaturgie dans laquelle [l'action] ne sombre pas dans un pathos inutile, et où les émotions des personnages sont tranchées et traitées systématiquement. » 「それまで抒情的傾向の強かった浄瑠璃界で文学・宗教・医学など広範囲にわたる多才・多識によって理知的・理論的表現をもつ浄瑠璃制作に成功した。いたずらに愁嘆に流れず、登場人物の感情も割り切つて整然と処理する作劇術を示した。」

²⁴. Son nom présente des similitudes phonétiques avec celui de Kataoka Gengoemon Takafusa 片岡源吾 右衛門高房, l'un des 47 samouraïs d'Akô, et le public fit probablement l'association avec ce personnage historique.

「源吾はせまる義の道にゆきもやられず一かたに。ぼうぜんとして居たりしが。きつとしあんをめぐらし腰の刀をすらりとぬき。源太郎を引よせ心もとをさしとをし。かしこの井戸へなげ入てむねおしきすりめをすりて。さあらぬていに行所を²⁵」 (Nous soulignons.)

« *Gengo ne put aller plus loin sur la voie de la vertu (giri no michi 義理の道) et, pendant un instant, resta muet, mais décida de concevoir un plan. Il tira l'épée suspendue à sa taille et, se rapprochant de Gentarô, la lui passa à travers le cœur et le jeta dans un puits proche. Il se massa la poitrine et se frotta les yeux. Il fut sur le point de partir comme si de rien n'était. »*

C'est à ce moment que Genzaemon, le père de Gengo, rappelle son fils et fait l'éloge de ses actions :

「源左衛門涙をはら / \ とながし。「妻子のあいも父母のおんも忠の一字に見やぶつて。扱っても立し心体やあつばれぶしやふびんや」と。こゑもふるいてほむるにぞ。とはれてもるる義の涙。かしらもあげずなきみたり²⁶。」 (Nous soulignons.)

« *Genzaemon versa un flot de larmes :*

GENZAEMON : Vous avez compris que l'amour (ai 愛) pour votre femme et votre enfant et la gratitude (on 恩) envers vos parents se devinent dans le seul mot de

²⁵. *Ki no Kaion zenshû* 紀海音全集, vol. 1, compilé par l'association *Ki no Kaion kenkyû-kai* 海音研究会, Tôkyô, Seibundô Shuppan 清文堂出版, 1977, p 135.

²⁶. *Ibid.*

« loyauté » (chû 忠). *Mais quelle résolution vous avez affichée ! Quel guerrier admirable ! Comme c'est émouvant !*

— *Sa voix tremblait en faisant cet éloge. Sans lever la tête, son interlocuteur [Gengo] se mit à pleurer, laissant tomber des larmes de droiture (gi 義).* »

Nous pouvons ici identifier plusieurs caractéristiques stylistiques. L'infanticide est décrit froidement, sans échange de mots, et seulement quelques gestes trahissent le fait que Gengo ressent une émotion suite au meurtre de son fils. Il est frappant de constater le manque de pathos dans la narration, comme on pourrait s'y attendre juste avant la mort de l'enfant.

Pourquoi Kaion a-t-il construit la scène de cette manière, qui a si peu de points communs avec la scène du *bunraku* actuel ? En l'absence d'une tradition de représentation de cette scène, il est difficile de donner une réponse définitive. Cependant, les recherches de Tomita Yasuyuki sur les méthodes dramatiques de Kaion indique que, dans des scènes telles que les suicides, il présentait souvent des attitudes héroïques de personnages, suscitant l'admiration du public, alors que Chikamatsu visait habituellement des effets plus pathétiques ou tragiques²⁷. On peut donc imaginer que le fait que Gengo privilégie son devoir vis-à-vis de son défunt maître par rapport à ses émotions, qui ne sont évoquées que par ses gestes, le rapproche du guerrier idéal.

Peut-on parler alors d'un rejet par Kaion des principes « pathétiques » explicités par Gidayû, que nous avons cités ci-dessus ? Rappelons d'abord que Kaion écrivait pour le récitant Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫 (1681-1764), qui se positionnait comme le plus grand successeur de Gidayû après le décès de ce dernier, et manifestait constamment un

²⁷. TOMITA Yasuyuki 富田田康之, *Kaion to Chikamatsu : sono hyôgen to shukô* 海音と近松 : その表現と趣向, Hokkaidô Daigaku Tosho Kankôkai, Sapporo, Japon, 2004, p. 23.

grand respect personnel pour lui. Un rejet total de ses objectifs artistiques nous semble donc improbable. De plus, les larmes versées par Gengo après le meurtre de son fils laissent supposer que le pathos était un élément important de cette scène. Mais il est clair que Kaion développait l'expression de ce pathos dans une direction différente de celle de Chikamatsu.

Une autre caractéristique que nous pouvons identifier dans le passage est l'utilisation d'un vocabulaire explicitement éthique dans le dialogue. Le vieux samouraï Katagiri Genzaemon 片桐源左衛門 (dont le nom de famille suggère par homophonie le concept de « devoir sévère », *katai giri* 固い義理) énumère un certain nombre de concepts éthiques lors de sa tirade. Il situe ces concepts dans une hiérarchie, la loyauté envers son seigneur (*chû* 忠) étant privilégiée par rapport à l'amour des inférieurs dans la hiérarchie (*ai* 愛) et à la gratitude envers ses supérieurs (*on* 恩).

La mention fréquente de ce type de catégorie éthique a été confirmée par des analyses textuelles quantitatives effectuées par des spécialistes, qui montrent qu'elles sont bien plus fréquentes dans les œuvres de Kaion que dans celles de Chikamatsu. En particulier, le mot *giri* 義理 (le devoir, fréquemment opposé aux sentiments naturels) se retrouve fréquemment dans l'œuvre de Kaion, et les références à ce concept sont concentrées dans le troisième acte²⁸. Kaion relie en effet les sacrifices de ces personnages, qui sont particulièrement mis en avant dans le troisième acte, au concept du *giri*, dans une technique que les spécialistes appellent *giri-zume* 義理詰め (la représentation de personnages contraints de suivre la logique du devoir).

En outre, Tomita note que, dans les œuvres de Kaion, les personnages justifient souvent leurs actions *a posteriori* en termes de concepts éthiques abstraits. Par exemple,

²⁸. TOMITA, *op. cit.*, pp. 7-8.

chez Kaion, on trouve de nombreux exemples de personnages expliquant leurs actions en utilisant l'expression « en raison de la loyauté » (忠義のため *chûgi no tame*). Chikamatsu, quant à lui, semble éviter ce raisonnement abstrait et explicite, et ses personnages ont plutôt tendance à expliquer leurs actions en évoquant un personnage particulier tel que le seigneur pour lequel l'acte est accompli²⁹.

Un tel écart stylistique entre les deux auteurs et, par extension, les principes esthétiques des deux théâtres est intrigant. Tomita décrit le style de Kaion comme une tentative de répondre aux attentes du public d'une manière différente de celle de Chikamatsu :

「海音は生死に関わる問題を仕組み、そこに忠義（或いは義理、孝）という道義を絡ませ、それを命掛けで守り通す人々を描いていった。これは愁嘆的な場面ではあるものの、観客には一種の英雄とも言うべき称賛すべき人々として印象を与えたのではないかと思う。近松の様に葛藤を深めれば悲劇を志向するものとなり、逆に海音のように葛藤を抑え、忠義を押し進めれば、それが理想的な武士の〔中略〕賞賛から来る感動を生み出すことができたのではなかろうか。少なくともそういう楽しみ方をする観客が海音を支えていたのではないかと思う。³⁰」

« Kaion imagine des situations où il s'agissait d'une question de vie ou de mort, mélangée au concept éthique de la loyauté (ou du devoir, ou de la piété filiale), et dépeignit ensuite des personnages qui passent leur vie à préserver ce concept de

²⁹. TOMITA, *op. cit.*, p. 6.

³⁰. TOMITA, *op. cit.*, pp. 13–14.

loyauté. Ces scènes sont pathétiques, mais j'estime qu'elles donnent au public l'impression de personnes qui peuvent être louées comme des héros. N'est-il pas vrai que, si le conflit s'aggrave comme chez Chikamatsu, [l'action] se dirige vers une tragédie, et inversement, si le conflit est atténué et que c'est [le concept du] devoir qui est mis en avant, comme chez Kaion, [l'œuvre] peut provoquer une émotion d'admiration qui découle de [la représentation] d'un guerrier idéal ? Du moins, je pense que le public qui apprécia [les œuvres] de cette façon était partisan de Kaion. »

Ces objectifs divergents, chacun étant étroitement associé à un auteur particulier du même genre, nous rappellent l'« admiration » et la « compassion » qui ont été revendiquées (mais, dans ce cas, explicitement dans des textes théoriques) respectivement par Corneille et Racine en tant qu'additions à la théorie de la tragédie dans la tradition aristotélicienne³¹. Dans ces deux milieux théâtraux différents, on peut noter un point commun intéressant : l'intégration de nouveaux concepts esthétiques dans une pratique théâtrale établie, destinée à un public perspicace et qui contribue au renouvellement des pièces de théâtre.

L'origine du style de Kaion est une question intéressante. Tomita associe sa nature « explicite » à la réputation de Kaion en tant qu'auteur de pièces facilement compréhensibles par le grand public³². Son style, qualifié aussi d'intellectuel et d'abstrait (et que les spécialistes mettent souvent en contraste avec l'humanisme et le lyrisme de Chikamatsu), fut-il favorisé par sa formation de moine zen ? D'autre part, Kaion fut-il influencé par le style de narration propre au récitant Toyotake Wakatayû, qui mélange des passages lyriques

³¹. Pour les détails des théories de ces dramaturges, voir Christian BIET, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 29.

³². TOMITA, *op. cit.*, pp. 12-13.

avec des passages plus prosaïques et explicatifs ? Peut-être aurons-nous des réponses plus définitives à ces questions à mesure que la recherche sur les œuvres de Kaion progressera. Quelles que soient les réponses, nous tenterons de préciser dans nos analyses les affinités, et parfois les différences, entre le style de Sôsuke et celui de son prédécesseur.

3. Tirailée entre amour et devoir : la mère adoptive dans la *Chronique de Hôjô Tokiyori*

Nous nous pencherons sur l'analyse de deux œuvres de Sôsuke écrites pour le théâtre Toyotake-za, *Hôjô Jiraiki* 北条時頼記 (*Chronique de Hôjô Tokiyori*, 1727, pièce écrite avec Yasuda Abun 安田蛙文) et *Nasu no Yo.ichi Saikai suzuri* 那須与市西海硯 (*Nasu no Yo.ichi et l'encrier de la mer de l'Ouest*, 1734, pièce écrite avec Namiki Jôsuke 並木丈輔). Ces deux pièces contiennent des exemples de parents qui se comportent d'une manière semblant aller à l'encontre des principes de l'amour familial (*on.ai* 恩愛), qui faisaient partie du « code idéologique » du Takemoto-za. Dans chaque cas, ce comportement parental atypique ne se manifeste pas de façon progressive : il est d'abord caché aux autres personnages comme au public, mais, à un certain moment chargé d'émotion de la scène, il se révèle au cours d'une tirade du protagoniste.

Dans un premier temps, nous examinerons les événements qui conduisent à la révélation. La « préfiguration » (*fukusen* 伏線), selon laquelle un élément qui jouera un rôle important dans l'intrigue est introduit dans une scène antérieure, avant que le public ne saisisse son importance réelle, a été identifiée comme l'une des caractéristiques dramaturgiques de Sôsuke. La révélation du rapport « atypique » entre parent et enfant est-elle donc préfigurée de cette façon ? Et, plus particulièrement, est-il possible de mettre la révélation en relation avec le prologue de l'œuvre, où sont exposés les thèmes principaux ?

Nous examinerons également les caractéristiques formelles de la section de la pièce dans laquelle la révélation est faite. Ces révélations se présentent souvent sous la forme d'une « complainte » (*kudoki* 口説き), qui se distingue dans sa représentation des éléments environnants par un lyrisme et par l'utilisation d'éléments mélodiques. En tant que section permettant au récitant Toyotake Wakatayû de faire montre de ses aptitudes vocales, le *kudoki* est devenu un élément particulièrement important du théâtre Toyotake-za. Un examen stylistique de ces sections permettra également de mettre en évidence les similitudes avec le style de Ki no Kaion que nous avons évoqué ci-dessus.

Nous tenterons aussi de placer la révélation dans le contexte de l'œuvre entière. Il s'agit cette fois de ses répercussions éventuelles. Cela nous aidera à répondre à la question de savoir si, de manière similaire aux moments émotionnels des troisièmes actes chez Chikamatsu, les révélations chez Sôsuke fonctionnent comme un moteur pour la résolution du problème politique central de la pièce historique, ou bien si elles se contentent d'être un simple moment émouvant de nature accessoire vis-à-vis de l'action.

*

La *Chronique de Hôjô Tokiyori* (1726) est la toute première pièce de théâtre à laquelle Sôsuke collabora ; il en était certainement l'auteur principal. Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, cette pièce fut un succès sans précédent, permettant au théâtre de réaliser des profits et d'être reconstruit après l'incendie qui avait ravagé Dôtonbori, quartier des théâtres d'Ôsaka, deux ans plus tôt. Il permit également la construction d'un entrepôt attaché au théâtre, appelé l'« entrepôt des Hôjô » (*Hôjô-gura* 北条蔵)³³.

³³. Nishizawa Ippû 西沢一風 (1665-1731) apparaît comme l'auteur principal dans des textes publiés. Toutefois, des preuves internes et externes laissent supposer que Sôsuke en était l'auteur principal, et que

Nous trouvons dans cette pièce un exemple du traitement caractéristique de Sôsuke en matière de relations entre parents et enfants qui semble s'opposer à la forte tendance aux relations idéalisées que nous avons déjà constatée dans le Takemoto-za. Trois femmes, une mère et deux filles, ayant un rôle mineur dans l'acte II, sont mises en avant et jouent un rôle important dans l'acte III, où un corps sans tête est retrouvé dans un temple désaffecté. La sœur cadette, Matsuyo 松世, croit qu'il s'agit du corps de son mari et promet de se venger en tuant le mari de sa sœur aînée, Ikuyo 幾世, qu'elle croit responsable de sa mort. Mais la mère s'allie à Ikuyo, qu'elle avait adoptée bébé en la découvrant abandonnée. Par cette alliance, la mère s'oppose à sa fille biologique. Ce développement semblerait donc à première vue conforme aux normes du Takemoto-za, le théâtre rival, et à sa tendance à idéaliser les relations d'adoption.

Mais, subitement, la mère se suicide en se tranchant la gorge. Dans sa dernière tirade, elle révèle que c'était sa fille biologique qu'elle aimait du fond du cœur ; elle avait soutenu sa fille adoptive par sentiment de devoir et ne pouvait ressentir aucune véritable affection pour elle. Uchiyama Mikiko qualifie la mère de tourmentée en raison d'une contradiction interne (*naiteki mujun* 内の矛盾) entre ses sentiments naturels et les exigences sociales, qu'elle tente de dissimuler par une sorte d'hypocrisie³⁴.

De cette façon, la révélation par un personnage qu'elle est incapable de ressentir de l'amour pour sa fille adoptée s'oppose au code dominant que nous avons observé dans le Takemoto-za, selon lequel la mère adoptive privilégie ses enfants adoptifs à ses enfants biologiques, en raison d'une véritable affection.

Yasuda Abun était son assistant. Dans cette première œuvre, nous voyons déjà l'embryon de nombreuses techniques que Sôsuke utilisera lors de ses dernières pièces.

³⁴. UCHIYAMA, *op. cit.*, p. 289.

3.1 Le royaume idéal de Hôjô Tokiyori

La révélation de la mère se fait dans le contexte d'un régime politique dominé par le régent Hôjô Tokiyori* 北条時頼 (1227-1263), exposé dans le prologue (*daijo* 大序) de la pièce. Le *daijo* est une courte section introductive, dont la fonction est de présenter l'univers de la pièce et d'attirer l'attention du public. Sur le plan stylistique, le *daijo* se distingue nettement de la suite du texte par un recours abondant à la grammaire et au vocabulaire sino-japonais, empruntant parfois des phrases aux classiques chinois. Son style laconique et parataxique, n'employant que peu de conjonctions de coordination, fait qu'il ne se prête guère à une interprétation facile et dénuée d'ambiguïté³⁵. Au XVIII^e siècle, le prologue était considéré comme un élément important du spectacle, narré par les plus grands récitants du théâtre, bien qu'il fût confié aux récitants plus jeunes au cours des époques plus récentes³⁶. On peut éventuellement interpréter cette dévalorisation du prologue comme un témoignage de la préoccupation croissante du public pour la représentation des poupées et de sa perte d'intérêt pour le matériel thématique des pièces de théâtre.

C'est dans le prologue que l'auteur est le plus en mesure de révéler ses préoccupations thématiques relatives à l'œuvre³⁷. Cette fonction de « manifeste » des intentions de l'auteur sert d'outil important pour décoder l'œuvre, surtout en raison de

³⁵. Des explications de ces phrases furent incluses dans la critique *Souvenirs de Naniwa* (*Naniwa Miyage*, 1738), ce qui suggère que le public contemporain était avide d'explications.

³⁶. *Shinpen kabuki jiten* 新編歌舞伎事典, ouvrage collectif publié sous la direction de HATTORI Yukio 服部幸雄, TOMITA Tetsunosuke 富田鉄之助 et HIROSUE Tamotsu 廣末保, Tôkyô, Heibonsha, 2000, p. 265.

³⁷. SUWA Haruo 諏訪春雄, *Kinsei gikyoku-shi josetsu* 近世戯曲史序説, Tôkyô, Hakuishisha 白水社, 1986, p. 293.

l'absence de documents théoriques datant de l'époque. Le prologue du premier acte est le plus important de ces exposés thématiques, mais on peut trouver des sections similaires, plus courtes, au début de chaque acte.

Dans le cas de la *Chronique de Hôjô Tokiyori*, le prologue permet d'établir la sagesse politique de Hôjô Tokiyori. Dans ce texte, comme dans les faits historiques, il est le régent du shôgun (*shikken* 執権), qui détient de fait sinon de droit le pouvoir politique.

「葵の花は日を見て転じ。芭蕉は雷を聞いて開き。耳目なうして時を知る。況や名君機に臨み変に応じて民を撫。艱苦を憐み世を富す。恵みめぐれる国人の。相模守時頼朝臣古今に厚き仁徳の。栄へ茂りて桑の門薙髪の前を尋るに³⁸」

« *La mauve (aoi 葵) voit le soleil et se tourne vers lui ; le bananier (bashô 芭蕉) entend le tonnerre et éclôt. Elles n'ont ni oreilles ni yeux, mais comprennent quand c'est le bon moment. À plus forte raison le grand prince réagit aux circonstances et aux changements pour traiter avec bonté son peuple, pour plaindre leurs souffrances ou pour enrichir leurs vies. Parmi ce peuple béni, Sagami no Kami Tokiyori Ason 相模守時頼朝臣, doté d'humanité et de vertus exceptionnelles, prospéra magnifiquement. Pour parler du temps lointain où il entra en religion [...] »*

Les premières lignes de ce prologue traitent du thème de l'importance pour les autorités de répondre rapidement et avec souplesse aux besoins de la population. Une référence au terme « *toki* » 時 (« temps » ou « moment ») évoque par homophonie la figure

³⁸. *Toyotake-za jôruri-shû* 豊竹座浄瑠璃集, vol. 1, HARA Michio 原道生 (éd.), Tôkyô, Kokusho Kankôkai, 1991, p. 71.

centrale du régent Hôjô Tokiyori ; ce point est explicité plus loin dans le texte. Le public de l'époque associait sans doute cette image d'un gouvernement bienveillant aux diverses légendes sur Tokiyori qui s'étaient développées depuis sa mort. Selon celles-ci, Tokiyori, connu sous son nom bouddhique de Saimyôji 最明寺, parcourait le pays de façon anonyme et effectuait divers actes de bienfaisance pour les pauvres. Ces légendes n'ont aucun fondement historique et s'inspirent probablement de celles concernant le prince Shôtoku 聖徳太子 (574-622) ; elles furent créées par des samouraïs régionaux loyaux à Tokiyori³⁹.

Ce prologue introduit la trame historique (*sekai* 世界) de la pièce, mais fait également allusion à la situation politique contemporaine, car la mauve sous-entend par métonymie le clan Tokugawa, dont le blason consistait en trois feuilles de cette plante. Le prologue suggère une équivalence entre le sage gouvernement historique de Hôjô Tokiyori et le régime actuel. À l'appui de cette équivalence, on peut citer le cas de *Nanban-tetsu Gotô no menuki* 南蛮鉄後藤目貫 (*Rivets de sabre de Gotô en fer ibérique*, 1735) : comme nous l'avons vu au troisième chapitre, l'association présumée par les autorités entre le personnage de Hôjô Tokimasa 北条時政 (ancêtre de Tokiyori, 1138-1215) et Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1542-1616), fondateur du régime de l'époque d'Edo, aboutit à l'interdiction de la pièce⁴⁰.

Les phrases introductives des Actes II et III commentent également le concept du gouvernement idéal qui prendrait la forme d'une force active et bienveillante. Au début du deuxième acte, il est noté que si les actes de bravoure ne sont pas récompensés et que les

³⁹. *Nihon denki densetsu dai-jiten* 日本伝奇伝説大辞典, ouvrage collectif publié sous la direction d'INUI Katsumi 乾克己 *et al.*, Tôkyô, Kadokawa Shoten, 1992, pp. 806-807.

⁴⁰. Stanleigh H. JONES, *The Bunraku Puppet Theatre of Japan: Honor, Vengeance, and Love in Four Plays of the 18th and 19th Centuries*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2013, p. 13.

crimes ne sont pas punis, même des dirigeants légendaires tels que Yao 堯 ou Shun 舜 (des souverains mythiques de l'antiquité chinoise) n'auraient aucune influence. Le troisième acte commence par une remarque selon laquelle tout comme le médecin doit prescrire des médicaments avant que le patient ne tombe malade, le dirigeant doit appliquer sa sagesse avant que le pays ne sombre dans le désarroi.

Cette thématique annoncée du régime idéal peut être associée à l'action du troisième acte qui inclut la révélation de la mère dans la première scène (*kuchi*). Dans cette scène, la mère et ses filles comparaissent devant Hôjô Tokiyori suite à la découverte d'un cadavre sans tête. En voyant que la mère a pris le parti de sa fille adoptive, Tokiyori fait l'éloge de sa décision. Il raconte un épisode de l'histoire chinoise qui explique les conséquences du gouvernement politique sur la moralité populaire :

「あつぱれけなげ成老母。昔唐土周の世に。魯国と戦ふ事有。一人の匹夫二才の子を捨て。十才の子を連れ走。周の軍師捕へて曰く。十才は連れず共逃げん。小人を捨てば肌死なん。貧女涙にくれて。捨しは我子なり。連れ行は継子成と答。軍師魯国の政道美なる故と思ひ。軍をおさめ帰りしと聞。今天子將軍の政事正しき故。汝ごときも道を立義を立。肉身わけし娘を捨て。継子の姉を恵む心底かんじても猶あまり有⁴¹。」

« TOKIYORI : Bravo ! Que cette vieille mère est admirable ! Jadis, dans le royaume chinois de Zhou 周, une guerre eut lieu avec le royaume de Lu 魯. Quelqu'un abandonna un enfant de deux ans et s'enfuit accompagné d'un enfant de dix ans. Un stratège de Zhou l'attrapa et déclara : « Vous auriez pu fuir sans votre enfant de dix

⁴¹. Toyotake-za jôruri-shû, vol. 1, op. cit., p. 110.

ans, mais si vous abandonnez ce petit enfant, il mourra de faim. » Cette femme sans le sou fondit en larmes et répondit : « Celui que j'ai abandonné est mon propre enfant ; celui que j'emmène est mon fils adopté. » Le stratège considérait que c'était une preuve de l'excellence de la politique du roi de Lu. J'ai entendu dire qu'il cessa les batailles et rentra chez lui. Puisque le gouvernement de notre empereur et notre shôgun sont bons, même quelqu'un comme vous défend la bonne Voie et la justice. Vous avez abandonné votre fille avec qui vous partagez la chair et le sang pour porter secours à votre fille aînée qui est adoptée. Je ne peux assez louer le fond de votre cœur. »

L'idéalisation de la relation adoptive en tant que supérieure à la relation biologique, dominante dans la morale officielle comme dans les codes idéologiques du théâtre du *ningyô-jôruri* du Takemoto-za, est évoquée de façon explicite et dotée d'une logique confucéenne impeccable. Selon la critique *Souvenirs de Naniwa*, cet épisode est dérivé du *Zuo shi zhuan* 左氏伝⁴², une histoire chinoise de la dynastie Zhou 周 (vers 1046-256 av. J.-C.). La mention du royaume de Lu 魯, pays natal de Confucius, et de son voisin le royaume de Zhou, qui figure largement dans les canons confucéens, suggère la moralité idéale des « anciens rois », fondement de la pensée de certains confucianistes contemporains tels Ogyû Sorai. De plus, la relation entre la moralité personnelle du roi de Lu et celle de ses sujets est présentée comme mutuellement dépendante, ce qui semble être une affirmation de l'orthodoxie néo-confucéenne de l'époque de Sôsuke concernant la relation entre souverain

⁴². *Souvenirs de Naniwa* (*Naniwa miyage* 難波土産), in, *Jôruri kenkyû bunken shûsei* 浄瑠璃研究文献集成, compilé par l'association *Nihon engeki bunken kenkyûkai* 日本演劇文献研究会, Tôkyô, Hokkô Shobô, 1944, p. 122).

bienveillant et sujet reconnaissant⁴³.

3.2 L'aveu de la mère

La révélation de la mère se produit dans un passage sous la forme d'une complainte (*kudoki*), le point culminant typique des œuvres dramatiques écrites pour le Toyotake-za. La scène finale de l'acte III est également le moment où le drame est à son niveau le plus intense, mettant en valeur le talent narratif de Toyotake Wakatayû, surtout en ce qui concerne la narration des voix de personnages féminins. Cela vaut aussi pour les marionnettistes, dont les gestes démontraient l'émotion du personnage. La complainte de la mère occupe la majorité d'un passage musical et est encadrée par des commentaires narratifs⁴⁴.

Après avoir assisté à une dispute entre ses filles, la mère est affligée et s'enfonce soudainement une épée dans la gorge, à la stupeur de ses filles et de son gendre, également présent. Dans son agonie, elle livre sa complainte. Rassurant sa famille sur le fait qu'elle est saine d'esprit, elle annonce son intention de faire un aveu et dit que sa fille aînée était une enfant abandonnée de naissance noble, qu'elle a trouvée et adoptée. Bien que son sens du devoir l'ait amenée à traiter cet enfant mieux que sa fille biologique, elle n'éprouvait aucune véritable sympathie pour elle. Elle demande à sa fille adoptive de lui donner le coup de grâce

⁴³. Il est à noter que la position du parent non agnatique (sans lien de parenté par les mâles) fut discutée par des intellectuels au cours de l'époque d'Edo.

⁴⁴. Nous suivons ici la définition d'une unité musicale donnée par C. Andrew GERSTLE. Il la qualifie d'« unité primaire » (« primary unit », *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*, Harvard University Press, 1986, pp. 40-41). Dans ce cas, il s'agit d'un passage de style « dramatique » (*ji-goto** 地事) plutôt que « lyrique » (*fushi-goto** 節事), car il commence par la notation *ji-iro* 地色 (une déclamation accompagnée au *shamisen* de façon quelque peu décalée) et se termine par une cadence musicale (*fushi* フシ).

afin de se réconcilier avec sa sœur cadette. La section se termine par une description de ses larmes abondantes, comparées à des vagues. À la fin de la section, la sœur adoptive lui annonce qu'elle s'est réconciliée avec sa sœur.

L'étude d'un extrait de la tirade de la mère nous permet de cerner certaines caractéristiques stylistiques :

「ッ恐ろしきは人心。嗜べきは邪。天に両眼なきと心得後暗き我性念。恥しながら懺悔に明す。〔中略〕廿五の今日が日まで。拳一つ杖一つ。妹に当ても姉には見せぬ。①生さぬ中の義理立たは心一ッばい。②なふ繕ふた義理といふ物は。まさかの時ははげやすい。〔中略〕妹の心がかはいさ悲しさ。^上油の鍋でいり付_テられ。阿鼻大乘の釜底に。焼付らるゝ我苦。③全迄姉を大切に。可愛がったは義理計。心実底から可愛ひは。血をわけたより外に有ふか。〔中略〕④子に迷ふ故義理も欠け。^上道も欠けたる科により。冥途の道を引渡され。一百三十六地獄の。掟と成_リ⁴⁵」 (Nous soulignons et numérotions.)

« *Que le cœur des humains est effrayant ! Il devrait s'abstenir du mal. Je supposais que le ciel ne verrait pas mes méfaits, d'où mon attitude abjecte. Honteuse, je vais tout avouer. [...] [La fille aînée] a vingt-cinq ans, mais, pendant cette période, je ne lui ai pas montré les poings et les cannes avec lesquelles j'ai frappé ma fille cadette [biologique]. (1) Toute mon énergie a été consacrée à démontrer mon devoir envers ma fille adoptive. (2) Ah, le devoir de sauver les apparences disparaît facilement au moment de vérité ! [...] À cause de ma pitié et la tristesse de mon cœur envers ma*

⁴⁵. Toyotake-za jôruri-shû 豊竹座浄瑠璃集, vol. 1, *op. cit.*, pp. 120–121.

filles cadettes, je devrai souffrir d'être frite dans une casserole d'huile (ton aigu) ou cuite au fond d'un four dans l'enfer Avîci (Abi 阿鼻). (3) Si j'ai bien traité et gâté ma fille aînée, c'était uniquement par devoir. Peut-on aimer du plus profond de son cœur quelqu'un qui ne partage pas son sang ? [...] (4) J'ai erré à cause de l'amour pour mon enfant. Par conséquent, je manquais à mon devoir (ton aigu) et à mon respect de la Voie. Pour ce péché, je vais être conduite sur le chemin du monde inférieur et deviendrai un exemple dans les cent trente-six enfers. »

On notera d'abord les notations relatives à la représentation du texte sur scène. La notation dramatique *kan* 上, qui désigne le ton le plus aigu, apparaît deux fois au cours de sa plainte. Employée avec parcimonie dans les pièces de *ningyô-jôruri*, cette notation est utilisée à l'apogée d'un passage plaintif ou émouvant⁴⁶.

Dans la conception de ce passage, Sôsuke semble avoir tiré les leçons des échecs de son prédécesseur Tanaka Senryû 田中千柳 (dates inconnues, actif entre 1723 et 1725). Senryû, rappelons-le, avait tendance à choisir pour les rôles principaux des héros masculins alors que la narration de *Wakatayû* était surtout appréciée dans les rôles féminins. Ceci conduisit à un effondrement de la fortune du théâtre dont Senryû prit la responsabilité en démissionnant. La stratégie de Sôsuke visant à éviter ce problème témoigne sans doute d'une volonté de coopérer avec les artistes du théâtre et de respecter leurs contraintes artistiques, ce qu'il démontra constamment au cours de sa carrière.

Lorsqu'un suicide survient dans l'acte III ou IV d'une pièce historique, il est

⁴⁶. *Bunraku jôruri-shû* 文楽浄瑠璃集, édition annotée et commentée par YÛDA Yoshio 祐田善雄, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1965, p. 450.

typiquement accompagné d'un aveu et la mort sert de garantie de véracité⁴⁷. Dans ce cas, la tirade sert à réconcilier les deux sœurs, ce qui permettra à l'action de se développer sous la forme d'un conflit, nouveau et surprenant, entre les deux sœurs désormais alliées et Miura Yoshimura 三浦吉村⁴⁸.

La mère met en évidence la nature confessionnelle de sa tirade, car elle la qualifie explicitement de *sange** 懺悔 (« confession »). Dérivé à l'origine du terme sanscrit *kṣamā*, le terme fut d'abord employé en Chine (*chanhui* en chinois moderne) puis au Japon pour désigner un récit fait par un moine de ses méfaits devant d'autres membres de la communauté. Au Japon, en particulier, la confession fut associée à une expiation du péché. Au début de l'époque d'Edo, le mot avait également acquis une acception plus générale en tant que confession de nature non religieuse envers autrui. Le « *sange* » de la mère est donc ouvert à une double interprétation : comme acte religieux de confession et comme acte psychologique de divulgation.

Sur le plan religieux, nous pouvons interpréter le *sange* comme une confession et un appel à la miséricorde adressé aux dieux et aux bouddhas. Ce thème est lié au genre narratif du *jōruri* en tant qu'acte de pacification des esprits courroucés des morts. La dimension bouddhique de la confession est également suggérée par le vocabulaire et les images utilisés. On trouve des références faites par la mère à d'autres mondes de la cosmologie bouddhique. L'évocation des cent trente-six enfers n'est ainsi pas une simple hyperbole rhétorique, elle peut être interprétée comme un rappel de la cosmologie bouddhique propre au *ningyō-jōruri*

⁴⁷. TOMITA, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁸. Voir la section 3.4 de ce chapitre.

et une prédiction d'un parcours possible pour son âme⁴⁹. Comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre six, Sôsuke prenait toujours soin de restreindre l'action au monde quotidien, avec une intrusion minimale dans le surnaturel ou d'autres domaines de l'existence, ce qui distingue ses textes de ceux écrits par les auteurs attachés au Takemoto-za, où figurent un plus grand nombre d'éléments fantastiques. On peut néanmoins constater chez Sôsuke de nombreuses *évoctions* faites par les personnages des Six Voies de la transmigration (*rokudô* 六道), particulièrement au moment fort du troisième acte.

Les références des personnages de Sôsuke à leur destin futur sont généralement marquées par des descriptions plus explicites et vivantes de l'au-delà que celles que l'on trouve chez Chikamatsu⁵⁰. Ici aussi, on peut distinguer le style plus lyrique et suggestif utilisé par Chikamatsu et ses successeurs du style « explicatif » du Toyotake-za, établi par Ki no Kaion et hérité par Sôsuke.

De telles références à d'autres domaines ont des précédents dans la littérature japonaise. On peut citer comme précédent *La Parole des Six Voies* (*Rokudô no sata* 六道之沙汰), contenu dans *Le Livre des aspersion* (*Kanjô no maki* 灌頂の巻) du *Dit des Heike*.

⁴⁹. Selon la cosmologie bouddhique, il y avait huit enfers principaux, chacun divisé en quatre parties, elles-mêmes sous-divisées en quatre. De plus, il y avait huit enfers froids, soit un total de cent trente-six enfers. Un autre enfer isolé est omis dans cette énumération.

⁵⁰. Un exemple se trouve dans la pièce de théâtre de Chikamatsu *Les Huit provinces du Kantô et le cheval à l'attache* (*Kan-hasshû tsunagi-uma* 関八州繫馬, 1724, traduit par C. Andrew GERSTLE, *Chikamatsu: 5 Late Plays*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 404). Tomozuna, un samouraï mourant, demande à son ami Yorihira de renoncer à un pacte politique afin de lui fournir un « bouclier » pour sa vie future dans la Voie des *Asura*, où se déroulent des batailles sans fin. L'évoction est cependant faite en des termes restreints, sans description détaillée des souffrances subies.

Là, Kenreimon.in 建礼門院 (1155-1214), mère du jeune empereur Antoku 安徳天皇 (1178-1185) qui s'est noyé dans les vagues lors de la bataille de Dan-no-ura 壇の浦 (1185), raconte les privations qu'elle a subies, faisant allusion aux diverses souffrances des Six Voies de la transmigration. Certaines œuvres ultérieures, telles que des pièces de nô, présentent également des personnages qui, pendant un bref retour dans le monde quotidien, racontent aux vivants leurs souffrances dans les Six Voies.

Outre cette interprétation bouddhique, la confession de la mère peut également être interprétée comme une manifestation de son état psychologique. La mère est troublée par son incapacité à ressentir de l'affection pour sa fille adoptive de la même manière que pour sa fille biologique. Ce conflit psychologique est exacerbé par la dissonance qu'elle ressent entre l'image qu'elle présente à la société — celle d'un parangon de vertu confucéenne louée par Hôjô Tokiyori — et ce qu'elle ressent en réalité. On peut placer ce conflit dans le contexte du personnage féminin aliéné que nous avons étudié dans le chapitre précédent : durant cette période, Sôsuke tenait à exposer les aspects les plus sombres de la nature humaine⁵¹.

C'est probablement son sentiment de culpabilité d'avoir montré à la société une affection hypocrite qui la conduit à s'imaginer condamnée, après sa mort, à la punition d'exposition au public (*hiki-mawashi* 引廻し). Cette peine, encore en vigueur à l'époque d'Edo, était réservée aux grands criminels tels que les meurtriers ou les incendiaires. Il s'agissait d'une double punition, psychologique et corporelle, car on humiliait le prisonnier en le plaçant attaché sur un cheval et en le faisant défiler dans la ville avant de l'exécuter.

Sôsuke associe donc un style particulièrement intense, incorporant un vocabulaire, une cosmologie et une imagerie bouddhiques, consubstantiels au genre du *jôruri* depuis sa

⁵¹. UCHIYAMA, *op. cit.*, p. 186.

création, avec la préoccupation dramaturgique de révéler tous les conflits psychologiques inhérents à la situation, aussi bien ceux d'un seul individu que ceux entre différents personnages. L'évocation d'un élément cosmologique, constamment évoqué dans le texte mais jamais représenté, sous-tendant la réalité quotidienne de l'action, est l'un des traits les plus distinctifs de son œuvre tout au long de sa carrière. Les éléments bouddhiques et psychologiques sont donc liés dans une tirade qui tire également parti des conditions de représentation particulières : mettre en valeur la voix de Wakatayû.

3.3 Le lexique des concepts éthiques

Une autre caractéristique stylistique importante dans la tirade de la mère est son évocation d'un certain nombre de concepts éthiques. Ici, les références à la notion de « *giri* » (le devoir) sont prédominantes. On en trouve quatre dans ce court passage. Pourquoi une telle répétition ? Afin de mieux répondre à cette question, isolons d'abord les exemples de ce terme (voir p. 440) :

1. *Nasanu naka no giri tateta wa kokoro ippai*

生さぬ仲の義理立てたは心一っぱい。

« Toute mon énergie a été consacrée à démontrer mon devoir (*giri*) envers ma fille adoptive. »

2. *Nô tsukurouta giri to iu mono wa. Masaka no toki wa hageyasui*

なふ繕ふた義理という物は。まさかの時ははげやすい。

« Ah, le devoir (*giri*) de sauver les apparences disparaît facilement au moment de vérité ! »

3. *ane wo taisetsu ni. Kawaiatta wa giri bakari*

今迄姉を大切に。可愛がったは義理計。

« Si j'ai bien traité et j'ai gâté ma fille aînée, c'était uniquement par devoir (giri). »

4. *Ko ni mayou yue giri mo kake. Michi mo kaketaru toga ni yori.*

子に迷ふ故義理も欠け。道も欠けたる科により。

« J'ai erré à cause de l'amour pour mon enfant. Par conséquent, je manquais à mon devoir (giri) et à mon respect de la Voie. Pour ce péché... »

Pour des raisons de commodité, nous avons traduit ici le terme « giri » par « devoir », mais il convient d'examiner de plus près ce concept éthique, parmi les plus importants pour les auteurs et le public du théâtre *ningyô-jôruri*.

Le terme « giri » 義理 (*chin.* : *yili*) figure dans des sources chinoises datant de la dynastie Han 漢 (206 av. J.-C – 220 ap. J.-C.), mais il fut notamment utilisé par les néo-confucianistes de la dynastie Song 宋 (960-1279) pour qualifier le but de leurs études, qui visaient à révéler la vérité sous-jacente (*giri*) de divers phénomènes. Le terme s'utilisait au Japon depuis l'époque de Kamakura (1185-1333), mais fut largement popularisé et utilisé par toutes les couches de la société au cours de l'époque d'Edo. Dépassant le cadre philosophique, son usage se répandit dans la vie quotidienne pour faire référence aux devoirs sociaux perçus par l'individu, revêtant une importance particulière pour les citadins et les classes d'agriculteurs qui entretenaient un dense réseau de relations avec des personnes de statut similaire. Il faisait surtout référence aux obligations qui n'étaient pas contractuelles, mais qui servaient à faciliter les relations sociales et à respecter les principes de réciprocité en vigueur dans la société. Maurice Pinguet remarque la nature concrète et sociale dans laquelle le concept éthique de *giri* a été réalisé, ce qui suggère son importance dans la valorisation de soi :

« Le giri, n'étant pas fondé sur une loi universelle, n'est pas la justice au sens

occidental, ni le contrat précaire de deux individus qui s'efface quand son objet est éteint. Les liens de giri se nouent entre des personnes concrètes, bien déterminées, qui peuvent avoir des statuts différents (parent-enfant, maître-élève, suzerain-vassal, employeur-salarié) ou des statuts équivalents (voisins, alliés, amis, collègues, camarades). Ces relations durables, non révocables, engagent l'idée que le sujet se fait de lui-même et l'estime qu'on lui porte, elles sont confiées à sa discrétion, à sa délicatesse⁵². »

Le concept de *giri* acquit une place très importante dans le théâtre du *ningyô-jôruri*, où il fut traité de diverses manières. Par exemple, dans *Double suicide à Amijima pris au filet du ciel* (*Shinjûten no Amijima* 心中天の網島, 1720), une tragédie bourgeoise de Chikamatsu, le *giri* se manifeste sous la forme de la décision prise par la courtisane Koharu 小春 de faire preuve de considération et de respect envers Osan おさん, l'épouse de son amant, mais aussi par la considération de l'épouse envers la courtisane. Il s'agit donc de l'expression d'un sentiment de respect mutuel entre femmes, un acte gratuit et louable sans contrainte extérieure. Trois ans plus tard, dans *Ôto-no-miya asahi no yoroi* 大塔宮曦鎧 (*Le Prince de la Grande Pagode*, 1723), œuvre écrite pour le Takemoto-za par Takeda Izumo I^{er} et Bunkôdô, successeurs de Chikamatsu, le même concept de *giri* est présenté comme une « obligation douloureuse imposée de l'extérieur »⁵³. Ici, le samouraï Tarozaemon 太郎左衛門 sert, par sens du devoir, un seigneur responsable de la mort de plusieurs membres de sa famille et qu'il rejette dans son for intérieur. On peut de cette façon témoigner d'une

⁵². Maurice PINGUET, *La Mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984, p. 345.

⁵³. « A painful obligation imposed from without » (Donald KEENE, *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867*, New York, Grove Press, 1978, p. 283).

diversité d'interprétations de ce concept dans les textes de l'époque, mais c'est la deuxième interprétation, avec tous les conflits internes et externes qu'elle entraîne, qui allait prédominer dans les textes dramatiques du début du XVIII^e siècle.

Dans l'œuvre de Sôsuke, la tirade de la mère conceptualise le *giri*, soit l'attention qu'elle a constamment portée à sa fille adoptive, sous une forme plus pessimiste : c'est une obligation imposée de l'extérieur qui manque de motivation spontanée. Elle a beau consacrer toutes ses forces à la réalisation de cet idéal (comme le laissent entendre la première et la troisième instances), cette obligation, réalisée à un prix psychique élevé, constitue finalement « le devoir qui n'est qu'une apparence » (*tsukurôta giri* 繕ふた義理), image trouvée dans le deuxième exemple précité. Il s'agit d'une façade si peu substantielle qu'elle était « susceptible de disparaître » (*hage-yasui* はげやすい), à l'image d'une couche de dorure, dans une situation extrêmement éprouvante (*masaka no toki* まさかの時).

La confession de la mère doit également être mise en relation avec le thème du souverain idéal évoqué au début de la pièce. Elle semble impliquer l'impossibilité d'assimiler complètement la moralité confucéenne (la valorisation de l'enfant adopté au-dessus de l'enfant biologique) dont Hôjô Tokiyori avait précédemment fait l'éloge. Par extension, l'auteur semble inviter le public à s'interroger sur l'universalité de la cosmologie néo-confucéenne, qui met en corrélation la vertu du souverain et celle du gouverné.

L'explicitation de principes moraux par les personnages chez Sôsuke ne peut que nous rappeler la technique stylistique de son prédécesseur au même théâtre, Ki no Kaion. Chez les deux auteurs, les personnages effectuent, aux moments les plus dramatiques, une explication des concepts éthiques qui ont guidé leurs actes. Il est fort possible que Sôsuke ait été influencé dans cette technique par son illustre prédécesseur. On peut toutefois déceler une différence dans la fonction dramatique des références dans les deux cas que nous avons

mentionnés : plutôt que d'aider le public, comme chez Kaion, à comprendre les motivations du personnage afin de susciter un sentiment d'admiration, Sôsuke semble avoir voulu provoquer une réaction plus nuancée.

3.4 Les séquelles de la révélation

La tirade de la mère mourante n'est pas seulement un fort moment de pathos, elle finit aussi par transformer le cours de la situation politique : un détail révélé presque par inadvertance lors de son aveu engendre la volte-face soudaine de Miura Yoshimura 三浦吉村, travaillant depuis le début de la pièce au service de Wakasa Yasumura 若狭泰村, qui fomenta un complot visant à usurper le gouvernement légitime⁵⁴.

Lors de sa rencontre avec les deux sœurs, Yoshimura avait été attiré par la fille aînée, Ikuyo. Mais la tirade de la mère révèle qu'Ikuyo était à l'origine une enfant abandonnée dans une pinède de la ville de Kamakura, qu'elle avait sauvée. Sa description des cornes (*kuwagata* 鍬形) du casque laissé à côté de la fille fait comprendre à Yoshimura que l'objet de son attirance n'est autre que sa propre fille, ce qui l'amène à improviser un suicide sacrificiel. Il tire des flèches en ciblant les deux filles, ainsi que le mari de la cadette, les incitant à répondre en lançant à leur tour des flèches. Yoshimura est touché par l'une de ces flèches et, mourant, explique qu'il avait tiré des flèches sans tête dans le dessein de se suicider d'une manière qui lui permettrait de montrer sa piété filiale envers ses ancêtres. En mourant, il leur remet une bannière en brocart de soie qui va permettre à Tokiyori de vaincre

⁵⁴. Selon les faits historiques, Miura Yasumura 三浦泰村 (1184-1247) était le fils de Miura Yoshimura 三浦義村 (?-1239), mais ce lien de parenté est absent du texte dramatique. Yasumura décéda dans le conflit de l'ère Hôji (*Hôji kassen* 宝治合戦, 1247), lorsque Hôjô Tokiyori et son grand-père Adachi Kagemori 安達景盛 (? - 1248) contraignirent plus de 500 membres du clan Miura à se suicider.

le rebelle Yasumura, contribuant par ce geste au rétablissement de l'ordre légitime.

De cette manière, la confession de la mère joue un rôle important non seulement dans l'établissement de son conflit psychologique, mais également dans l'intrigue politique plus large de la pièce. Avec la mort de Yoshimura et la récupération de la bannière en brocart de soie (symbole de la puissance légitime qui joue très souvent un rôle significatif dans les pièces historiques de Sôsuke), l'action peut maintenant avancer vers sa conclusion : la défaite du prétendu usurpateur Yasumura lors du siège de l'acte V, à la suite du déploiement de la bannière au combat.

3.5 Un conflit entre deux systèmes ?

Dans cette scène, Sôsuke nous montre une succession de comportements allant à l'encontre de l'affection des parents envers leurs enfants, qui figurait généralement dans les pièces de théâtre de poupées (*ningyô-jôruri*). Il y a d'abord la confession de la mère selon laquelle elle était incapable d'aimer sa fille adoptive ; puis, l'attrance de Yoshimura envers une jeune femme qui se révèle plus tard être sa fille, et enfin, le comportement de Yoshimura lorsqu'il découvre son identité et tire des flèches dans sa direction.

Si la relation idéalisée entre parent adoptif et enfant adopté prédomine dans les pièces du Takemoto-za, Sôsuke semble ainsi mettre en avant le conflit entre le modèle éthique idéal et la réalité de l'instinct humain. Dans les premières œuvres de Sôsuke, l'instinct maternel n'est pas toujours présenté comme une force saine ou bénéfique. Uchiyama Mikiko commente le style de Sôsuke en se basant sur une autre pièce, écrite deux ans plus tard, *Nanto jûsan-gane* 南都十三鐘 (*La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, écrite par Sôsuke en collaboration avec Yasuda Abun, 1728), mais ses propos peuvent également s'appliquer à la pièce analysée ici :

「人間の心のもっと、赤裸々な本能や利己心の強烈さを、たとえそれが醜

い浅ましいものであろうとも、えぐり出さずにはいられない執念のようなものが、特に初期の宗輔の中には脈打っていた。竹本座の継母のように純粋な恩愛・義理の動機によるのではなく、外聞を思う利己心から継子を可愛がり、命まで捨てようとしたこの女を、作者は決して悪人として非難してはいない。むしろ、継子に対して、生みの子のような愛情が持てないのは、人間自然の状態であるにもかかわらず、その自然の感情に反した概念的な要求を封建道徳が押しつけてくる故に、人間の心に不健康なゆがみが生じ、このような陰うつな偽善的行為をひきおこすことになる現実を明確に擱んで、特にそうした社会体制や封建道徳に圧迫される、弱い立場にある女性に対して、一種の同情を示している。

けれどもこうした生々しい人間心理をえぐり出し、その封建道徳に背いた生き方に理解を示しはしても、宗輔はそこに社会劇の作家のような、肯定的意味を見出している訳ではない。否、我執にからまれた彼女の行為は、どこまでも罪であり、その罪の深さを彼女自身痛感して、苦悩し、述懐する⁵⁵。」

« Notamment dans les premières œuvres de Sôsuke, palpite une sorte d'obsession, un besoin de creuser l'intensité des instincts les plus nus et l'égoïsme du cœur humain, même si ceux-ci se révèlent laids ou abjects. L'auteur refuse de condamner comme infâme la femme qui n'est pas motivée par le pur amour ou le devoir, à l'image des belles-mères dans [les pièces du] Takemoto-za qui, en raison d'un intérêt égoïste pour leur réputation, se préoccupent de leurs beaux-enfants,

⁵⁵. UCHIYAMA, *op. cit.*, p. 297.

étant même prêtes à se sacrifier pour eux. Il reconnaît que même si les humains n'ont pas toujours le même amour pour un enfant adopté que pour un enfant biologique, les exigences de la moralité féodale l'obligeaient à aller à l'encontre de leurs sentiments naturels. Le gauchissement de l'esprit qui en résultait provoquait des actes lamentables et hypocrites. [Sôsuke] manifeste en particulier une sorte de sympathie pour les femmes dans une position faible, opprimées par ce système social et sa moralité féodale.

Cependant, même s'il creuse ce genre de psychologie humaine bien vivante et se montre compréhensif vis-à-vis d'un mode de vie contraire à la moralité féodale, nous ne pouvons discerner chez lui de signification positive à l'image [de ce que l'on voit chez les] dramaturges [plus récents] traitant des thématiques sociales. Au contraire, les actes [de l'héroïne], liés à l'égoïsme, sont en fin de compte des péchés. [L'héroïne] ressent profondément l'ampleur du péché et, souffrante, elle raconte [son histoire]. »

Uchiyama Mikiko voit ainsi dans la plainte de la mère une représentation de l'intensité de l'instinct maternel qui s'oppose à la confiance absolue, prévalant dans la morale féodale, placée dans les relations de la sphère du « *giri* » — c'est-à-dire les parents adoptés et les parents par alliance.

Dans le cas de *La Chronique de Hôjô Tokiyori*, cette structure éthique idéale est rendue particulièrement explicite. La mère reçoit les éloges de la part d'un dirigeant considéré par les générations suivantes comme un dirigeant modèle, ayant une bienveillance exceptionnelle envers son peuple : Tokiyori est constamment présenté dans cette œuvre comme un personnage sympathique, et le grand succès de l'épilogue de cette pièce indique que le public apprécia cette représentation.

Nous pouvons ainsi discerner, dans cette toute première œuvre de Sôsuke, une dramaturgie jouant avec la plurivocité, qui est le propre du théâtre, pour nous présenter le conflit et la contradiction entre deux systèmes : d'une part, une éthique confucianiste englobante, présentée comme légitime et bienveillante ; d'autre part, la cosmologie bouddhique propre à la pièce de théâtre de poupées (*ningyô-jôruri*), qui présente la protagoniste comme une pécheresse. L'adoption par Sôsuke d'un cadre bouddhique, développé et affiné pendant longtemps dans le cadre des pièces de théâtre nô, permet aux personnages de révéler certains éléments de leur psychologie qui resteraient autrement cachés.

L'auteur nous montre ainsi un personnage protégé par un système politique pacifique, mais finalement incapable d'intérioriser les principes éthiques exigés par ce système sur le plan psychologique. Il est significatif que ce conflit entre idéologie politique et réalité psychologique éclate dans le domaine de la relation parent-enfant, thématique primordiale dans les pièces historiques du *ningyô-jôruri*.

4. La tromperie des parents dans *Nasu no Yo.chi* et *l'encrier de la mer de l'Ouest*

Nasu no Yo.ichi et *l'encrier de la mer de l'Ouest* (*Nasu no Yo.ichi Saikai suzuri* 那須与市西海硯) fut présenté au public pour la première fois au Takemoto-za le dixième mois de 1734. Composée par Namiki Sôsuke en collaboration avec Namiki Jôsuke 並木丈助 (dates inconnues, actif entre 1732 et 1749), cette œuvre attira un large public. Sôsuke est sans doute l'auteur du troisième acte que nous examinerons ici, les autres actes ayant probablement été confiés à Jôsuke. Cette pièce présente un parent « atypique », mais il s'agit cette fois non pas d'un personnage inventé, mais bien de Nasu no Yo.ichi 那須与一 (dates inconnues), héros guerrier du *Dit des Heike*. La scène qui nous concerne se passe dans un manoir, offert

à Yo.ichi par Hôjô Masako 北条政子 (1157-1225), épouse du shôgun, et censé être habité par des animaux fantastiques (*keshô yashiki* 化生屋敷).

Yo.ichi est sur le point de partir pour la guerre et doit choisir un de ses fils pour l'accompagner. Il doit choisir entre Kotarô 小太郎, treize ans, et Komawaka 駒若, onze ans, qui veulent tous deux partir à la bataille. Pour trancher la question en évitant tout signe de favoritisme, Yo.ichi organise un concours de tir à l'arc entre les frères : Komawaka atteint la cible et Kotarô la manque. Sachant qu'il ne pourra pas se rendre au combat, Kotarô est sur le point de se suicider, mais à ce moment-là apparaît un renard surnaturel que Kotarô arrive à blesser : le fils aîné peut ainsi afficher sa bravoure. Toutefois, le « renard » se révèle être la nourrice de Kotarô déguisée, et désormais mourante. Elle s'est laissée blesser volontairement pour que le fils aîné puisse montrer sa bravoure. Sur ces entrefaites, Yo.ichi avoue qu'il voulait être accompagné à la bataille par son fils cadet, qui lui était plus cher, et avait dans ce but remis une flèche déformée à l'aîné pour qu'il manque la cible.

4.1 La thématique de la nourrice

Depuis l'antiquité japonaise, la nourrice jouait un rôle important dans l'éducation des enfants, en particulier ceux des lignées nobles. On en fait souvent mention dans des œuvres telles que le *Roman du Genji* ou le *Dit des Heike*. Au service de la famille noble, elle était choisie avec le plus grand soin, car l'on croyait que son caractère, voire son apparence, influencerait sur le développement de l'enfant dont elle avait la charge. Son importance pour la famille qui l'employait est suggérée dans un terme courant employé avant l'époque d'Edo, *me-no-to* 乳母, étymologiquement la « sœur cadette de la mère ». La nourrice était obligée de quitter sa propre famille et de confier ses enfants à une autre femme, mais sa famille et elle-même bénéficiaient d'un traitement de faveur de la part de la famille noble qui l'employait.

La coutume persista tout au long de l'époque d'Edo : l'exemple le plus notable est celui de Kasuga no Tsubone 春日局 (1679-1743), nourrice du shôgun Tokugawa Iemitsu 徳川家光 (1604-1651), qui joua un rôle très actif dans son avancement politique. Sa détermination à protéger les intérêts d'Iemitsu, fils aîné du précédent shôgun, qui semblait sur le point d'être remplacé par son frère cadet, considéré comme plus talentueux, présente des similitudes troublantes avec l'action de la pièce examinée ici.

Comme dans le cas de nombreux autres aspects de la culture aristocratique, cette pratique avait imprégné la haute bourgeoisie de la ville, voire la couche supérieure du milieu agricole. En adoptant cette thématique, Sôsuke décrivait donc non seulement une relation d'intérêt historique, mais aussi un phénomène social de son siècle.

L'importance de la thématique de la nourrice est soulignée par son inclusion dans le prologue (*daijo*) de l'œuvre. Ce passage préfigure le sacrifice qui se déroulera à l'acte III, l'associant à la situation politique de la trame historique de la pièce (*sekai*) :

「継木は根より恵を上し。梢に栄の色を現す。其花実の名を呼で本を問はず。人乳房を与て稚き撫育す。長て其乳母は問はざれ共慈愛を尽す。是神国の教の誠。守りも堅き源氏の礎。右大将源の頼朝公。関八州を切従へ。鎌倉山に殿作り 〱 威勢は天も。輝けり⁵⁶。」

« *L'arbre greffé fait remonter la bonté [de la terre] par ses racines et la fait apparaître [sous la forme des] couleurs florissantes aux extrémités des branches. [Les gens] louent ses fleurs et ses fruits sans se poser de questions sur leur origine. Les humains allaitent leurs jeunes enfants et les élèvent avec le plus grand soin. Une*

⁵⁶ Toyotake-za jôruri-shû, vol. 2, *op. cit.*, p. 9.

fois grandis, les gens ne posent plus de questions sur la nourrice qui a donné le sein, mais [les nourrices continuent à] se dévouer [pour ces enfants] sans réserve. Ce sont les véritables enseignements du pays des dieux. Le clan Minamoto 源 est également puissamment protégé, et sa fondation est le général de droite, le seigneur Minamoto no Yoritomo 源頼朝, qui a dompté les huit provinces du Kantô et construit sa résidence sur le mont Kamakura. Son autorité illumine même les cieux. »

Le texte établit un parallèle entre le rôle de la nourrice, invisible mais essentiel, et les racines de l'arbre, qui nourrissent les branches greffées (équivalant à leurs nourrissons dépourvus de lien de parenté) pour produire des fruits et des fleurs. Cette force est comparée à son tour à la force politique protectrice de Minamoto no Yoritomo. La référence est sans doute destinée à attirer l'attention du public sur le cadre historique de la pièce, mais évoque aussi de manière indirecte le clan Tokugawa au pouvoir qui revendiquait descendre du clan Minamoto afin de renforcer sa légitimité politique. Ainsi, le succès de la politique des Tokugawa dépend en fin de compte du rôle de la nourrice qui fait partie de la sphère féminine de la société et qui est, comme les racines de l'arbre, cachée au regard du public.

L'amour de la nourrice pour l'enfant, présenté comme un sentiment naturel et une force qui nourrit non seulement un enfant, mais aussi la nation entière, constitue ainsi le thème principal de l'œuvre. Le public est dès lors averti, préparé pour le pathos de la mort de la nourrice qui se déroulera au troisième acte.

4.2 Le sacrifice de la nourrice de Kotarô

Le suicide de la nourrice est l'un des trois suicides qui se produisent dans l'action de la pièce, constituant l'apogée de l'acte III et de la pièce entière. L'attention portée à la structure caractéristique de Sôsuke est ici manifeste. Le personnage de la nourrice a été soigneusement

établi par l'auteur⁵⁷ : son rôle de protectrice des intérêts du fils aîné, Kotarô, et en particulier son désir de le faire honorer au combat, la conduit vers un conflit ouvert avec ceux qui l'entourent. Au début de la scène finale de cet acte, elle entre dans un violent conflit avec la nourrice du frère cadet, ce qui a fait nommer la scène, notamment dans le théâtre kabuki, « La querelle des nourrices » (*Uba-arasoï* 乳母争い). Plus tard, elle accuse le père de Kotarô, Nasu no Yo.ichi, d'avoir agi par favoritisme (*eko-biiki* 依怙贖). C'est cette accusation de la part de la nourrice qui conduira Yo.ichi à organiser le concours de tir à l'arc biaisé entre les deux fils.

La tirade de la nourrice mourante, après la révélation de son identité suite à son déguisement en renard surnaturel, évoque une éventuelle transmigration dans la Voie des Animaux⁵⁸ (*chikushô-dô* 畜生道). La nature plaintive de la tirade présente de nombreuses caractéristiques de la complainte *kudoki*, mais ne contient pas la notation désignant le ton le plus élevé (*kan*), usuelle dans les complaintes du Toyotake-za.

Pourquoi cette tirade de la nourrice mourante s'écarte-t-elle ainsi de la forme typique de la complainte dramatique ? Un examen des séquelles du sacrifice de la nourrice suggère une raison qui peut nous sembler, à première vue, paradoxale : finalement, son sacrifice se révèle efficace. Son acte rappelle à Yo.ichi sa propre hypocrisie, à tel point qu'il reconnaît

⁵⁷. OGAWA Yoshiaki 小川嘉昭, « *Nasu no Yoichi saikai-suzuri-kô* » 『那須与市西海硯』考, in, *Dôshisha Kokubungaku* 同志社国文学, vol. 33, 1990, pp. 13-26.

⁵⁸. Le choix de la nourrice de se déguiser en renard s'explique par le fait que l'action de cette scène se déroule dans un « manoir hanté par des monstres » (*keshô yashiki* 化生屋敷). L'intrigue se rapproche également d'une légende selon laquelle une renarde, Tamamo-no-mae 玉藻前, fut transformée en une pierre empoisonnée (*sesshō-seki* 殺生石) dans la plaine de Nasuno 那須野 (actuel département de Tochigi 栃木), lieu associé à Nasu no Yo.ichi (OGAWA, *op. cit.*, p. 21).

sa faute, et permet à son fils aîné de partir au combat avec son frère cadet, tous deux vêtus de leur plus belle armure. La nourrice vit assez longtemps pour être réconfortée par cette scène magnifique et indique dans sa tirade finale qu'elle emportera ce souvenir en tant que cadeau dans sa vie future. En effet, ses évocations finales du bouddha Amitâbha laissent entendre qu'elle envisage une transmigration non dans la Voie des Animaux, mais plutôt dans le paradis amidiste de la Terre Pure (*jôdo* 浄土) de l'Ouest. La vie du personnage se concentre tout entière dans son rôle social, qu'il a rempli à la perfection. Sa mort ne s'accompagne donc d'aucun regret et le public est amené à la conclusion que cela illustre les qualités idéales d'une nourrice, conformément aux phrases prémonitoires du prologue.

Notre examen du développement historique du rôle de la nourrice ainsi que du prologue de la pièce suggère que l'auteur souhaitait présenter la profonde affection manifestée par la nourrice pour l'enfant dont elle a la charge non comme une réaction excessive ou inattendue, mais plutôt comme une émotion naturelle digne d'admiration, ce qui renforce le pathos de son sacrifice.

4.3 L'aveu de Nasu no Yo.ichi

Nasu no Yo.ichi, personnage central de l'acte III, était l'un des héros les plus célèbres du *Dit des Heike*. Résident de la province de Shimotsuke 下野 (actuel département de Tochigi 栃木) s'étant battu aux côtés du clan Minamoto, sa renommée découle initialement d'un épisode du onzième livre du récit, dans lequel il relève un défi lancé par le clan Heike lors de la bataille de Yashima 屋島の戦い au deuxième mois de 1185. En tirant une flèche, il parvient à atteindre un éventail fixé au bordage d'un bateau des Heike par une jeune dame de ce clan.

Le personnage fut fréquemment adapté et développé au cours de l'époque médiévale dans des genres tels que le théâtre nô ou les ballades musicales du *kôwaka*. Au cours de

l'époque d'Edo, Yo.ichi devint un personnage populaire dans le genre *jôruri* ancien, et la trame dramatique de personnages (*sekai*) associée à Nasu no Yo.ichi se développa au fil du temps, s'éloignant progressivement des sources originales trouvées dans les diverses versions du *Dit des Heike*. Le public s'attendait à voir non seulement Yo.ichi, mais aussi un certain nombre de personnages fictifs, inconnus dans les premières sources, mais introduits plus récemment dans son entourage. Dans cette pièce, Sôsuke a toutefois suivi l'exemple de Chikamatsu, tiré d'une pièce précédente⁵⁹, et a repositionné Yo.ichi dans un cadre incluant d'autres éléments du *Dit des Heike*. Parmi ceux-ci, le plus important est l'atteinte de l'éventail cible par Yo.ichi lors de la bataille de Yashima, qui se produit à l'acte V de l'œuvre de Sôsuke⁶⁰.

La tirade la plus importante de Yo.ichi a lieu juste après que la nourrice s'est infligé une blessure mortelle et exprime sa réaction face à cet événement choquant :

「宗高涙に暮ながら。「ヲ、過分なぞよ嬉しいぞよ。改礼には懺悔して。
我過を云聞さん恥かしや。子供に隔てなき中にわかつて弟駒若は。跡に生れて兄よりは親に添ふ日の数足らず。乙は血の尾と不便さも重る上に腕白者。わやくは心の器量ぞと。親の欲目は正真の。かたわな忤が不愍など。世話に違はぬ依怙鬚眞。兄は残して弟を引連れんと思ふから。小太郎にはそれ矢を充行ひ。わざと扇を射外させし。夫に引替へ其方は親ならぬ身の親よりも。深き思ひに身を捨る。いはゞ忠でも義でもなく。真実底から大切が。余つて死ぬるか不愍や」と。^上 さしものに猛き武士の。涙につれて人々もわ

⁵⁹. Selon OGAWA (*op. cit.*, p. 16), il s'agit de *Shinpan Koshigoe-jô* 新版腰越状 (*Rédition de la lettre de Koshigoe*, 1697).

⁶⁰. *Toyotake-za jôruri-shû*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 394-395.

つと計に。泣沈む⁶¹。」 (Nous soulignons.)

« [Nasu no Yo.ichi] Munetaka, en larmes, [raconte] :

YO. ICHI : Oh ! Que je suis reconnaissant, que je suis heureux ! Pour vous remercier encore, je ferai un aveu. Honteux, je souhaite vous raconter ma faute. Bien que je ne fasse pas de distinctions entre mes enfants, le frère cadet Komawaka 駒若 en particulier est né plus tard, et n'est pas resté assez longtemps aux côtés de ses parents. Considérant que « le frère cadet partage davantage de sang avec ses parents⁶² », ma pitié s'est accrue. En plus, c'est un enfant malicieux. J'ai cru que son espièglerie était [l'expression d'un] esprit talentueux. Telle est la partialité d'un parent (oya no yokume 親の欲目). C'est un favoritisme (eko-biiki 依怙鼻眞) qui suit l'adage populaire selon lequel « l'enfant handicapé est le plus chéri⁶³ ». Mon favoritisme est à l'image de ces proverbes. Puisque je voulais laisser le frère aîné et emmener le frère cadet avec moi, j'ai donné à Kotarô 小太郎 une flèche déformée, et lui ai fait volontairement manquer l'éventail. En revanche, même si cette dame [=la nourrice] n'est pas son parent, elle a donné sa vie dans un amour plus profond (fukaki omoi 深き思ひ) que celui que lui a montré son parent. On pourrait dire qu'elle n'est morte ni par loyauté (chû 忠) ni par droiture (gi 義), mais d'un amour (taisetsu 大切) trop abondant, provenant du véritable fond de son cœur. Comme c'est émouvant !

— En disant cela (ton aigu), les larmes du guerrier si vaillant font pleurer les gens,

⁶¹. Toyotake-za jôruri-shû, vol. 2, op. cit., p. 52.

⁶². Proverbe contemporain.

⁶³. Proverbe contemporain.

qui semblaient sur le point de gémir. »

Examinons dans un premier temps les caractéristiques stylistiques communes à cette tirade et à celle de la mère dans la première pièce que nous avons examinée. D'abord, on peut noter des similitudes structurelles à l'égard de l'encadrement des deux tirades. Les deux personnages annoncent leur intention de faire une confession (*sange*), suivie de l'expression de leur honte à propos de leur comportement. Le récitant indique ensuite que l'énonciateur est en train de pleurer, décrivant les larmes des autres participants, maintenant unis par la sympathie.

Ensuite, sur le plan de l'interprétation, on constate l'utilisation d'une notation musicale du plus haut ton, ce qui semble indiquer que le public considérait la tirade comme un point fort (*kiki-dokoro** 聴き所) du troisième acte. La notation se trouve, à proprement parler, dans le commentaire narratif qui se produit après la confession de Yo.ichi, mais, du point de vue de la conception traditionnelle de la structure, ce commentaire est narré de la même façon que l'énoncé du personnage. L'utilisation de cette notation nous amène à considérer que la tirade de Yo.ichi peut être comptée parmi les moments les plus émouvants de cette scène importante, et donc par extension de la pièce entière.

Enfin, nous constatons dans les deux pièces l'utilisation explicite de mots décrivant des concepts éthiques. Yo.ichi décrit le sacrifice des nourrices comme s'enracinant dans l'amour (*taisetsu* 大切) plutôt que dans la loyauté (*chû* 忠) ou la rectitude (*gi* 義). Comme le souligne Ogawa Yoshiaki, le comportement de la nourrice semble illustrer les trois valeurs mentionnées⁶⁴, mais Yo.ichi met l'accent sur l'affection de la nourrice pour le garçon. Il met ainsi son acte en relation explicite avec le contenu du prologue cité plus haut, dans lequel

⁶⁴. OGAWA, *op. cit.*, p. 21.

est évoqué « l'amour dévoué » (*ji.ai* 慈愛) de la nourrice, et la contribution, plus largement, des nourrices à la formation du pays.

4.4 Nasu no Yo.ichi, héros imparfait

Sur le plan thématique, on peut également noter des similitudes entre les tirades dans les deux pièces. Yo.ichi s'écarte de l'image du parent « idéal » de cette époque. Il fait preuve de duplicité envers ses enfants en agissant dans le but de favoriser son fils cadet aux dépens de l'aîné. En effet, le concours de tir à l'arc qu'il a organisé n'est qu'une supercherie afin de pouvoir garder son fils préféré à ses côtés.

Comme nous l'avons noté, Nasu no Yo.ichi est une figure historique très connue du public de l'époque d'Edo. Archer d'une rare habileté, il atteint, dans une atmosphère solennelle et tendue, une cible à une distance de cinquante brasses (7 ou 8 *tan* 段, l'équivalent de 77 à 88 mètres). Le public semble être invité, non sans une certaine ironie, à mettre en contraste cet acte héroïque et sublime avec son organisation du concours entre frères, employant de façon semblable un éventail comme cible, mais transformé en simulacre honteux par la déformation des flèches utilisées. Ce concours aurait provoqué, en l'absence du sacrifice de la nourrice, le suicide de son fils aîné.

Nasu no Yochi et l'encrier de la mer de l'Ouest date de la période où Sôsuke collabora avec Namiki Jôsuke. Les œuvres de cette période se distinguent structurellement par un caractère épisodique, fortement influencé par le kabuki, et thématiquement par un certain nombre d'éléments sentimentaux et idéalistes, avec une atténuation des motifs les plus sombres.

Nous pouvons donc constater des caractéristiques qui distinguent cette œuvre de celles que Sôsuke écrit seul ou en coopération avec Yasuda Abun. On peut noter, par exemple, le sacrifice « réussi » de la nourrice, qui permet à son protégé, de façon glorieuse,

de partir à sa première bataille. Ce genre de sacrifice récompensé, motivé par un amour pur et le caractère pathétique de son acte, se rapproche du modèle des héros « exemplaires » du théâtre Takemoto-za de la même période.

De façon semblable, même si Yo.ichi avoue ainsi sa faiblesse morale par rapport à ses enfants, à la différence de la mère dans la *Chronique de Hôjô Tokiyori*, il lui sera accordé la possibilité de se racheter ultérieurement. Plutôt que de se sacrifier à l'acte III, il partira à la guerre et se distinguera à l'acte V par ses actes de bravoure, notamment dans le très célèbre épisode de l'atteinte de l'éventail cible lors de la description de la bataille de Yashima qui conclut l'œuvre.

On peut toutefois recenser certaines caractéristiques stylistiques plus typiquement associées à Sôsuke. Même si la tirade de Yo.ichi contient moins de références bouddhiques que celle de la mère, qui approche de la mort et de la transmigration, Yo.ichi explique sa faute en employant le terme *yokume* 欲目 (le favoritisme). L'élément principal de ce terme, *yoku* 欲 (le désir), figure très fréquemment dans le lexique bouddhique. Il fait référence à une passion ou à un désir instinctif qui, sous différentes formes (l'amour, la cupidité, etc.), motive très fréquemment les actes des protagonistes chez Sôsuke.

Tout comme la faute de la mère dans la pièce précédente était motivée par l'amour pour sa fille cadette (amour qu'elle avait tenté de dissimuler), la duplicité de Yo.ichi est due à une plus tendre affection pour son deuxième fils. De la même façon que, selon la pensée bouddhique, le désir engendre la souffrance, le sentiment de Yo.ichi a engendré un sentiment

de honte difficile à supporter, conduisant à un aveu de son méfait et à un appel à la compréhension envers ses proches⁶⁵.

⁶⁵. La pièce a survécu de manière occasionnelle dans le théâtre kabuki, mais avec des modifications importantes rapprochant l'action de la pensée orthodoxe de l'époque d'Edo. Dans cette version, Yo.ichi donne à son fils aîné une flèche déformée non par favoritisme, mais afin que son fils cadet hérite plus facilement de la maison.

Chapitre 6

LE DÉROULEMENT DE LA TRAGÉDIE CHEZ NAMIKI SÔSUKE : KARMA, FATALITÉ ET ENCHAÎNEMENT LOGIQUE

1. Introduction

Les techniques dramaturgiques les plus caractéristiques de Namiki Sôsuke 並木宗輔 peuvent être identifiées dans les scènes les plus tragiques, situées à la fin du troisième acte de la pièce historique (*jidai-mono* 時代物) en cinq actes. Le protagoniste semble être mené, de façon inexorable, vers un sort tragique. Même si ces scènes font preuve d'une grande variété de situations et de registres dramatiques, on peut identifier de nombreux traits communs. Lors du déroulement du drame, certains signes conduisent le public à pressentir le cours tragique des événements, ce qui crée une tension dramatique particulière. Au paroxysme du drame, les personnages concernés se rendent compte de la situation réelle : leurs efforts les plus assidus pour améliorer la situation ont souvent, de manière ironique, provoqué une tragédie. Le public appréhende alors l'enchaînement d'événements qui en est responsable : une faute antérieure, parfois peu grave, a déclenché un enchaînement de conséquences aboutissant à la situation funeste qui se présente alors sur la scène.

Cette dramaturgie particulière à Sôsuke est souvent catégorisée par les spécialistes modernes comme le « drame du destin » (*jap.* : *unmei-geki** 運命劇¹). Ce terme est fréquemment employé en contraste avec la dramaturgie centrée sur la puissance de l'amour familial (*on.ai-geki* 恩愛劇) des auteurs dramatiques du Takemoto-za 竹本座, théâtre des auteurs qui suivaient la tradition établie par le grand dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門. Comme nous l'avons examiné au chapitre précédent, dans les pièces de cet autre théâtre majeur, les actes et les sacrifices des personnages, alignés sur les valeurs néo-confucianistes, produisent un effet positif sur le déroulement de l'action, ce qui affirme la capacité des actions humaines pour renverser la situation et pour résoudre le problème politique central advenu au début de la pièce².

¹. Le terme *unmei-geki* 運命劇, régulièrement utilisé par les spécialistes japonais pour désigner les méthodes dramatiques de Sôsuke, est également employé en japonais pour traduire le terme allemand *Schicksalsdrama* (traduit comme « tragédie du destin » par Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 392). Ce dernier genre connut une popularité fulgurante au début du XIX^e siècle, comme en témoigne le succès de *Die Ahnfrau* (*L'Aïeule*, 1817) du dramaturge autrichien Franz Grillparzer (1791-1872). Mais les spécialistes du théâtre japonais classique n'ont pas, à notre connaissance, fait spécifiquement référence à ce genre de théâtre occidental en commentant les pièces de Sôsuke, et il est à présumer que l'*unmei-geki* est utilisé dans son sens étymologique : comme une « œuvre dramatique » (*geki* 劇) caractérisée par le motif du « destin » (*unmei* 運命). Les techniques utilisées dans ce type de théâtre européen, telles que l'apparition d'armes maudites destinées à tuer à un moment donné, sont assez éloignées des celles de Sôsuke. Dans ce travail, nous éviterons donc l'expression « drame du destin » afin de ne pas suggérer l'intervention d'une force arbitraire ou surnaturelle.

². Les œuvres du théâtre Takemoto-za de cette époque héritent du lyrisme caractéristique de Chikamatsu, mais s'inscrivent également dans le positivisme confucéen soutenu par le régime des Tokugawa qui met l'accent sur la pratique de principes éthiques par l'individu.

Sôsuke employa ces techniques dramaturgiques dès le début de sa carrière au théâtre Toyotake-za 豊竹座. Après son transfert au théâtre Takemoto-za en 1745 et sa rencontre avec une autre tradition d'écriture, Sôsuke continua de développer et de mettre en œuvre ses méthodes, ce qui contribue au succès d'un grand nombre de scènes qui constituent encore de nos jours une partie importante des répertoires du kabuki et du *bunraku*³ 文楽.

Nous décrivons dans un premier temps des recherches récentes qui sont parvenues à déceler les méthodes dramatiques des scènes tragiques de Sôsuke. Nous examinerons ensuite les motifs de la « fatalité » (*unmei* 運命) ainsi que la technique du déroulement par « enchaînement logique » (*giri-zume* 義理詰め) dans les œuvres antérieures à Sôsuke. Puis, nous aborderons la question du « cadre » (*sekai* 世界) des textes, et le souhait de Sôsuke d'établir un univers rationnel lors de la création de ses œuvres dramatiques.

Enfin, afin de mieux cerner les spécificités des méthodes tragiques de Sôsuke, nous procéderons à une analyse des deux scènes centrales qui figurent dans les deux œuvres traitant de la fuite du général Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189) hors de la capitale. Il s'agit tout d'abord de la tragédie de la veuve Ubara dans *Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段 (*Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*), œuvre écrite au début de sa carrière pour le théâtre Toyotake-za en 1727, puis de la tragédie de Gonta le vaurien (*Igami*

³. Citons, à titre d'exemple, les trois scènes tragiques des « trois chefs-d'œuvre » de l'âge d'or : *Satamura* (du *Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746), scène axée sur le suicide de Sakuramaru, vassal de Sugawara no Michizane ; *Le Restaurant de sushi* (de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, 1747) que nous examinerons *infra* ; et l'Acte VI du *Trésor des vassaux fidèles* (1748), où figure l'autosacrifice du *rônin* (samourai sans maître) Hayano Kanpei. Cette dernière scène a été traduite par René SIEFFERT, (*Le Mythe des quarante-sept rônin*, Paris, Publications Orientalistes de France [POF], 1981, pp. 158-169).

no Gonta いがみの権太) dans *Le Restaurant de sushis* (鮓屋の段 *Sushiya no dan*), scène centrale de *Yoshitsune aux mille cerisiers* (*Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜, 1747) écrite vingt ans plus tard pour le Takemoto-za.

2. L'identification des techniques dramaturgiques de Namiki Sôsuke à l'époque moderne

L'identification des méthodes dramatiques de Sôsuke par les spécialistes du théâtre japonais classique et de leur portée au sein du répertoire de l'âge d'or du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) est relativement récente. Au cours de l'ère Meiji (1868-1912) et de l'avant-guerre, les œuvres de Sôsuke ne constituaient pas un objet d'étude majeur pour les spécialistes du théâtre japonais. On estimait que les œuvres de l'époque de Sôsuke, composées de manière collaborative, étaient d'une qualité littéraire moindre et moins dignes d'un intérêt académique que les œuvres de Chikamatsu Monzaemon, considéré comme un génie hors pair du théâtre japonais. À titre d'exemple, Kuroki Kanzô (1882-1930), auteur de l'une des premières histoires consacrées au théâtre *ningyô-jôruri*, tout en reconnaissant Namiki Sôsuke comme l'auteur principal de ce théâtre après le décès de Chikamatsu, exprima le regret que l'évolution des textes appartenant à ce théâtre ne fût pas à la hauteur de celle de la scénographie et des représentations⁴.

Durant l'après-guerre, le spécialiste du théâtre Mori Shû fut parmi les premiers à effectuer une analyse systématique de la dramaturgie de l'œuvre de Sôsuke. Dans une série d'articles publiés en 1950 et 1951, il a identifié deux éléments principaux caractérisant l'écriture de Sôsuke.

⁴ KUROKI Kanzô 黒木勘蔵, *Jôruri-shi* 浄瑠璃史, Tôkyô, Iizuka Shobô, 1981, pp. 502-526.

La première spécificité identifiée par Mori concerne la relation des spectateurs avec l'action qui se déroule sur scène. Dans les œuvres de Sôsuke, les actions des personnages sont motivées par des « secrets ». Le public ignore la véritable nature de ces secrets, mais ressent vaguement un malaise, sans en connaître la cause. Dans la plupart des cas, la scène comporte un paroxysme dramatique, à la suite duquel la situation change subitement avant son dénouement (*jiken no kaiketsu* 事件の解決). C'est à ce stade que le public est en mesure d'appréhender la véritable nature des événements qui ont mené à la situation tragique⁵.

La deuxième spécificité qu'il identifie est la préoccupation de Sôsuke à faire pressentir l'action qui va se produire (*fukusen* 伏線), technique qui aide à préparer psychologiquement le public aux événements à venir, et à ancrer ces événements dans la pièce⁶.

Par la suite, pendant les années 1960, l'œuvre de Sôsuke fut le sujet de plusieurs études menées par Uchiyama Mikiko, qui abordait l'œuvre de Sôsuke sous l'angle des « thématiques » rendues visibles après une lecture attentive des textes dramatiques. Elle a notamment souligné le contraste thématique entre les textes de Sôsuke et ceux des auteurs attachés au théâtre Takemoto-za. Ces derniers auteurs, qui, comme nous l'avons vu précédemment, étaient conscients de suivre la tradition d'écriture établie par Chikamatsu, composèrent surtout des textes dans lesquels les personnages semblent incarner les valeurs d'un néo-confucianisme proche de celui véhiculé par le régime Tokugawa. Après un examen

⁵. MORI Shû 森修, *Chikamatsu to jôruri* 近松と浄瑠璃, pp. 328–329. Selon Mori, ces caractéristiques contrastent avec les méthodes du principal rival de Sôsuke, Takeda Izumo I^{er}, ce dernier ayant plutôt tendance à privilégier le public en lui fournissant des informations que les personnages ignorent, selon une technique qui nous permet d'établir des parallèles avec la tradition occidentale de l'ironie dramatique.

⁶. MORI, *loc. cit.*

global des Actes III des pièces historiques de Sôsuke, Uchiyama a discerné un nombre de thèmes importants :

「以上、宗輔劇の三段目にみられる思想や主題を、ごく概括的に述べるならば、人間の本能の激しさを見詰めながら、しかも人間の力を信ずることの出来ぬ悲観主義、人間と運命との関係（これを特に初期においては因果、とか悪業とかいう形で捉えていた）を重視し、運命の前における人間のあがきの空しさを描き出そうとする一貫した態度などを指摘することができるであろう。〔中略〕このような主題や思想は、因果と人間の弱さや罪業との関係を見据えている点で仏教的ではあっても、為政者好みの実践道徳、封建社会の枠内のみで通用する儒教的理想主義とは、およそ相容れぬものであったことは、〔中略〕これらの作に何らかの意味で倫理的欠陥を持ち、または朝敵方に属する主人公が多いこと、体制側の冷酷さを峻烈についていること、継子継母間の矛盾が描き続けられていること等によっても明らかであると思われる⁷。」

« Décrivons de manière très sommaire la philosophie et la thématique apparentes dans les troisièmes actes chez Sôsuke. On peut comprendre qu'il a constamment insisté, tout en observant avec force la véhémence des instincts humains, sur l'importance d'un pessimisme quant aux capacités humaines, sur la relation entre l'homme et la fatalité (qu'il conçut sous la forme de causalité karmique, ou de karma lié au péché, principalement durant la première partie de sa carrière), ainsi que sur

⁷. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, *Jôrurishi no jûhasseiki* 浄瑠璃の十八世紀, Tôkyô, Benseisha, 1989, p. 293.

la représentation des efforts futiles des humains qui font face à ce destin. [...] Ce genre de thématique et de philosophie, bien que bouddhiques dans la mesure où ils fixent fermement le rapport entre la causalité et la faiblesse humaine ou le karma pécheur, étaient probablement incompatibles avec l'idéalisme confucéen, qui n'était accepté que dans le cadre de la moralité pratique aimée des dirigeants, ainsi que dans celui de la société féodale, sont mis en évidence [...] par le fait que ces œuvres contiennent de nombreux héros faisant preuve de faiblesse morale, ou qui sont identifiés comme des ennemis de la cour ; par le fait qu'il a décrit de manière cinglante la cruauté du régime de l'époque ; et par le fait qu'il continua à dépendre les contradictions dans les relations entre beau-fils et belle-mère. »

Uchiyama associe ainsi l'utilisation par Sôsuke du motif du destin (*unmei* 運命) à une philosophie (*shisô* 思想) plus générale présente dans les œuvres de l'auteur. Cette philosophie refuserait d'accepter les valeurs confucéennes de la société contemporaine et tiendrait à révéler les contradictions qui leur sont inhérentes. Cette position antiautoritaire se traduirait par la représentation d'un univers empreint de bouddhisme, soulignant l'inévitabilité du « péché » de l'être humain et du châtement karmique. De manière générale, l'ensemble de son œuvre était marqué par le pessimisme, conséquence d'une absence de confiance en la capacité des actions humaines à transformer la situation sociale ou politique. Cette pensée va à l'encontre du confucianisme qui domina l'épistémè de cette époque, orienté vers des actions concrètes.

Nous pouvons exprimer certaines réserves à l'égard de l'identification réalisée entre les méthodes dramaturgiques de Sôsuke, développées au cœur du théâtre du Toyotake-za dans une tradition particulière et pour un groupe spécifique d'artistes, avec une « pensée » (*shisô* 思想) personnelle. Toutefois, la reconnaissance par Uchiyama de l'importance du

motif de la fatalité tout au long de la carrière de Sôsuke relève d'une découverte essentielle, qui a fait office de fil conducteur pour les recherches postérieures.

Un autre élément important de la théorie d'Uchiyama est son identification de l'effort inutile (*agaki no munashisa* 足掻きの空しさ) des humains confrontés à leur destin tragique. Comme nous le verrons ultérieurement, les efforts acharnés de la part du protagoniste dans les scènes tragiques constituent un moteur important de l'action. Dans de nombreuses pièces de Sôsuke, la révélation de l'inutilité de ces actes engendre un fort pathos, un élément important dans les scènes tragiques de ce théâtre.

3. La fatalité et l'enchaînement logique dans le *ningyô-jôruri* et ses antécédents

Le thème de la fatalité, un cours d'événements qui paraît inéluctable et que le héros ne peut modifier par ses efforts, est un motif répandu dans un grand nombre de traditions littéraires et théâtrales du monde. L'une des caractéristiques les plus frappantes de son utilisation dans la tradition japonaise, qui vaut aussi pour l'œuvre de Sôsuke, est son association avec le principe bouddhique de la causalité karmique. Puisque nous tenons à prêter dans ce travail une attention particulière aux racines des méthodes de Sôsuke dans la tradition narrative *katari-mono* 語り物, nous examinerons brièvement la manière dont les motifs de la fatalité et du karma ont été employés dans cette tradition. Ce faisant, nous espérons non seulement identifier la prise de position de Sôsuke par rapport à ces traditions, mais également mettre en lumière les nouveaux éléments que Sôsuke y a apportés.

3.1 Le motif de la fatalité dans le *Dit des Heike*

Le *Dit des Heike* est un récit des guerres qui secouèrent le Japon au XI^e siècle. Comme montré plus haut, il exerça une forte influence sur l'écriture de Namiki Sôsuke. Les événements qu'il raconte sont pour la plupart des faits historiques, même si une comparaison

avec des sources primaires historiques démontre l'ajout par les auteurs d'un certain nombre d'éléments fictifs allant à l'encontre des faits historiques. Le récit se caractérise par une description détaillée d'événements qui se déroulent d'une manière extrêmement naturelle et réaliste. Alors que les protagonistes humains ont des interactions avec des êtres surnaturels, tels que les dieux (*kami* 神) ou les bouddhas associés à des lieux de culte spécifiques, ces derniers ne s'imposent jamais *ouvertement* dans le déroulement du récit.

Malgré le style « naturaliste » du récit, l'idée d'un principe historique dominant de nature métaphysique est invoquée à maintes reprises, suggérant que ces principes régissent le cours ultime des événements. L'idée de destin se manifeste notamment dans le thème central du livre, à savoir la chute du clan Taira. Ce thème est introduit dans l'incipit de l'œuvre, dans le chapitre *Le Monastère de Gion* (*Gion Shōja* 祇園精舎) :

「祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響あり。娑羅双樹の花の色、盛者必衰の
ことわり
理をあらはす。おごれる人も久しからず、惟春の夜の夢のごとし。たけ
き者も遂にはほろびぬ、偏に風の前塵に同じ。〔中略〕まちかくは六波
羅の入道前太政大臣平朝臣清盛公と申しし人の有様、伝へ承るこそ、心も
詞も及ばれね⁸。」

« *Du monastère de Gion le son de la cloche, de l'impermanence de toutes choses est la résonance. Des arbres shara la couleur des fleurs démontre que tout ce qui prospère nécessairement déchoit. L'orgueilleux certes ne dure, tout juste pareil au songe d'une nuit de printemps. De même l'homme valeureux finit par s'écrouler ni*

⁸. *Heike monogatari* 平家物語, vol. 1, édition annotée et commentée par ICHIKO Teiji 市古貞次, Tôkyô, Shôgakukan, 1994, p. 19.

plus ni moins que poussière au vent. [...] Mais plus près de nous encore, celui que l'on nommait le Religieux de Rokuhara, ci-devant le Grand Ministre, Monseigneur Taira no Ason Kiyomori, sa manière d'être telle que la tradition nous la décrit, ni l'esprit, ni la parole ne saurait l'exprimer⁹. »

On remarquera que le principe selon lequel « tout ce qui prospère nécessairement déchoit » est désigné par le terme *kotowari*¹⁰ 理. On peut définir ce terme comme « la raison qui ne peut être contrôlée par le pouvoir humain »¹¹, impliquant le fonctionnement d'un principe logique et métaphysique. Ici, l'auteur lie explicitement ce principe au règne de Taira no Kiyomori 平清盛 (1118-1181), chef du clan Taira à son apogée et dirigeant réel du pays entier. À plusieurs reprises dans l'œuvre, et selon les formulations de plusieurs personnages, l'auteur émet l'opinion que ce clan ne peut jouir que d'une gloire à l'étendue limitée, qui sera suivie d'un déclin, exacerbé en raison des excès commis par Kiyomori.

L'importance du motif bouddhique du déclin de la gloire au sein du *Dit des Heike* ne devrait pas nous surprendre si on considère le processus entourant la création de l'œuvre. Influencée par le genre narratif bouddhique de *kôshiki* 講式, réécriture en japonais des récits des sûtras que nous avons examinée dans le premier chapitre, elle était par ailleurs diffusée par des moines aveugles qui erraient sous la protection d'un temple bouddhique particulier.

⁹. René SIEFFERT (trad.), *Le Dit des Heiké — le cycle épique des Taira et des Minamoto*, Lagrasse, Verdier, 2012, pp. 47–48.

¹⁰. Le terme « *kotowari* » est conventionnellement écrit avec la graphie chinoise 理 (*chin.* : *li*, *jap.* : *ri*), signifiant à l'origine « veine d'une pierre précieuse » et par extension « principe ».

¹¹. « *Hito no chikara de wa, shihai shi-ugokasu koto no dekinai jôri* » 「人の力では、支配し動かすことのできない条理」. Définition du dictionnaire *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典, plus grand dictionnaire de la langue japonaise.

Il semble que le concept du cycle de gloire et de déchéance évoqué par le récit avait déjà cours au moment des événements, et servait sans doute aux habitants du XI^e siècle à interpréter les vicissitudes historiques qui les entouraient. Juste après la fuite du clan Taira de Kyôto, avant leur dernier combat avec les forces menées par le clan Minamoto, ce sentiment est exprimé dans les notes journalières de l'aristocrate Kujô Kanezane 九条兼実 (1149-1207) :

「盛衰之理、満_レ眼満_レ耳、悲哉、生死有漏之果報、誰人免_レ此難_レ。恐而可_レ恐、慎而可_レ慎者也¹²。」

« Le principe selon lequel la prospérité est suivie par la déchéance emplit nos yeux et nos oreilles. Comme c'est émouvant ! Qui peut échapper à la souffrance des passions [qui imprègnent] la vie et la mort ? Il s'agit de quelque chose que l'on craint légitimement, et à quoi il faut faire attention. »

Pour Kanezane (et sans doute pour beaucoup de ses contemporains), le principe du déclin qui s'installe à la suite de la prospérité semble s'être concrétisé dans le cas du clan Taira, mais relève également d'un principe universel auquel aucun humain ne peut échapper.

Le thème annoncé dans le prologue imprègne la totalité de l'œuvre. Du point de vue de notre étude, qui vise à examiner la relation entre les personnages et leur destin dans l'œuvre de Sôsuke, la diversité des réactions des membres du clan Taira face à l'opération du principe métaphysique présente un intérêt particulier. Sugimoto Keisaburô a identifié

¹². Note journalière du 15 du septième mois de 1183 de *Gyokuyô* 玉葉 de Kujô Kanezane, citée dans SUGIMOTO Keisaburô 杉本圭三郎, « Dôri 道理 », in, KAJIHARA Masaaki 梶原正昭 (éd.), *Heike monogatari hikkei* 平家物語必携, Tôkyô, Gakutôsha, 1993, p. 33.

quatre modes distincts de comportement¹³. Certains personnages, tels que le chef du clan, Kiyomori, ne reconnaissent pas le fonctionnement de ce principe et suivent une ligne de conduite constante, qui n'en tient pas compte. Un deuxième type, celui de Taira no Koremori 平維盛 (1158-1184), le petit-fils de Kiyomori, est conscient du fonctionnement de ce principe et, se sentant directement concerné, décide de mettre fin à ses jours. Le général Taira no Tomomori 平知盛 (1152-1185) représente un troisième type : il semble également être conscient de ce principe et continue à agir calmement. Lors de la bataille de Dan-no-ura 壇の浦 (1185), qui marque la disparition des Taira, il suggère au général Taira no Noritsune 平教経 (1160-1185) de ne pas pécher plus que nécessaire, et commence à balayer le bateau de façon presque symbolique, comme s'il était conscient du fait qu'il devra bientôt quitter le royaume terrestre pour une autre vie. Le personnage qui ressent le plus clairement ce destin et y fait face est Taira no Shigemori 平重森 (1138-1179), fils de Kiyomori et père de Koremori. Représenté dans le *Dit des Heike* comme un ministre érudit et vertueux selon le modèle confucéen, il recommande constamment à Kiyomori de changer de comportement et de commettre moins d'actes violents et égoïstes, actes pécheurs qui entraîneront non seulement la chute de Kiyomori mais aussi de la maison entière. Il conseille par exemple à son père d'éviter d'exécuter un conspirateur contre le gouvernement Taira :

「御栄華残る所なければ、おぼしめす事あるまじけれども、子々孫々までも繁盛こそあらまほしう候へ。父祖の善悪は、必ず子孫に及ぶと見えて候。積善の家に余慶あり、積悪の門に余殃とどまるとこそ承れ。いかさまにも

¹³. SUGIMOTO Keisaburô 杉本圭三郎, « Unmei 運命 », in, KAJIHARA Masa.aki 梶原正昭 (éd.), *op. cit.*, pp. 34–35.

今夜、首をはねられんこと、しかるべうも候はず」と申されければ、入道相国げにもとや思はれけん、死罪は思ひとどまり給ひぬ¹⁴。」

« *Si votre splendeur ne laisse rien à désirer, vous devez cependant souhaiter la prospérité de votre lignée jusqu'à vos plus lointains descendants. Or il appert que bienfaits et méfaits des ancêtres nécessairement affectent les descendants. Dans une maison qui engrange le bien règne le bonheur, dans une maison qui engrange le mal séjourne le malheur, est-il dit. De toutes façons, lui faire dès ce soir trancher la tête serait inopportun !* » Ainsi dit-il, et le Religieux Ministre sans doute estima qu'il disait vrai, car il renonça à faire mettre à mort le prisonnier¹⁵. »

Plus que tout autre membre du clan Taira, Shigemori perçoit clairement le destin des Heike ainsi que l'action qu'il doit entreprendre pour l'éviter. Malgré le succès de son plaidoyer, il se rend compte de l'impossibilité de persuader son père de renoncer à ses actes pernicieux, et meurt peu après un pèlerinage au lieu saint de Kumano 熊野 (dans l'actuel département de Wakayama) où il a prié pour que sa vie soit abrégée.

Nous pouvons supposer, tant par la poésie en chinois de Sôsuke que par la connaissance remarquable qu'il a des différentes variantes textuelles de l'œuvre, que Sôsuke avait une fascination particulière pour l'univers du *Dit des Heike* dès son plus jeune âge. Il ne serait donc pas surprenant que certains des principes de destin exprimés dans l'œuvre aient influencé sa dramaturgie. Après cet examen sommaire du thème du destin dans le *Dit des Heike*, nous pouvons identifier quelques points qui semblent particulièrement intéressants en raison de leurs similitudes avec les méthodes dramatiques de Sôsuke :

¹⁴. *Heike monogatari* 平家物語, vol. 1, *op. cit.*, pp. 121-122.

¹⁵. « Les remontrances du Sire de Komatsu », SIEFFERT (trad.), *op. cit.*, p. 135.

Premièrement, l'œuvre associe le principe du destin du clan à la causalité karmique, conçue comme une force universelle, naturelle et logique. Cependant, la manifestation de ce principe ne se produit pas au travers d'événements manifestement surnaturels, mais plutôt d'actes d'êtres humains. La réalisation de ce principe est suggérée aussi bien par le dialogue des personnages que la narration.

Deuxièmement, les principes karmiques ne se font pas sentir immédiatement, mais se développent au cours de l'action (soit tout au long des douze chapitres du *Dit des Heike*). Le mécanisme de ces principes est dans une certaine mesure le moteur de l'action de l'œuvre entière.

Troisièmement, le destin karmique peut être dépeint comme touchant les individus ; c'est le cas avec Kiyomori ou Kenreimon-in 建礼門院¹⁶. Or, comme le sous-entendent les reproches de Shigemori que nous avons cités ci-dessus, le mauvais karma d'une seule personne peut affecter non seulement son propre avenir, mais aussi celui de toute sa famille. Il peut également avoir des répercussions sur d'autres individus qui n'appartiennent pas au clan, mais entretiennent des relations avec cette personne.

Outre ces trois similitudes frappantes dans l'utilisation du motif du destin entre le *Dit des Heike* et les œuvres dramatiques de Sôsuke, nous pouvons également noter plusieurs différences importantes. En ce qui concerne les circonstances sociales des personnages affectés par le destin, il s'agit dans le *Dit des Heike* du clan Taira, issu de la classe guerrière et ayant acquis des titres de noblesse. En revanche, dans l'écriture de Sôsuke, les

¹⁶. Kenreimon.in était le titre de Taira no Tokuko 平徳子, 1155-1213, fille de Kiyomori et mère de l'empereur-enfant Antoku 安徳天皇 (1179-1185, règne 1180-1185). Après la défaite des Taira à Dan-no-ura en 1185, elle tenta de se noyer, mais fut sauvée et dut regagner la capitale. Elle se rasa la tête et se retira près de la capitale à Ôhara 大原 où elle finit ses jours.

personnages touchés sont de rang inférieur, principalement des guerriers ou ex-guerriers. Si le *Dit des Heike* a été composé à une époque où l'épistémè bouddhique était dominante, Sôsuke écrivait dans le contexte d'une étiquette confucéenne croissante.

3.2 Le karma et la fatalité dans les tragédies bourgeoises de Chikamatsu

Bien que le motif d'un destin ultime pour les personnages n'occupe pas une place aussi prépondérante dans la dramaturgie de Chikamatsu que dans celle de Sôsuke, nous pouvons néanmoins trouver dans ses tragédies bourgeoises (*sewa-mono* 世話物) des personnages dont l'avenir est déterminé à un moment donné de l'action. Par exemple, Shinoda Jun.ichi a attiré notre attention sur la façon dont la fatalité est utilisée comme un motif essentiel dans l'une de ces œuvres, *Double suicide à Amijima pris au filet du ciel* (*Shinjûten no Amijima* 心中天の網島, 1720)¹⁷. Cette courte pièce, qui traite du double suicide de Kamiya Jihê 紙屋治兵衛, marchand de papier, et de la courtisane Koharu 小春 contient trois références au concept de « causalité karmique » (*inga** 因果). On trouve par exemple la référence suivante lors de la scène d'itinéraire (*michiyuki* 道行), alors que le couple cherche un endroit pour se suicider :

¹⁷. SHINODA Jun.ichi 信多純一, « (4) Sakuhin kaishaku no mondai-ten : *Shinjû-ten no Amijima* » 第四回 作品解釈の問題点 : 「心中天の網島」, *Chikamatsu e no shôtai* 近松への招待, ouvrage collectif édité par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1989, pp. 229–232. L'œuvre a été traduite par René SIEFFERT (*Les Tragédies bourgeoises*, Tome IV, Paris, Publications Orientalistes de France [POF], 1992, pp. 165-215).

「はしり書。謡の本は近衛流。野郎帽子は若紫。悪所狂ひの、身の果ては。かくなり行くと。定まりし。釈迦の教もあることか、見たし憂身の因果きやう¹⁸。」

« *En écriture cursive*

toujours les livrets de chant sont de style Konoé

comme de couleur violette sont les coiffures des acteurs

de qui court les mauvais lieux

que le destin fatal

de la sorte s'accomplisse la règle édictant

se peut-il qu'il soit une loi de Shaka

vous voulez le savoir

leur destin misérable

au Livre des Causes et des Effets est écrit¹⁹ »

On constate dans ce court passage le souci de Chikamatsu d'associer la causalité karmique aux autres thèmes principaux de l'œuvre. Comme l'indique Shinoda, l'œuvre est thématiquement unie par le mot japonais « *kami* ». Il est inclus dans le nom de la profession du personnage historique sur lequel la pièce est basée (Kamiya 紙屋 signifiant « commerce de papier »), et ce passage semble exploiter deux homophones de ce terme qui se retrouvent

¹⁸. Chikamatsu Monzaemon-shû 近松門左衛門集, vol. 2, dans la collection *Nihon koten bungaku zenshû* 日本文学全集, édition annotée et commentée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵, Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1979, p. 501.

¹⁹. René SIEFFERT (trad.), *Les Tragédies bourgeoises*, Tome IV, *op. cit.*, p. 207.

plusieurs fois dans le texte : papier (*kami* 紙) et cheveux (*kami* 髮). Cette citation fait donc référence à des éléments qui restent constants, le style d'écriture calligraphique utilisé pour les textes des pièces de nô (le papier) ainsi que la couleur pourpre des coiffes (*yarô-bôshi* 野郎帽子) portées par les jeunes acteurs afin de couvrir leur tête rasée. Cela conduit à une évocation du sort qui attend Jihei. L'enseignement du Bouddha (*oshie* 教え) selon lequel ceux qui fréquentent les « mauvais endroits » (ici les quartiers des plaisirs) connaîtront un destin funeste (*mi-no-hate* 身の果て) semble impliquer son suicide imminent²⁰.

Le sūtra évoqué dans ce passage est, selon Shinoda, un pseudo-sūtra qui n'est pas inclus dans le canon conventionnel, nommé *Le Sūtra de la bonne et de la mauvaise causalité karmique* (*Zen.aku inga-kyô* 善悪因果経). Ce texte, largement diffusé et connu pendant l'époque d'Edo, prétend expliquer les phénomènes quotidiens par un système de correspondances précises entre les actions commises dans une vie antérieure et les résultats (des maladies par exemple) qu'elles provoquent dans cette vie par l'action du karma. Le titre même de la pièce de Chikamatsu implique une sorte de jeu de mots sur le lieu du double suicide (le quartier d'Amijima, étymologiquement « l'île des filets ») et une phrase tirée du sūtra susmentionné : « Bien que le filet du ciel paraisse large, il ne permet aucune fuite.

²⁰. Il est possible que dans ce passage, Chikamatsu implique également un troisième sens au terme *kami*, identifié par SHINODA Jun.ichi 信多純一, celui des dieux shintô (*kami* 神). Jihei a déjà rompu ses vœux aux dieux, qui étaient à cette période fréquemment invoqués avec les bouddhas, et conventionnellement considérés comme faisant partie d'un système syncrétique selon lequel les divinités de la vieille croyance locale étaient les « traces qu'avaient laissé descendre » (*suijaku* 垂迹) les bouddhas et *bodhisattva*, définis comme leurs « états — ou corps — originels » (*honji* 本地, , Bernard FRANK, *Amour, colère, couleur : essais sur le bouddhisme au Japon*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2000, p. 163).

(*Tenmô kaikai so ni shite morasazu* 天網恢々疎にして漏らさず) ». La tragédie qui touche Jihê à la fin de l'œuvre est présentée comme le résultat de ses actions, en particulier de sa violation des serments aux dieux et de la négligence de ses affaires commerciales en raison de son amour pour la courtisane Koharu.

De cette façon, le thème du karma est présent dans certaines œuvres de Chikamatsu, et les personnages semblent souffrir des conséquences de leurs actions. Nous pouvons toutefois identifier quelques différences significatives dans l'emploi de ce thème dans les pièces de Sôsuke. Dans la pièce de Chikamatsu, le spectateur peut voir Jihê confronté au choix de commettre ou non les actes qui mèneront à sa chute. Cela correspond aux techniques employées par Chikamatsu, appelées « humanistes » par les spécialistes japonais, selon lesquelles les personnages sont, dans une certaine mesure, libres de façonner leur propre avenir. Ces méthodes contrastent avec celles de Sôsuke, pour qui la faute à l'origine de la tragédie a souvent été commise bien avant la période à laquelle se déroule l'intrigue. Cette faute est sans lien évident avec les événements qui se déroulent, et les actions des personnages pour les contrecarrer se révèlent inutiles.

Le motif de la fatalité semble être plus présent dans les tragédies bourgeoises de Chikamatsu que dans ses pièces historiques. Dans ce dernier ensemble de pièces, les actions des personnages, et notamment l'acte de sacrifice ou d'abnégation à la fin du troisième acte, ont généralement des conséquences positives menant à la chute de la faction usurpatrice et au rétablissement du régime légitime.

3.3 La dramaturgie « logique » de Ki no Kaion

L'auteur Ki no Kaion était le prédécesseur de Sôsuke au Toyotake-za. Son œuvre présente des spécificités dramatiques qui le distinguent de celui de Chikamatsu. Selon les spécialistes,

l'action chez Kaion se caractérise par un « déroulement logique » (*giri-zume* 義理詰め)²¹ par opposition au style de Chikamatsu, considéré comme plus léger et élégant. Nous examinerons ici un aspect du travail de Kaion qui semble avoir influencé la dramaturgie des scènes centrales de Sôsuke : l'enchaînement des événements qui se poursuit, d'une façon logique, vers une conclusion surprenante. Comme nous le verrons ultérieurement, chez Sôsuke, l'action des scènes tragiques repose souvent sur un processus d'enchaînement logique des événements mis en évidence au paroxysme de la scène.

Comme il nous semble que les méthodes de Kaion ont influencé le développement de celles de son successeur Sôsuke, nous en examinerons un exemple en détail ; il s'agit de la scène centrale (scène finale de l'Acte III) de sa pièce historique *Shinpan Hyôgo no Tsukishima* 新板兵庫の築島 (Réédition de « L'Île artificielle de Hyôgo »), donnée pour la première fois au théâtre *ningyô-jôruri* du Toyotake-za, probablement en 1716.

La pièce est basée sur des œuvres plus anciennes des répertoires du récit *sekkyô* 説経 et du *jôruri* ancien, qui content la légende selon laquelle Taira no Kiyomori, au sommet de son pouvoir, aurait recouru à un sacrifice humain (*hito-bashira* 人柱) à l'occasion de la création d'une île destinée à la construction de la nouvelle capitale de Fukuhara 福原 (l'actuel département de Hyôgo). La scène en question reprend un épisode des œuvres précédentes, dans lequel la demoiselle Meigetsu 明月 apprend par un moine itinérant que son père a été capturé et désigné comme victime du sacrifice.

²¹. Étymologiquement, le terme *giri-zume* signifie « une accumulation de logique ». Comme nous l'avons vu au chapitre 5, le terme *giri* est à l'origine utilisé dans le néo-confucianisme pour désigner un principe naturel, la vérité sous-jacente des phénomènes naturels. Le terme s'est popularisé au Japon pendant l'époque d'Edo et en est venu à se référer principalement au concept d'obligation sociale. Dans le théâtre de Chikamatsu, le *giri* relève plutôt d'un terme technique de dramaturgie.

Kaion réécrit cette situation simple impliquant la demoiselle Meigetsu et le moine itinérant pour la transformer en une scène bien plus complexe, créant une situation dramatique en constante évolution, caractérisée par des motivations cachées et de fausses identités. Comme dans la pièce d'origine, un moine itinérant arrive à la résidence de Meigetsu. Dans la version de Kaion, les dames d'honneur le persuadent ensuite de troquer ses vêtements pour d'autres laïques et de leur raconter une histoire d'amour. Sur ces entrefaites, Nose no Kurando Iekanu 能勢の蔵人家包, l'époux de Meigetsu, rentre chez lui de façon inattendue, en compagnie de Fujinami 藤波, une femme avec qui il a partagé la même nourrice pendant son enfance. Iekanu laisse sa nouvelle épouse Meigetsu seule, et est sur le point d'aller se coucher avec Fujinami. La section suivante décrit la réaction de Meigetsu devant cette provocation venant de son mari :

「^{地色ハル}うきが中にも^ウ名月姫愔気に顔も色かはり。^色「コレ殿様。^詞藤波殿。血兄弟のもや/ \。新しひ珍しい。され共恥をしつてやら綿ぼうしが猶にくい。^{地ハル}くはんたいなぬがぬか」と立寄所を家包。小がいな取て捻すゑ。「人の非道をあらたむるおのれは何故最前の男めとなぜ不義ひろいだ」。「何^ッじや旅人と密通した。証拠が有か」といはせも果ず。「ヤイ。うぬめと我中にさへ。義理にせまつて肌しらぬ。其小袖着たが明白」。姫君涙の顔を上「其いひわけは有ながら。今宵はどふもいはれぬ」と^{スエテ}むせ返りてぞおはします²²。」 (Nous soulignons.)

« *Pleine de tristesse, la demoiselle Meigetsu est jalouse et son expression change.*

²². *Ki no Kaion zenshû* 紀海音全集, vol. 4, compilé par l'association *Ki no Kaion kenkyû-kai* 海音研究会, Tôkyô, Seibundô Shuppan 清文堂出版, 1979, p. 104.

MEIGETSU : *Oh, mon seigneur — la dame Fujinami ! La passion entre un frère et une sœur de la même nourrice — voilà quelque chose de nouveau, de curieux ! Mais la coiffe en coton [qui couvre votre visage] m'est encore plus odieuse — est-ce pour cacher votre honte ? Quelle impertinence — n'allez-vous pas l'enlever ?*

— *Elle est sur le point de l'approcher, mais Iekanu attrape son avant-bras et la repousse.*

IEKANU : *Vous êtes bien placée pour donner des leçons de morale ! Pourquoi avez-vous commis des infidélités avec l'homme qui venait juste d'arriver ?*

MEIGETSU : *Comment ? Quelle preuve avez-vous que j'ai commis l'adultère avec ce voyageur ?*

— *Avant qu'elle ne puisse finir sa phrase :*

IEKANU : *Hé ! Même entre nous deux, nous n'avons pas connu de relations charnelles afin de respecter notre obligation [envers Shigetomo, l'ancien fiancé de Meigetsu]. Et le fait que [le voyageur] portait un kimono [laïque] en est [une preuve] claire !*

La noble demoiselle lève la tête, les yeux pleins de larmes.

MEIGETSU : *Il y a une raison pour cela - mais même si je le souhaitais, je ne pourrais pas vous le dire ce soir. »*

Dans le texte pour le récitant, la notation musicale nous indique qu'une grande partie de cette section est énoncée dans le style parlé (*kotoba* 詞), plutôt que chanté. Ce mode est souvent employé dans le « style de l'Est » (*higashi-fû* 東風) du Toyotake-za pour exposer des informations importantes. Ce passage présente les éléments qui seront développés par Kaion pour que l'action se mette en place dans le reste de la scène : la coiffe en coton qui cache le visage de Fujinami ; le mariage non consommé d'Iekanu et de Meigetsu ;

l'ambiguïté du moine vêtu de façon laïque. Ceux-ci sont développés en une série de rebondissements et de retournements que nous résumons ici :

— Iekanu attache sa femme Meigetsu à un poteau pour la punir de ses reproches. Sa plainte a pour effet de faire venir le moine depuis la pièce voisine. Ce dernier était autrefois le samouraï Kondô Shichirô Shigetomo 近藤七郎重友, le fiancé de Meigetsu avant sa fugue amoureuse avec Iekanu, mais à ce moment de l'action, les deux anciens fiancés ignorent ce fait.

— En découvrant l'identité de Meigetsu, Shigetomo devine les intentions d'Iekanu et veut le tuer. Il renonce à ses vœux religieux (faisant écho au motif de ses vêtements profanes) et annonce son souhait de redevenir samouraï.

— Réapparaît alors Iekanu, qui avoue la raison pour laquelle il n'a pas consommé le mariage. Il regrette sa fugue avec Meigetsu et se sent redevable envers Shigetomo. Il fait acte de contrition en tendant son cou pour que Shigetomo puisse le décapiter.

— C'est à ce moment que la coiffe en coton qui couvrait le visage de Fujinami joue un rôle important. Elle l'enlève et se révèle être son mari déguisé, Sadaemon. Ce dernier a mis au point ce stratagème avec Iekanu afin de réunir Meigetsu et Shigetomo.

— Alors qu'il vient de renoncer à ses vœux religieux, Shigetomo regrette son retour au monde laïc et décide de redevenir moine. Il leur donne sa bénédiction.

Il s'agit donc d'un exemple rare de scène centrale, à la fin du troisième acte d'une pièce de théâtre historique, dans laquelle l'action ne se conclut pas de manière sanglante, mais par une union conjugale. Du point de vue des méthodes dramaturgiques de Kaion, on constate que l'intrigue n'est induite ni par les personnages, ni par la situation politique, comme elle l'est souvent dans les pièces historiques de Chikamatsu. La dramaturgie employée ici par Kaion repose plutôt sur une série de développements dramatiques qui, bien

que parfois extrêmement improbables du point de vue de la vraisemblance, peuvent toutefois découler logiquement de la situation initiale.

Yokoyama Tadashi définit l'accumulation d'éléments logiques dans l'action comme une « dramaturgie basée sur la logique » (*rikutsu no gekika* 理屈の劇化)²³. Selon Yokoyama, cette méthode a du succès en raison de la tension entre les éléments qui se suivent logiquement et peuvent être prévus par le public, et ceux inattendus qui vont le surprendre.

Yokoyama identifie deux facteurs dans la biographie de Kaion (mieux connue que celle de Sôsuke) qui peuvent avoir influencé son style d'écriture. Issu d'une famille bourgeoise relativement aisée, il fut moine de la secte zen Ôbaku 黄檗宗, avant de revenir à la vie laïque pour devenir médecin. Yokoyama estime que la formation très austère suivie par les moines des sectes zen a influé sur son style, qui se caractérise par une atmosphère souvent sombre et sévère, ainsi que sur la nature « logique » de son travail. À la différence de Sôsuke, Kaion conserva son nom religieux, dérivé du Sûtra du Lotus, tout au long de sa carrière d'auteur.

Yokoyama pense également que sa reconversion en tant que médecin a également influencé son style. L'acquisition des bases de la médecine chinoise était une discipline exigeante qui lui aurait appris à « regarder froidement et directement la réalité et les phénomènes²⁴ ».

²³. YOKOYAMA Tadashi 横山正, *Kinsei engeki ronsô* 近世演劇論叢, Tôkyô, Seibundô shuppan 清文堂出版, 1976, p. 147.

²⁴. « *Genjitsu/genshō no reisei na chokkanteki taido* » 現実・現象の冷静な直視的態度 (YOKOYAMA, *op. cit.*, pp. 81–82).

4. Le cadre de l'action et la question du surnaturel

Le développement de la dramaturgie du destin dans le contexte de la scène centrale de la pièce, à savoir la fin du troisième acte de la pièce historique, semble à première vue poser plusieurs problèmes au dramaturge.

Le problème principal concerne le ton de la scène. L'une des caractéristiques notables du troisième acte de la pièce historique du XVIII^e siècle, et sans doute l'une des clés de sa popularité, est sa description vivante et réaliste de la vie quotidienne des classes populaires. Les guerriers subalternes, les guerriers sans maître (*rônin* 浪人), les bourgeois et leurs familles qui sont représentés ont à bien des égards une plus grande liberté d'agir que les guerriers de rang supérieur généralement présents au début et à la fin des pièces. C'est le pathos de la souffrance de ces classes inférieures qui crée les situations les plus dramatiques de la scène, et dans une certaine mesure de l'œuvre entière.

Le fonctionnement du principe de fatalité peut sembler éloigné de la vie quotidienne. Des pièces comparables dans le répertoire occidental, notamment dans la tragédie grecque et la tragédie classique française (en particulier celle de Racine), ont recours aux cadres historiques et mythologiques dont les contours sont déjà familiers du public, mais permettent également une certaine distance en ce qui concerne le temps, l'espace et le cadre de la réalité contemporaine du public.

Comment Sôsuke parvient-il alors à harmoniser le quotidien avec la dramaturgie du destin ? Une méthode essentielle consiste à choisir et à déployer avec soin le *sekai*, c'est-à-dire la période historique, le réseau de personnes et de lieux, et le contexte politique dans lequel se déroule l'action. Le rôle important joué par le *sekai* dans la structure de l'œuvre dramatique signifie que sa présence peut être ressentie même dans des parties de la pièce

qui, à première vue, semblent impliquer des échanges et des conflits quotidiens et ordinaires entre des personnes appartenant aux classes populaires.

Comme nous le verrons ultérieurement lors de nos analyses, Sôsukey accorde une attention particulière à l'alternance de la représentation des éléments purement quotidiens (surtout évidents au début de la scène) et des éléments historiquement éloignés de l'époque de la représentation. Cette évocation de l'univers du récit est certes temporellement éloignée du public mais faisait également partie de leur bien culturel commun. Nous examinerons plus en détail l'utilisation de cette technique par Sôsukey dans nos analyses de scènes issues de *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji* et de *Yoshitsune aux mille cerisiers*.

4.1 La place du surnaturel dans le récit du *katari-mono*

Une autre caractéristique du cadre de l'action que nous allons traiter ici concerne les circonstances qui rendent possible l'enchaînement logique des événements dramatiques. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la dramaturgie de la fatalité utilisée par Sôsukey repose sur une suite logique d'événements, à l'issue tragique, demeurant cachée aux personnages pendant une grande partie de la scène. Au paroxysme du drame, le personnage comprend finalement les causes de la tragédie. Quelle place ont donc les éléments surnaturels au milieu de cette action ? Pour mieux situer l'œuvre de Sôsukey dans son contexte, examinons d'abord le rapport aux éléments surnaturels des genres du récit *katari-mono*, l'ancêtre du *ningyô-jôruri*.

Dans le *Dit des Heike*, qui eut une influence importante sur les textes de Sôsukey, les personnages s'adressent souvent à des êtres surnaturels, tels les dieux (*kami*) ou les bouddhas. Des présages se manifestent à certains moments, mais leur signification est révélée par une interprétation humaine, et les êtres surnaturels se montrent rarement ouvertement. L'unique

manifestation évidente d'éléments surnaturels dans le texte de Kakuichi 覺一²⁵ a lieu avant la bataille de Dan-no-ura (au deuxième mois de 1185) avec l'apparition de ce qui semble être un nuage :

「其後源平たがひに命を惜しまず、をめきさけんでせめたたかふ。いづれおとれりとも見えず。されども平家の方には、十善帝王、三種の神器を帯してわたらせ給へば、源氏いかがあらんずらんとあぶなう思ひけるに、しばしは白雲かとおぼしくて、虚空にただよひけるが、雲にてはなかりけり、主もなき白幡一流舞ひさがって、源氏の舟の舳に、棹付の緒のさはる程にぞ見えたりける。

判官、「是は八幡大菩薩の現じ給へるにこそ」とよろこびて、手水うがひをして、これを拝し奉る²⁶。」

« Après [un échange de flèches entre les deux armées], Gen 源 [=le clan des Minamoto] et Hei 平 [=le clan des Taira], au mépris de leur vie, bataillèrent à grands cris. Il ne paraissait point que ni les uns ni les autres dussent céder. Comme toutefois du côté des Heiké se trouvait le Souverain aux dix vertus [=l'empereur-enfant Antoku 安徳天皇] muni des Trois Trésors divins, l'on pouvait douter que les Genji 源氏 [=Minamoto] pussent l'emporter ; alors dans le ciel apparut ce que l'on prit tout d'abord pour un nuage blanc ; or ce n'était pas un nuage, mais un étendard

²⁵. Cette version du *Dit des Heike* compilée par Akashi Kakuichi* 明石覚一 (1300 ?-1371), est la plus courante de nos jours et ressemble de très près à la vulgate (*rufu-bon* 流布本), version la plus diffusée à l'époque d'Edo.

²⁶. *Heike monogatari*, vol. 2, *op. cit.*, p. 398.

blanc déployé que nulle main ne tenait, qui descendait peu à peu au point que sa drisse sembla frôler la proue des navires des Genji.

Le Prévôt [=Minamoto no Yoshitsune], au comble de la joie : “Ceci est un prodige que nous octroie Hachiman-daïbosatsu 八幡大菩薩 !” s’écria-t-il et, se purifiant les mains et la bouche, il se prosterna²⁷. »

Dans ce cas exceptionnel, parmi les douze livres qui composent cette version du *Dit des Heike*, on trouve non seulement une interprétation du présage par les personnages humains du texte (en l’occurrence, le général Yoshitsune), mais aussi, de façon exceptionnelle, ce qui semble être une affirmation narrative de la nature surnaturelle de l’apparition (« Or ce n’était pas un nuage », *kumo ni te wa nakarikeri* 雲にてはなかりけり). Il est possible que cette instance soit présentée comme un miracle pour expliquer la noyade de l’empereur Antoku 安徳天皇, et la perte de deux des regalia (le sabre *Kusanagi no tsurugi* 草薙劍 et le joyau divin *Yasakani no magatama* 八尺瓊勾玉). De cette façon, les regalia aux pouvoirs surnaturels ne sont pas vaincus par une force purement humaine, mais également par Hachiman, divinité protectrice du clan Minamoto.

Dans la *Chronique de Minamoto no Yoshitsune** (*Gikeiki** 源義経), les éléments surnaturels sont également peu présents. Certes, Yoshitsune pratique les arts militaires à Sôjô-ga-tani 僧正が谷 près du mont Kurama, la « demeure des *tengu* » selon le narrateur (*tengu no sumika* 天狗の住家, les *tengu* 天狗 étant des créatures fantastiques ayant un corps

²⁷. René SIEFFERT (trad.), *Le Dit des Heiké — le cycle épique des Taira et des Minamoto*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 736.

humain, des ailes et des becs d'oiseaux ou de longs nez rouges)²⁸, lieu où « après le coucher du soleil à l'ouest, des apparitions étranges ont hurlé²⁹ ». Or, contrairement aux versions ultérieures de l'histoire, dans lesquelles le *tengu* tient le rôle d'enseignant auprès de Yoshitsune, dans *La Chronique de Minamoto no Yoshitsune*, Yoshitsune effectue seul l'entraînement militaire, et il n'y a aucune mention explicite de son interaction avec ces êtres surnaturels. Comme l'a souligné René Sieffert, le manque d'« appel au merveilleux » dans ces deux récits fait figure d'exception parmi les épopées du monde³⁰.

4.2 Les événements surnaturels dans le *jôruri* ancien et le *jôruri* de l'époque de Chikamatsu

À la différence de ces deux récits épiques où les éléments surnaturels sont quasiment absents, les genres postérieurs du récit *katari-mono* incorporèrent un grand nombre d'éléments surnaturels. Le récit *sekkyô* 説経, qui se développa parallèlement au *jôruri* ancien et est influencé par les sermons bouddhistes, conte traditionnellement des miracles, des révélations divines et des substitutions surnaturelles. Les héros de ces œuvres sont souvent des *môshigo* 申し子, des enfants nés à la suite d'un vœu adressé à un dieu ou à un bouddha. Ainsi, dès le début de l'intrigue, le narrateur situe les personnages dans un cadre de référence métaphysique éloigné de la sphère « quotidienne » familière à l'auditeur.

²⁸. *Gikeiki* 義経記, dans la collection *Nihon koten bungaku taikei* 日本文学大系, édition annotée et commentée par TAKAGI Ichinosuke 高木市之助 *et al.*, Iwanami Shoten, Tôkyô, 1959, p. 45.

²⁹. « *Yûhi nishi ni katamukeba, mononoke omekisakebu* » 「夕日西にかたぶけば、物怪おめきさけぶ」 (*Ibid.*)

³⁰. Dans la présentation de René SIEFFERT de sa traduction d'*Histoire de demoiselle Jôruri*, Paris, Publications Orientalistes de France (POF), 1994, pp. 9-10.

Ces motifs furent adoptés dans les premières œuvres de *jôruri* ancien telle l'*Histoire de demoiselle Jôruri* (*Jôruri-hime monogatari* 浄瑠璃姫物語). La demoiselle Jôruri est elle-même une *môshigo* 申し子³¹, née après les vœux persistants de ses parents âgés à Yakushi Nyorai 薬師如来 (Bhaiṣajyaguru, le bouddha médecin). Dans le récit, un nombre important d'événements surnaturels se produit, dont le plus marquant est la résurrection de Yoshitsune, mort à la suite d'une maladie, grâce à l'intervention de Grand *Bodhisattva* Hachiman (*Hachiman Dai-Bosatsu* 八幡大菩薩), incarnation bouddhique du dieu de la guerre Hachiman 八幡.

De façon semblable, dans l'œuvre célèbre de *jôruri* ancien intitulée *Amida à la poitrine déchirée* (*Amida munewari* 阿弥陀胸割) une statue du bouddha Amida (Amitâbha) se substitue à une jeune fille qui voulait se sacrifier. Une peinture réalisée par Iwasa Matabê 岩佐又兵衛 (1578-1650) montre une scénographie relativement sophistiquée pour ce miracle, et une petite chapelle en bois abritant la statuette de la triade bouddhique fut l'un des points culminants de la représentation dramatique³².

Durant les ères Meireki 明暦 (1655-1658) et Kanbun 寛文 (1661-1673), l'engouement pour le *Kinpira-jôruri* 金平浄瑠璃, genre novateur, centré sur les exploits d'une courageuse bande de quatre samouraïs, marqua un intérêt renouvelé pour l'activité humaine, et accorda une place moins prédominante aux miracles. Cette tendance s'est développée ultérieurement dans le *jôruri* classique.

³¹. Un *môshigo* est un enfant né à la suite d'un vœu adressé à un dieu ou à un bouddha.

³². Chloé VIATTE, « Du texte à la scène, le théâtre de marionnettes en mutation : Donner à voir Amida no munewari (1614) au XXI^e siècle », *Cipango*, vol. 21, 2014, p. 102.

4.3 L'esprit rationnel du *ningyô-jôruri* du XVIII^e siècle

Même avec la création du nouveau *jôruri* à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, Chikamatsu eut toujours recours à des éléments fantastiques. On trouve par exemple des événements miraculeux telles l'intervention du *bodhisattva* Kannon 観音 (Avalokiteśvara, *bodhisattva* de la compassion infinie) à la fin de *Kagekiyo le victorieux* (*Shusse Kagekiyo* 出世景清, 1685), première œuvre à être classée en tant que « nouveau *jôruri* » et l'apparition d'un *tengu* (réincarnation d'un samouraï) dans *Les Jumeaux à la rivière Sumida* (*Futago Sumidagawa* 双生隅田川, 1720). Cependant, à la fin de sa carrière, ces éléments sont bien moins présents que dans ses premières œuvres de *jôruri* ancien évoquées précédemment. Ainsi, un certain nombre d'œuvres de Chikamatsu ne contiennent aucun élément surnaturel important, *a fortiori* pour les tragédies bourgeoises. On peut en dire autant à propos des pièces de Ki no Kaion, malgré l'apparition occasionnelle de fantômes.

Après le décès de Chikamatsu, les deux théâtres principaux du *ningyô-jôruri* continuèrent à accorder moins d'importance aux éléments surnaturels et limitèrent l'apparition d'êtres surnaturels et de fantômes. On peut encore trouver des renards fantastiques dans certaines pièces, telles que *L'Histoire de la princesse Kuzu no Ha* (*Ashiya Dôman ô.uchi kagami* 芦屋道満大内鑑, 1734) et *Yoshitsune aux mille cerisiers* (*Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜, 1747), deux pièces écrites pour le Takemoto-za. Les poupées de renards ont probablement fasciné le public de l'époque, et les deux pièces font encore partie du répertoire contemporain du théâtre *bunraku*. Cependant, selon Tsunoda Ichirô et Uchiyama Mikiko, ces deux œuvres sont considérées comme des œuvres de qualité, étant parvenues à éviter l'étrangeté ou le spectaculaire : l'apparition des renards renforce la

thématique de l'œuvre entière, l'amour entre parent et enfant, en le positionnant comme un phénomène universel commun à tous les êtres vivants³³.

Nous pouvons situer plus généralement ce développement d'un univers rationaliste dans le *ningyô-jôruri* de la période qui a suivi le décès de Chikamatsu, dans le contexte de la croissance du rationalisme au Japon. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, la prospérité et la liberté intellectuelle d'Ôsaka étaient particulièrement favorables à la classe des confucianistes (*jusha* 儒者), ce qui conduisit à la création de l'académie Kaitokudô 懐徳堂 à Ôsaka en 1724 et favorisa le développement d'un esprit rationnel.

4.4 La représentation du scepticisme dans l'œuvre de Namiki Sôsuke

Durant la période où il écrivait pour le Toyotake-za, nous pouvons constater que Sôsuke accorda un soin particulier à définir un cadre pour l'action qui était caractérisé par un esprit « rationnel ». Ce cadre comprenait la quasi-absence d'éléments surnaturels, mais aussi un procédé de « démystification » par lequel les personnages arrivent à démontrer que certains phénomènes, qui semblaient relever du surnaturel, sont en fait des tromperies ou des croyances superstitieuses.

On peut trouver un exemple de ce procédé de démystification au début du troisième acte de la *Chronique de Hôjô Tokiyori*. Comme nous l'avons vu précédemment, le shôgun Tokiyori est présenté comme un dirigeant juste, conscient des préceptes confucéens. Le prêtre principal du sanctuaire Ichinomiya Myôjin 一宮明神 lui apporte une boîte déposée au sanctuaire par un groupe d'une trentaine de samourais ; elle l'inquiète car elle ne semble

³³. Takeda Izumo, *Namiki Sôsuke jôruri-shû* 竹田出雲・並木宗輔 浄瑠璃集, édition annotée et commentée par TSUNODA Ichirô 角田一郎 et UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1991, p. 517.

pas pouvoir s'ouvrir. Hôjô Tokiyori parvient cependant à l'ouvrir et trouve à l'intérieur une malédiction visant le shôgun Tokiyori, adressée au dieu du sanctuaire par Yasumura afin d'usurper le pouvoir. L'entourage de Tokiyori est surpris lorsque ce dernier ordonne que la boîte soit replacée dans le sanctuaire. Tokiyori réfute leurs remontrances :

「愚かや謀計は眼前の利潤といへ共。終に神明の罰を蒙る神のおきて。時頼に罪あらば調伏せず共おのれと亡びん。女童の事わざ信ずる泰村。大海は飲ほす共一滴の水はすゝられずとは彼の事。私の趣意を以て事を糺すは愚将の仕業³⁴。」

« TOKYORI : *Quelle sottise ! Son complot visait un gain immédiat, mais finalement il est divinement ordonné qu'il reçoive la punition du dieu du sanctuaire. Si moi Tokiyori j'ai commis un péché, je périrai naturellement sans besoin d'être la cible d'une malédiction [par l'intermédiaire d'un humain]. Yasumura se fie à ces superstitions enfantines ! Même si on boit les grands océans, on n'arrivera pas à avaler une goutte d'eau [fraîche]³⁵ : c'est ce que je pense de lui. Enquêter sur lui par rancune personnelle serait l'acte d'un général insensé. »*

On peut noter que Tokiyori, tout en réfutant l'efficacité de la malédiction, n'écarte pas pour autant la possibilité qu'une force métaphysique opère au-delà de la sphère humaine. Le terme *okite** 掟 utilisé ici pour décrire le fonctionnement de la punition divine est un

³⁴. Toyotake-za jôruri-shû 豊竹座浄瑠璃集, vol. 1, compilé par HARA Michio 原道生, Tôkyô, Kokusho Kankôkai, 1991, p. 102.

³⁵. Cette phrase relève probablement d'un proverbe ou d'une citation d'une œuvre classique, mais nous n'avons pas pu déterminer sa signification précise.

terme récurrent dans l'œuvre de Sôsuke ; nous le trouvons également dans les deux scènes qui feront l'objet de notre analyse. Forme nominalisée du verbe *okitsu* 掟つ (« former un dessein »), ce terme recouvre plusieurs acceptions, telles que dessein, punition, destin, loi, coutume, etc. Malgré cette diversité sémantique, ce terme connote très souvent la notion de norme habituelle, voire inexorable. Ici, Tokiyori semble faire référence à un mécanisme divin associé au sanctuaire qui opère indépendamment des actes humains arbitraires.

Nous trouvons plusieurs autres exemples de ce procédé de démystification dans l'œuvre de Sôsuke. Par exemple, dans le quatrième acte de la même pièce, Tsukisayo 月小夜, la concubine de Tokiyori a été tourmentée chaque nuit par une apparition monstrueuse (*igyô no sugata* 異形の姿). Il apparaît par la suite qu'il s'agit en réalité de Tamatoyo 玉豊, sa rivale en amour, qui se déguisait et se masquait afin de rendre folle Tsukisayo.

Un autre exemple se trouve dans *Nasu no Yo.ichi Saikai suzuri* 那須与市西海硯 (*Nasu no Yochi et l'encrier de la mer de l'Ouest*, 1734), œuvre de Sôsuke que nous avons examinée au chapitre précédent. Comme nous l'avons noté dans le chapitre 5, une résidence octroyée au guerrier Nasu no Yo.ichi 那須与市 est dite hantée par des créatures fantastiques. Un renard apparaît sur scène, accompagné des bruits sinistres du bâtiment qui s'ébranle, et est vaincu sur le champ par le fils aîné de Yo.ichi. Ce renard se trouve être la nourrice du garçon déguisée afin de donner au fils de Yo.ichi une occasion de montrer son courage.

Ainsi, un certain nombre d'éléments « fantastiques », que l'on imagine fort appréciés du public de l'époque, mais aussi du public contemporain, sont parfois introduits dans les œuvres de Sôsuke, pour être aussitôt démystifiés. Les véritables éléments fantastiques sont en revanche rares, voire presque absents.

Pourquoi Sôsuke veille-t-il à représenter un univers quasiment dépourvu de véritables éléments fantastiques ou surnaturels ? Nous avons déjà évoqué l'ambiance intellectuelle du Japon de ce temps, en particulier dans la ville d'Ôsaka. Nous pouvons imaginer que ce rationalisme et ce scepticisme favorisaient la mise en place de ses méthodes dramatiques novatrices. Il est possible que Sôsuke ait écarté les éléments surnaturels afin de pouvoir réaliser une nouvelle forme de dramaturgie reposant, comme nous le verrons plus tard, sur l'enchaînement logique d'événements qui se déroulent dans la sphère humaine.

Malgré ce rôle mineur joué par les éléments surnaturels, l'univers que Sôsuke nous présente dans ses pièces n'est peut-être pas entièrement « rationnel » au sens où nous l'entendons actuellement. Comme nous le verrons plus loin, l'action dramatique est construite de manière à donner au spectateur la possibilité de croire que des forces cachées et métaphysiques dirigent l'action, à la manière du mécanisme (*okite*) évoqué par Tokiyori. Or, l'action dramatique tire sa puissance et son universalité du fait que, comme dans le *Dit des Heike* ou la *Chronique de Yoshitsune*, l'action se développe par les actions des êtres humains, qui agissent et s'acharnent à agir pour le bien, dans un cadre caractérisé par la logique, dans lequel aucun phénomène surnaturel ne se manifeste ouvertement. L'univers métaphysique n'est donc ni complètement présent, ni complètement absent : pour reprendre l'expression de Jacqueline de Romilly à propos de la tragédie grecque, il s'agit d'une sorte de « porte entrouverte »³⁶ entre notre monde et le monde de l'au-delà.

³⁶. Dans les tragédies grecques de Sophocle, nous pouvons trouver l'emploi d'un motif de fatalité ayant des similitudes avec les méthodes de Sôsuke. Les premières tragédies grecques, comme celles d'Eschyle, comportaient parfois des personnages surnaturels (dans *Euménides* apparaissent Apollon et Athéna, ainsi que les Érinyes [ou Euménides], triade de divinités grecques féminines infernales). Dans l'œuvre de Sophocle, en revanche, dieux, monstres ou événements surnaturels ont disparu. Jacqueline de Romilly

5. La tragédie de la veuve Ubara dans *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*

Quinze chapitres sur le Seiwa Genji (*Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段) est la deuxième pièce de *ningyô-jôruri* écrite par Namiki Sôsuke, après le succès conséquent de *Chronique de Hôjô Tokiyori* l'année précédente. Elle fut donnée pour la première fois au théâtre Toyotake-za en 1727. Il s'agit de la première œuvre pour laquelle toutes les éditions du texte présentent à l'unanimité Sôsuke comme auteur principal, ayant conçu la pièce en collaboration avec Yasuda Abun 安田蛙文 (dates inconnues, actif entre 1726 et 1742). En ce qui concerne la structure de la pièce, nous constatons un grand nombre de caractéristiques stylistiques de cette première période : les trois premiers actes de Sôsuke forment un ensemble hautement intégré permettant de mettre en valeur le paroxysme dramatique à la fin du troisième acte que nous examinerons ici, tandis que le quatrième acte, composé par Abun et basé sur la pièce de nô *Ataka* 安宅, n'est que faiblement relié aux trois premiers.

La pièce passa probablement dans le répertoire du théâtre Toyotake-za : elle a ensuite été reprise sur la scène, non seulement à Ôsaka, mais aussi à Edo et en province, ayant été

indique, à propos de la « distance » des dieux et de l'effet dramatique qui était ressenti par le public : « Dans ce théâtre, on ne s'interroge plus, comme chez Eschyle, sur les voies de la justice divine : les dieux ne sont plus assez proches ; et l'on s'interroge, bien plutôt, sur le sens de leurs oracles. [...] Dans presque toutes les pièces de Sophocle, il y en a plusieurs, qui se combinent. Ils entrouvrent une porte – juste assez pour faire sentir qu'il y a un monde au-delà, et un destin qui se prépare – pas assez pour que l'on sache lequel. » (Jacqueline de ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 101). Elle identifie ainsi dans la dramaturgie de Sophocle des éléments au-delà du monde visible des humains représentés sur la scène, qui affecteront le destin des personnages. Les éléments surnaturels ne sont pas pleinement présents comme dans l'*Odyssée* d'Homère, où les dieux jouent un rôle actif dans l'action, mais ils ne sont pas complètement absents. Le concept de « porte entrouverte » suggère donc l'émergence d'un nouveau type de dramaturgie dans la tragédie grecque.

choisie comme pièce représentative à l'occasion du départ à la retraite de Toyotake Konotayû 豊竹此太夫 (1700-1768), successeur du fondateur du théâtre Toyotake Wakatayû I^{er}³⁷. Toutefois, après le déclin du théâtre Toyotake-za, elle a subi le même sort que les autres pièces du répertoire de ce théâtre, disparaissant des grands théâtres d'Ôsaka ; la pièce n'est plus donnée dans le *bunraku* moderne.

Quinze chapitres sur les Seiwa Genji se déroule dans l'univers associé à Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189), dont la carrière militaire héroïque et le destin tragique inspirèrent de nombreuses légendes à l'époque médiévale, s'appuyant particulièrement sur la *Chronique de Minamoto no Yoshitsune* (*Gikeiki* 義経記), récit épique de la vie de Yoshitsune. L'action de cette pièce commence en 1187, après la fin des guerres entre les Minamoto et les Taira, avec le désaccord entre le shogun Yoritomo et son frère Yoshitsune. L'action principale de la pièce est l'échec de la tentative d'assassinat de Yoshitsune par un espion envoyé par le shôgun Yoritomo, Tosabô Shôshun 土佐房昌俊, ainsi que la fuite de Yoshitsune de Kyôto vers les Marches de l'Est (dans l'actuelle région du Tôhoku). L'action diffère de la chronique, qui présente Yoshitsune suivi non seulement par sa concubine, la demoiselle Shizuka 静, mais aussi par son épouse officielle, Kyô-no-kimi 卿の君, une

³⁷. UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « *Seiwa Genji jûgo-dan to Yamanaka Tokiwa* » 「清和源氏十五段」と「山中常盤」, *Waseda Daigaku Daigaku-in Bungaku Kenkyû-ka kiyô* 早稲田大学院文学研究科紀要, vol. 45, 1999, pp. 59–74, p. 66. Au moment de sa retraite, il avait reçu un titre impérial et fut renommé Toyotake Chikuzen-no-shôjô 豊竹筑前少掾.

figure entièrement fictive figurant souvent dans les œuvres dramatiques contemporaines³⁸. Certains éléments de cette pièce, tels que la scène de l'itinéraire (*michiyuki*), allaient également influencer *Yoshitsune aux mille cerisiers*, œuvre composée par Sôsuke vingt ans plus tard, que nous examinerons ultérieurement.

Comme c'est le cas pour la plupart des pièces historiques en cinq actes, la scène la plus dramatique est située à la fin du troisième acte³⁹. La tragédie touche principalement une veuve âgée de quarante ans, Ubara 姥等, tenancière d'une auberge dans le village de montagne de Nemonogatari 寝物語 (voir le résumé, p. 585). Afin de rester fidèle aux dernières volontés de son mari, elle a consacré sa vie, ainsi que celle de son fils adolescent Kunitarô 国太郎, à la vengeance de la mort de son mari, en tuant son assassin, Yoshitsune, et ses proches. Croyant que la cliente qui séjourne dans son auberge est Shizuka 静, concubine de Yoshitsune qui porte son enfant, elle la blesse mortellement. Sur ses entrefaites, elle découvre que la victime est en réalité Kyô-no-kimi 卿の君, épouse de Yoshitsune, qui se trouve être la fille du maître du défunt mari d'Ubara. Ironiquement, Ubara ressent une

³⁸. Pour plus de renseignements sur l'évolution du personnage Kyô-no-kimi, voir KUROISHI Yôko 黒石陽子, *Chikamatsu igo no ningyô jôruri* 近松以後の人形浄瑠璃, Tôkyô, Iwata Sho.in 岩田書院, 2007, pp. 231-248.

³⁹. Strictement parlant, il s'agit de deux scènes, le *naka* (scène centrale de l'acte) et le *kiri* (sa scène finale). Un changement de récitant avait probablement lieu lors des premières représentations. De façon exceptionnelle, ces deux scènes se déroulent au même endroit avec les mêmes personnages, et nous les considérons ici conjointement.

profonde gratitude envers elle.⁴⁰. À la fin de la scène, elle tue son fils Kunitarô et révèle son identité : son défunt mari était le légendaire bandit Kumasaka Chôhan 熊坂長範. Elle se laisse ensuite tuer par sa voisine, Sayoginu 小夜衣, épouse d'un samouraï servant Yoshitsune.

5.1 Le cadre : le village de Nemonogatari

Le décor, le village de montagne de Nemonogatari, joue un rôle extrêmement important dans l'action de la scène ; ses spécificités géographiques contribuent à la tension dramatique qui se développe sur scène. Ce village était situé dans une étroite vallée de la région montagneuse située à l'est du lac Biwa et, pendant l'époque d'Edo il se trouvait sur l'importante route du Nakasendô 中山道 qui reliait la capitale Kyôto à la métropole Edo. La scène s'ouvre avec une description des lieux :

「東路を二つと三つに追分_ゝや。茶屋が出花は古茶新茶。ばんば醒井柏原。
今津の間の細溝が。美濃と近江の国境寝物語_ゝと名も高き。こゝも都と。
住なれて。近江領には薬_ゝみせ。反魂丹屋源五郎が五日六日の出あきなひ。
るすは隣のみのでちから後家が預る身の上に。子は首かせのしぼりなは一と

⁴⁰. Le quiproquo créé par Sôsuke fut peut-être influencé par *Kumasaka* 熊坂, œuvre de Ki no Kaion écrite aux environs de 1710, dans laquelle Kumasaka, fidèle au clan Minamoto, assassine par erreur la dame Tokiwa 常盤御前, mère de Yoshitsune, et se laisse ensuite tuer par Yoshitsune.

ならず二ど三ど。しどなきぬすみ子供とて赦さぬ村の掟おきてには。傍示にくゝ
る親の門ト。三日さらして山越の。仕置キも国のならひかや⁴¹。」

« La route vers l'est se divise en deux et en trois. Les thés fraîchement préparés sont de vieux thés et des thés nouveaux. [On trouve les villes-étapes de] Banba 番場 et Samegai 醒ヶ井. Entre Kashiwabara 柏原 et Imazu [Imasu 今須] se trouve le célèbre village de Nemonogatari 寝物語, [coupé en deux par] une rigole marquant la frontière entre les provinces de Mino 美濃 et d'Ômi 近江. Pour ceux qui y ont longtemps vécu, cet endroit est [aussi agréable que] la capitale. Sur le territoire d'Ômi se trouve un magasin de médicaments vendant le Hangontan 反魂丹 [un médicament pour les troubles digestifs vendu par des colporteurs], dont le propriétaire, Gengorô 源五郎, vend des médicaments de façon itinérante depuis cinq ou six jours. Une veuve de la route de Mino surveille le magasin pendant son absence. Elle se trouve dans une situation [difficile] : son enfant est ligoté, sa tête prise dans un carcan. [Cela s'est produit] non pas une seule fois, mais deux ou trois fois. Même s'il s'agit des larcins d'un enfant, les règles du village ne permettent aucune clémence. Le poteau auquel il est attaché se situe devant la porte de sa mère. Après trois jours d'exposition, il sera banni de l'autre côté de la montagne, une punition qui est la coutume de la province. »

⁴¹ Seiwa Genji jûgo-dan 清和源氏十五段, édition du texte dans la collection *Gidayû-bushi jôri mihonkoku sakuhin shûsei* (6) 義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集, annotée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Machida, Tamagawa Daigaku Shuppan-Bu 玉川大学出版部, 2006, p. 73.

Le village est divisé entre deux provinces, chacune ayant des connotations géographiques et littéraires particulières. Une partie du village se trouve dans la province d'Ômi 近江 (l'actuel département de Shiga 滋賀), qui entourait le lac Biwa et était relativement proche de la capitale Kyôto. L'autre partie du village se trouve dans la province de Mino 美濃 (la partie sud de l'actuel département de Gifu), plus montagneuse et éloignée de la capitale, et traditionnellement associée aux légendes entourant les activités du bandit Kumasaka Chôhan. La frontière entre ces deux provinces était délimitée par une « rigole » (*hoso-mizo* 細溝), souvent incluse dans les descriptions contemporaines de ce village. Le nom du village tire son nom de sa géographie : « Nemonogatari » signifie littéralement « une conversation au lit », car les voisins peuvent se parler d'une maison à l'autre tout en se couchant, mais également d'une province à l'autre. Ce motif des « voisins qui se parlent au lit » est également intégré dans la scène de Sôsuke.

Bien que la scénographie du *ningyô-jôruri* était alors en train d'évoluer vers la complexité et la vraisemblance, nous ne pouvons indiquer avec certitude à quel point une scénographie réaliste fut employée lors de sa mise en scène. Cependant, la narration laisse supposer que la scène était divisée, réellement ou symboliquement, en deux parties (Figure 10, p. 505). D'un côté se trouvait la pharmacie du samouraï Eda Genzô dans la province d'Ômi. De l'autre se trouvait l'auberge misérable d'Ubara, le personnage central. Une petite rigole entre les deux maisons était probablement représentée d'une manière ou d'une autre. Il est donc fort possible que la scénographie représente une symétrie semblable à celle de la célèbre scène tragique *Aux monts Imo, Se* (*Yama no dan* 山の段 Chikamatsu Hanji *et al.*,

1771) où deux maisons rivales sont divisées (et finalement réunies dans la tragédie) par une impressionnante rivière qui semble couler devant les yeux des spectateurs⁴².

(Image protégée retirée)

Figure 10. *Illustration du programme pictural (e-zukushi 絵尽し) de Quinze chapitres sur les Seiwa Genji (Seiwa Genji jûgo-dan 清和源氏十五段), figurant de gauche à droite, la veuve Ubara, son fils Kunitarô ligoté à un poteau et le samurai Eda Genzô, de l'autre côté de la rigole qui sépare les provinces de Mino et d'Ômi.*

⁴². Traduit dans Jeanne SIGÉE (trad.), *Imoseyama ou l'éducation des femmes — drame fantastique en cinq parties*, Paris, Gallimard, 2009. pp. 187-213.

Cette division de l'espace scénique permet la progression de deux histoires en parallèle. D'un côté, l'histoire se joue dans l'Ômi et aboutira à la joyeuse réconciliation du samouraï Eda Genzô 江田源蔵 et de sa femme ; de l'autre a lieu celle impliquant Ubara qui forme progressivement le plan de tuer l'hôte de son auberge qu'elle croit être son ennemie⁴³. Ces deux histoires s'entremêlent au moment fort de la pièce, quand Ubara poignarde fatalement son hôte, avant de se rendre compte, horrifiée, de la véritable identité de sa victime en entendant à l'extérieur la conversation de Genzô.

Le thème du péché et de ses répercussions, un élément important dans les méthodes tragiques de Sôsuke, est déjà introduit à ce stade précoce lors de la démonstration de la punition infligée à Kunitarô, qui a commis des larcins à plusieurs reprises. Pour renforcer le dualisme suggéré par le cadre, son prénom incorpore le mot « province » (*kuni* 国) et, comme nous l'examinerons plus tard, après sa mort tragique, son corps sera transféré d'un côté à l'autre de la frontière, pardon symbolique de son châtement.

Le décor de la tragédie d'Ubara est donc caractérisé par une sorte de dualisme. La rigole qui marque la frontière entre les provinces d'Ômi et de Mino semble symboliser le monde quotidien et l'univers du récit ; le présent et le passé ; le clan Minamoto qui prospère (et que sert Genzô), et le clan Taira déchu (auquel Ubara reste loyale) ; voire peut-être le monde des vivants et celui de l'au-delà. Ces dualismes seront toutefois transcendés à la fin de la scène lors d'une manifestation d'entente mutuelle : la sympathie que manifestent tous les participants à Ubara agonisante, ainsi que l'affection que témoigne Ubara à la demoiselle Shizuka, jusqu'alors considérée comme son ennemie.

⁴³. L'idée de deux personnages ressemblant à « Shizuka » trouve peut-être son origine dans la pièce de nô *Futari Shizuka* 二人静 (*Les Deux Shizuka*, auteur inconnu), où apparaissent simultanément la véritable Shizuka et une jeune fille, possédée par l'esprit de cette dernière.

5.2 Ubara, héroïne de la tragédie

Le personnage principal de la scène est Ubara, veuve d'une quarantaine d'années demeurant au village de Nemonogatari. La perception d'Ubara par le spectateur se développe progressivement au cours de la scène, au fur et à mesure que les détails sur son passé sont révélés. Dans un premier temps anonyme, simplement identifiée par la narration comme « la veuve » (*goke* 後家) dans l'incipit de la scène, on la voit en train de donner à manger à son fils, ligoté depuis trois jours et puni pour ses larcins. Aubergiste d'une *kichin-hatago* 木賃旅籠, type d'auberge peu onéreuse dans laquelle les clients doivent apporter leur propre riz, ne payant uniquement que le bois de chauffage servant à sa cuisson, elle vit avec son fils dans une extrême pauvreté.

Elle est tout d'abord présentée comme un personnage ordinaire, mais la narration la compare à plusieurs reprises à des êtres surnaturels : sa compassion pour son fils est décrite comme supérieure à celle d'un *bodhisattva*⁴⁴ ; comme nous le verrons ci-dessous, elle est comparée plus tard à Datsu eba 奪衣婆 (démon ressemblant à une vieille femme qui arrache les vêtements des âmes des morts sur les berges de la rivière des Trois Gués dans les enfers bouddhiques), ainsi qu'à Yamauba 山姥, une démonsse habitant les montagnes⁴⁵. Ces évocations de personnages surnaturels contribuent à suggérer l'appartenance d'Ubara non seulement au monde quotidien, mais également à un autre monde, plus éloigné de celui du spectateur, où figurent les personnages de l'univers du récit.

Le public découvre progressivement les éléments de sa biographie grâce au dialogue du récitant : son nom, Ubara, apparaît au cours d'une conversation avec le messager des

⁴⁴. « *Bosatsu ni masaru oya no jiji* » 「井にまさる親のじひ」 (*Seiwa Genji jûgo-dan*, op. cit., p. 74).

⁴⁵. « *Ashibiki no yama-ubara* » 「足びきの山姥等」 (*Seiwa Genji jûgo-dan*, op. cit., p. 83).

autorités locales ; puis, lors d'une conversation avec Kunitarô, on apprend sa détermination à assassiner Yoshitsune ou sa famille, ainsi que quelques détails sur son mari, un *rônin* déshonoré qui s'est tourné vers le banditisme. On peut entrevoir une distinction importante entre les fonctions des deux modes narratifs que l'on retrouve de façon plus globale dans les scènes tragiques de Sôsuke : la narration tend à suggérer et à amplifier les éléments du déroulement de la tragédie, tandis que les détails se révèlent dans le dialogue.

Après la mort tragique de Kyô-no-kimi au paroxysme de la scène, Ubara révèle d'autres informations à son sujet. Nous apprenons lors de ses aveux (*sange* 懺悔) que le défunt mari d'Ubara était en réalité le légendaire Kumasaka Chôhan, à la fois religieux et bandit, lequel, selon plusieurs légendes, lança un raid sur l'auberge où résidait le jeune Yoshitsune pour le dévaliser, mais fut tué par ce dernier. Cet épisode fut diffusé au cours de l'époque médiévale, et a fait l'objet de pièces de théâtre nô (notamment *Eboshi-ori* 烏帽子折 et *Kumasaka* 熊坂, traitant respectivement du Kumasaka vivant, et de son esprit) et d'œuvres du récit *kôwaka*.

C'est alors qu'Ubara résout également une énigme posée dans le premier acte, lors d'une visite de Yoshitsune dans le quartier de Gion 祇園 à Kyôto. Là, une certaine Okaji お梶, maîtresse d'une maison de thé, avait exprimé son vif désir de tuer Yoshitsune, mais sa motivation restait obscure. Ubara révèle qu'Okaji avait ouvert la maison de thé à Kyôto afin de pouvoir se rapprocher de Yoshitsune et le tuer. À la fin de l'acte III, cette énigme est finalement élucidée, illustrant le procédé de préfiguration caractéristique de Sôsuke.

Les innovations sur le plan du cadre et des personnages permettent une évolution progressive de la perception du public, du début à la fin de la scène. Au début de la scène, le spectateur regarde un décor dramatique qui semble quotidien, ordonné par une logique humaine. Or, au cours du déroulement de la scène, une « brèche » (pour emprunter le terme

qu'utilise Jacqueline de Romilly pour caractériser les tragédies de Sophocle⁴⁶) semble s'ouvrir, et des éléments d'un autre univers plus tragique, celui du récit, sont progressivement introduits.

Ce passage progressif du monde quotidien à celui du récit exploite les deux forces du patrimoine du *ningyô-jôruri* : d'un côté, la vraisemblance, influencée par le kabuki et développée à la perfection par Chikamatsu Monzaemon dans ses tragédies bourgeoises, qui tente de représenter sur scène les éléments de la vie quotidienne ; et d'autre part, ses liens avec les genres médiévaux qui le précèdent : les œuvres de la tradition *katari-mono*, mais également le théâtre nô, dont plusieurs éléments furent incorporés dans le *ningyô-jôruri* par le récitant Uji Kaga-no-jô 宇治加賀掾 (1635-1711), son disciple Takemoto Gidayû 竹本義太夫 (1651-1714), et enfin Toyotake Wakatayû, à qui cette pièce fut destinée⁴⁷.

5.3 La vengeance obsessionnelle d'Ubara et de son fils Kunitarô

Le fils adolescent d'Ubara, Kunitarô, joue également un rôle important dans l'action. Kunitarô a encouru le châtement de « bannissement au-delà des montagnes » (*yama-koshi no shioki* 山越しの仕置き) pour ses larcins. Il a été attaché à un poteau situé devant l'auberge d'Ubara et exposé au public pendant trois jours ; il sera bientôt banni vers l'autre côté de la montagne. Sa mère éprouve de la pitié et lui apporte des boulettes de riz :

⁴⁶. Jacqueline de ROMILLY, *loc. cit.*

⁴⁷. On peut éventuellement relever une similitude entre la structure de cette pièce et celle utilisée dans certaines pièces de nô, notamment la catégorie des « nô des femmes » (*kazura-mono* 鬘物) : typiquement, un moine rencontre une vieille femme qui parle de son lien avec le site de l'histoire dans la première moitié de la pièce ; dans la seconde partie, la femme revit son passé douloureux pendant que le moine prie pour elle.

「受_レぬ余りにわんぱく声。「かゝ様いやじや錢ほしい。かねがほしい」とせりかゝる。「へエ、さもしい其心から其なり。〔中略〕よそに見る母が気は。にくいやら悲しいやら。年はいかずと思ひやりたしなもふとは思はぬか。十_ヲから上はおとな役恥をしれ国太郎」と。しかり付_レればけら / \ 笑ひ。「ホウそういふかゝ様はなぜぬすみさつしやる。ソリヤ何を。それ其にぎり飯は旅人のくふ米の内。一粒でも同じこと。親も盗人子も盗人。とゝ様とへばろくな死でもない和有_ル。責てお前はまつすぐな人といはれて下され」と。幼き理にも責られて母は。たゝずみ泣みたり⁴⁸。」

« Non seulement il n'accepte pas [la nourriture], mais en plus de cela, d'une voix d'enfant gâtée :

KUNITARÔ : Non, maman — ce sont des pièces que je veux ! Je veux de l'argent !

— Il lui parle sur un ton capricieux.

UBARA : Hé ? Cette situation résulte de ton comportement honteux. [...] En tant que mère qui veille sur toi, je t'ai montré de la considération, sous le prétexte que tu étais pitoyable, pathétique, immature... Mais n'en tireras-tu pas les leçons ? À partir de dix ans, on doit se conduire comme un adulte : n'as-tu pas honte, Kunitarô ?

— Alors qu'elle le serre dans ses bras, il ricane.

KUNITARÔ : Oh, Maman, comment pouvez-vous parler ainsi tout en commettant des vols ? Que faites-vous donc ? Cette boulette de riz provient du riz que les voyageurs [ont apporté pour] manger. Peu importe qu'il s'agisse d'un seul grain : si le parent est un voleur, l'enfant est un voleur. J'ai entendu dire que mon père n'a pas eu une

⁴⁸. *Seiwa Genji jûgo-dan, op. cit., p. 74.*

mort respectable. J'aurais au moins voulu qu'on parle de vous comme d'une personne honnête !

— *La mère, confrontée à son raisonnement (kotowari 理) enfantin, reste immobile et commence à pleurer. »*

La conversation se distingue d'abord par sa vraisemblance sur le plan psychologique, évoquant au public de manière très vive les conflits entre cette mère et son fils vivant dans la misère. Le comportement ingrat du fils, dépourvu de piété filiale, qui se moque de sa mère alors qu'elle lui porte secours, nous rappelle la caractérisation « atypique » du Sôsuke de cette période que nous avons déjà évoquée dans le chapitre précédent. Dans la référence narrative au « raisonnement enfantin » de Kunitarô, on remarquera l'emploi du terme *kotowari*, trouvé dans l'incipit du *Dit des Heike*. Le dialogue se prête donc non seulement à une interprétation de révolte adolescente, mais il semble également reprendre la thématique, courante chez Sôsuke, des enfants héritant par le mécanisme du karma des péchés commis par les parents. Le motif du péché « hérité » sera repris ultérieurement dans le texte à plusieurs reprises, dont la plus explicite se trouve au paroxysme de la scène, après la mort de Kunitarô :

「ナフあらそはれぬは人の因縁。夫はとせいに盗する。其子は敵をいひ立
へに小。盗しだすも悪ゑんの。血筋引たる。浅ましや⁴⁹。」

« *UBARA : Ah, on ne peut pas nier [la vérité de] la causalité karmique. Mon mari a volé pour gagner sa vie. Le fait que mon enfant ait commencé à voler, sous prétexte*

⁴⁹. *Seiwa Genji jûgo-dan, op. cit.*, p. 88.

de vaincre l'ennemi, démontre qu'il a hérité dans ses veines cette influence néfaste.

Comme c'est honteux ! »

Comme souvent dans les premières œuvres de Sôsuke, le karma est représenté en tant que principe qui ne concerne pas uniquement les individus, mais des familles entières, à la manière du châtement karmique du *Dit des Heike*. Le dialogue entre Ubara et Kunitarô permet donc une double interprétation, à la fois quotidienne et métaphysique.

On apprend au cours de la scène qu'Ubara, enceinte au moment où son mari fut tué, a élevé Kunitarô dans le seul but de l'aider à assassiner Yoshitsune : « J'ai soigneusement élevé l'enfant dans mon ventre afin qu'il fasse dissiper ma rancœur⁵⁰ ». Kunitarô déclare également à Ubara que ses larcins visaient en fait à atteindre l'objectif fixé par sa mère : il a volé afin qu'ils puissent survivre assez longtemps pour venger la mort de son père Kumasaka Chôhan. Leur haine envers Yoshitsune est obsessionnelle et irrationnelle, ne se limitant pas à sa seule personne : on apprendra que le père avait souhaité qu'ils tuent « même un milan ou un corbeau qui aurait le moindre lien avec notre ennemi⁵¹ ».

Comment situer ce désir obsessionnel de vengeance d'Ubara dans le contexte du théâtre *ningyô-jôruri* de l'époque ? Tout d'abord, on peut noter qu'Ubara, malgré sa position de veuve d'un moine-bandit, est représentée comme un personnage sympathique. Comme nous l'avons vu dans notre description de la relation entre le *ningyô-jôruri* et la tradition de récit *katari-mono*, les textes du *ningyô-jôruri* accordaient une place importante à la

⁵⁰. « *Tainai no ko wo mori-sodate. Uppun wo harasasen to umi-otosu.* » 「体内の子を守そだて。うつふんをはらさせんと生落す」 (*Seiwa Genji jûgo-dan, op. cit.*, p. 81).

⁵¹. « *Semete teki no yukari to araba. Tobi karasu demo utte kureyo.* » 「責て敵のゆかりとあらば。とび鳥でも討てくれよ」 (*Seiwa Genji jûgo-dan, op. cit.*, pp. 86-87).

représentation positive de personnages historiques ou fictifs décédés. Les auteurs de ce genre tenaient à montrer les bonnes actions de personnages traités dans la littérature antérieure comme des « méchants », une méthode dramatique connue sous le nom de *shintei* 心底 (la révélation d'un « vrai cœur » ou d'une « véritable motivation » précédemment cachés). Le traitement sympathique d'Ubara dans *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji* semble relever de cette technique.

Durant l'époque d'Edo, la vengeance était considérée comme une ligne de conduite moralement juste, légitimée par le canon confucéen et soutenue par le régime des Tokugawa. Les récits de représailles meurtrières, à la fois historiques (les frères Soga 曾我兄弟 du XIII^e siècle) et contemporains (l'incident d'Akô 赤穂 de 1701-1703 que Sôsuke incorporera ultérieurement dans *Le Trésor des vassaux fidèles*), alimentèrent également les œuvres de kabuki et du *ningyô-joruri* de l'époque.

Cependant, la représentation des représailles dans *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji* est très éloignée de celles « héroïques » typiques du théâtre contemporain. Deux différences majeures relatives au motif de vengeance habituel dans les textes de *ningyô-jôruri* de l'époque ont été recensées par Uchiyama Mikiko.

La première différence majeure concerne les codes juridiques de l'époque d'Edo. Comme de nombreux aspects de la société contemporaine, les représailles (*kataki-uchi** 敵討ち) étaient très codifiées : le parent d'une victime tuée avait le droit, une fois l'autorisation officielle obtenue, de tuer son ennemi. Il existait toutefois un tabou important sur les « doubles représailles », selon lesquelles la famille de la victime des premières représailles cherchait à se venger à son tour. Cette mesure était probablement prévue afin d'empêcher le développement de querelles qui se joueraient sur plusieurs générations. Dans *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*, Kumasaka avait déjà tué la mère de Yoshitsune, la dame

Tokiwa 常盤御前, et l'assassinat de Kumasaka par Yoshitsune avant l'action de la pièce correspondait donc à une vendetta accomplie. L'assassinat que prévoyait Ubara était donc contraire aux normes éthiques de la société de l'époque et enfreignait un tabou sociétal⁵².

Une autre caractéristique peu orthodoxe de la représentation de Sôsuke concerne la cible de la vengeance d'Ubara. Dans les autres pièces de *ningyô-jôruri*, si les « bons » bandits subissent des privations, c'est afin de mieux servir le clan Minamoto, qui, rappelons-le, était associé au clan Tokugawa au pouvoir. Cependant, dans cette pièce, Ubara envisage de tuer Minamoto no Yoshitsune et est donc assimilée, du point de vue de l'idéologie propre au théâtre de l'époque, à un ennemi du shôgun et de la cour⁵³.

Dans les œuvres de l'époque, d'importantes sommes d'argent constituent un préalable nécessaire à une vengeance réussie. Ubara et son fils étant sur le point de mourir de faim, leurs chances d'atteindre Yoshitsune ou ses proches semblent réduites. Cette vendetta atypique, ni orthodoxe ni héroïque, contribue donc à l'atmosphère sombre de l'action.

Au paroxysme de la scène, après le meurtre de Kyô-no-kimi, Ubara tue son fils Kunitarô afin de montrer l'évolution de son cœur. Ceci lui permet de raconter son histoire et d'offrir sa propre vie en sacrifice afin d'expié le meurtre de Kyô-no-kimi. Le sacrifice de son fils se déroule en dehors de la scène, mais Ubara apparaît ensuite à l'intérieur de sa maison, portant son corps. Ubara reconnaît alors la souffrance qu'elle lui a infligée :

⁵². UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, « *Seiwa Genji jûgo-dan to Yamanaka Tokiwa* », *op. cit.*, p. 71.

⁵³. *Ibid.*

「かはひや国太郎が小盗を。しかりながらも朝夕の。煙_りを立る便りにし。子にねつてつのだくみをば。さして日数を。おくりしぞや⁵⁴。」

« Comme j'ai pitié ! Même si j'avais l'habitude de réprimander les larcins de Kunitarô, je comptais sur lui pour allumer le feu dans le foyer. J'ai passé mes journées à forcer mon enfant à goûter un poison [aussi douloureux que] le fer chaud ! »

Cette reconnaissance ultime par Ubara de son comportement envers son fils peut être resituée dans le cadre de l'exploration psychologique, en particulier des effets néfastes infligés par les parents à leurs enfants et qui préoccupaient Sôsuke durant cette période⁵⁵.

À la fin de la scène, le samouraï Genzô jette le corps de Kunitarô de l'autre côté de la rigole, dans la province de Ômi, où ses crimes (et ceux de son père Kumasaka) furent commis. Il met ainsi symboliquement fin à sa punition. Ubara, dans son agonie, se sent soulagée, car l'annulation de cette punition aidera Kunitarô à se frayer un chemin à travers les Six Voies. Mère et fils seront enfin réunis avec Kumasaka en enfer, où ce dernier fut condamné après avoir violé ses vœux religieux en commettant des vols. Le fait que la punition soit ainsi annulée constitue un mince rayon de lumière dans la sombre tragédie.

5.4 Les prémonitions de la tragédie

Le meurtre par l'aubergiste Ubara de sa cliente, en réalité la fille de son ancien seigneur, constitue le tournant de la scène. Les événements qui précèdent ce meurtre nous permettent d'observer les méthodes grâce auxquelles l'auteur crée une atmosphère de « malaise »

⁵⁴. *Seiwa Genji jûgo-dan*, *op. cit.*, pp. 87–88.

⁵⁵. UCHIYAMA Mikiko, « *Seiwa Genji jûgo-dan to Yamanaka Tokiwa* », *op. cit.*, p. 73.

identifié par Mori Shû⁵⁶. Ce malaise diffus, ressenti par le public, est peut-être l'une des spécificités les plus marquantes de la dramaturgie de Sôsuke, et la tension dramatique engendrée est sans doute l'une des raisons pour lesquelles un grand nombre de ses œuvres continuent de plaire sur scène.

Le public sait déjà que Kyô-no-kimi, l'épouse de Yoshitsune, et sa concubine, Shizuka, poursuivent Yoshitsune après sa fuite de la capitale. Une scène d'itinéraire, placée au début de l'Acte III, dépeint les deux dames en route. Fait inhabituel pour une telle scène, les deux dames sont présentées comme voyageant séparément : d'abord Kyô-no-kimi, déguisée en mendicante religieuse (*hachi-tataki* 鉢叩) ; puis Shizuka, enceinte de Yoshitsune, qui essaie de la rattraper mais en est finalement incapable.

Après avoir entendu une annonce indiquant que le gouvernement tente de retrouver Shizuka, Ubara déduit de certains indices, notamment une pochette en brocart contenant la flûte de Yoshitsune, que sa cliente n'est autre que son ennemie Shizuka. Elle conçoit peu à peu le dessein de l'assassiner. Comme Shizuka porte l'enfant de Yoshitsune, elle envisage le triomphe de sa vengeance de longue date : l'extinction de la lignée de son plus grand ennemi.

Le public assiste ensuite à l'arrivée de la vraie Shizuka dans le village de Nemonogatari, accompagnée du samouraï Genzô. Son identité est confirmée par la narration. Ubara, qui ignore l'arrivée de la vraie Shizuka, essaie de déterminer l'identité de son hôte en l'attirant avec de fausses assurances de protection :

「姥等は猶もねんおして。「お女郎の持給ふ錦の袋は何成ルぞ。見せさせ給へ」ととらんとす「ア、是々。是は人手に渡されず。何を隠そふ自ラ恋

⁵⁶. MORI Shû, *Chikamatsu to jôruri*, *op. cit.*, pp. 328–329.

しき人の手にふれて。残し置れしかたみぞや。見ても見せてもせんなし」
とかくし給へばせんかたなく。「ヲ、何ごとも旅の空御用心とそこ / \ に。
心を付_ててさあお休み。ねてかたらん」と諸共に。伽する^{うば}姥はさうづがは。
地ごくのゑんに引れゐる⁵⁷。」

« *Ubara est encore plus insistante.*

UBARA : Voulez-vous bien me parler de cette pochette de brocart que vous portez, madame ? Daignez-vous me la montrer ?

— *Elle essaie de l'attraper.*

KYÔ-NO-KIMI : Ah ! Je ne peux la prêter à autrui. Mais à quoi bon cacher [la vérité]

— *ceci est un souvenir laissé par quelqu'un qui m'est cher ; il l'a effleuré de sa propre main. Il ne servirait à rien ni de l'examiner ni de la montrer à qui que ce soit.*

— *Elle essaie vainement de la cacher.*

UBARA : Oh, il est vrai que vous vous trouvez dans un endroit inconnu. Vous devriez faire preuve de prudence. Prenez soin de vous, et allez vous coucher. Causons ensemble lorsque nous serons couchées.

Toutes deux s'approchent de l'enfer en la personne de la vieille femme qui dort à ses côtés, celle qui fréquente la rivière aux Trois Gués. »

Notons d'abord le motif d'une conversation après le coucher, associé intimement au toponyme de Nemonogatari où se déroule la scène. Le dialogue permet de rappeler au public que cette scène se déroule au cours d'une nuit, du crépuscule à l'aube, à la manière de

⁵⁷. *Seiwa Genji jûgo-dan, op. cit., p. 78.*

nombreuses pièces du « nô d'apparition » (*mugen-nô* 夢幻能) où figurent non seulement des humains, mais aussi des esprits des Six Voies.

Sôsuke exploite ici les spécificités du genre *ningyô-jôruri* dans l'utilisation de sa narration, ce qui suggère la tragédie qui finira par toucher les deux personnages. Ici, dans la section *fushi* 節, se trouve une phrase de « cadence » fonctionnant comme la conclusion de l'un des passages narratifs qui constituent la représentation. Ubara est soudainement mise à distance des événements de l'action par le raccourcissement de son nom Ubara en « *uba* » 姥, faisant plus généralement référence à une femme âgée. La référence à la rivière aux trois gués (*Sanzu no kawa* 三途の川), fleuve infernal comparable au Styx, évoque la démonselle femelle appelée Datsu.eba 奪衣婆 qui, selon la croyance populaire, dépouille les morts de leurs vêtements. Ce rapprochement est également suggéré par le fait qu'elle vient d'essayer de s'emparer de la pochette de son invitée. La narration laisse donc entendre qu'Ubara accompagnera son hôte jusqu'en enfer.

Cette technique de distanciation narrative, où l'action bascule du monde familier du quotidien, si proche de la réalité contemporaine du public, dans le monde du patrimoine culturel commun à tous les Japonais, crée une sorte de tension entre les deux registres afin de préparer le public aux événements tragiques qui se dérouleront.

5.5 La révélation de l'enchaînement tragique

Ubara horrifiée se rend compte qu'elle s'est trompée de victime dans la section la plus dramatique de la scène. Elle est sur le point de poignarder Kyô-no-kimi endormie, mais celle-ci se réveille et s'enfuit. Ubara la perce avec une lance, lui infligeant une blessure mortelle qui entraînera sa mort à la fin de la scène, aux premières lueurs de l'aube. Déconcertée par l'arrivée du samouraï Genzô, Ubara se retire dans son auberge et se barricade. C'est de là qu'elle entendra la remarque de Genzô, voyant le visage de la dame à

la lumière de la lune. Elle se rend compte alors que son hôte n'est pas Shizuka, mais Kyô-no-kimi, la fille de l'ex-seigneur de son mari.

C'est à ce moment-là qu'Ubara, demandant que son histoire soit entendue, démolit à coups de pied les cloisons *shôji* 障子 qui forment les murs de l'auberge et réapparaît habillée dans les vêtements martiaux de son défunt mari. Elle a tué son fils et jette son corps devant Genzô et Shizuka, signe qu'elle n'a pas l'intention de leur résister. Elle entame alors une tirade :

「後家は目にもつ涙をかくし。「善業は汐の満干。悪業は四海の波につばさを付けたる勢ひ。くやんでかへらず⁵⁸。」

« La veuve cache les larmes qui lui montent aux yeux.

UBARA : Le bon karma est tel le flux et le reflux des marées : le mauvais karma a la force des vagues des quatre mers auxquelles on aurait fixé des ailes ! Tout en éprouvant du chagrin, on ne peut revenir en arrière. »

C'est dans la tirade d'Ubara qui suit que nous pouvons identifier le plus clairement l'utilisation par Sôsuke de la dramaturgie « logique » évoquée précédemment, associée à Ki no Kaion, son prédécesseur au Toyotake-za. Le public est enfin en mesure de comprendre l'enchaînement d'événements par lequel Ubara a été amené à commettre cet acte. L'histoire semble incarner les principes métaphysiques énoncés par Ubara en démontrant la nature dévastatrice du karma résultant de mauvaises actions qui sont, de prime abord, relativement peu graves.

⁵⁸. *Seiwa Genji jûgo-dan, op. cit.*, p. 85.

Retraçons ces événements. Initialement mariée à un vassal du noble Taira no Tokitada 平時忠, on suppose qu'elle aurait pu mener une vie ordinaire en tant qu'épouse d'un guerrier. Toutefois, son mari avait commis une « faute mineure⁵⁹ » dont elle ne révèle pas la vraie nature. Cette transgression mineure conduit à son expulsion du service de Tokitada. En tant que *rônin*, il n'avait pas d'autre moyen de vivre que de se tourner vers le crime, devenant un bandit assassin. Il aggrave encore ses péchés en devenant un religieux bouddhiste, sous le nom de Kumasaka Chôhan, afin de dissimuler ses activités. Nous apprendrons ultérieurement qu'il a tué la mère de Yoshitsune, la dame Tokiwa 常盤御前 pendant cette période. C'est lors d'une attaque dans une auberge qu'il a été vaincu par Yoshitsune, qui l'a mortellement blessé. Le considérant comme un bandit de bas rang, Yoshitsune ne lui a pas donné le coup de grâce pour abrégé ses souffrances et Ubara s'est précipitée à ses côtés pour entendre ses dernières paroles.

Ubara relate ensuite les paroles de Kumasaka mourant, racontant le combat qui a eu lieu dans l'auberge et sa défaite contre Yoshitsune. Dans cette longue tirade, une femme « vivante » raconte les paroles d'un guerrier mort. Cette section se démarque stylistiquement du reste de l'action, étant chantée dans le style d'une pièce de théâtre nô (en utilisant la notation *utai** 謡, « chant de nô »), et en reprenant certaines expressions tirées de la pièce du nô *Kumasaka*. L'emprunt de ce style dans le théâtre *ningyô-jôruri* contribue à créer une atmosphère grave et solennelle, et un sentiment de tension⁶⁰. Le premier interprète de cette

⁵⁹. « *Isasaka no toga* » 「いさゝかの咎」 (*Seiwa Genji jûgo-dan*, *op. cit.*, pp. 85-86).

⁶⁰. *Bunraku jôruri-shû* 文楽浄瑠璃集, dans la collection *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系, édition annotée et commentée par YÛDA Yoshio 祐田善雄, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1965, p. 446.

pièce, Toyotake Wakatayû, fut un chanteur talentueux de nô, et on peut imaginer que cette tirade mit en valeur ses talents.

Ubara reprend ensuite sa voix et mentionne les indices, soigneusement glissés au préalable dans l'histoire, qui l'avaient conduite à une identification erronée de la victime de son meurtre :

「「けふ代官のおふれといひ。詞のはしなりそぶり。蝉折_レの笛もつたは。『彌静に極りし』と。思いこんだが報ひの報ひ。時忠様はつまのお主。其姫君をしらずして。手を負せたは何ごとぞ。上_トめいどの夫へいひ分_ケは。そさう共けがじや共。侘してことを済そふが。牛頭馬頭あほうらせつの前。罪がぬけふか赦そふか。五百ちんでん無数こうト。浮む世更に有ふか」と。頭巾もこてもかなぐり捨。柱をたてに身を打付_ケ。消入ト泣沈むは断_リ。せめてあはれ也⁶¹。」

« UBARA : *La proclamation de l'administrateur local, et puis quelque chose dans le ton [de cette dame], son apparence, son comportement, et le fait qu'elle portait la flûte nommée « Cigale cassée⁶² » : [tout cela] m'a fait croire à tort que [la cliente] devait être Shizuka. C'était une sorte de punition pour ma vengeance (mukui no mukui 報ひの報ひ). Le seigneur Tokitada était le maître de mon mari. Qu'est-ce qui m'a fait blesser sa fille en ignorant son identité? (ton aigu) Je pourrais*

⁶¹. *Seiwa Genji jûgo-dan, op. cit.*, p. 87.

⁶². La « cigale » (*semi* 蝉) est une pièce en bois incrustée dans une flûte en bambou. « Cigale cassée » (*Semiore* 蝉折) est le nom d'une flûte célèbre, fabriquée lors du règne de l'empereur Toba entre 1107 et 1123, qui fut accidentellement cassée par un noble.

m'excuser auprès de mon mari en disant que c'était une erreur, une faute, et ainsi aplanir nos difficultés. Mais une fois face aux gardes de l'enfer, à tête de bœuf et de cheval, comment mon crime peut-il s'effacer ? Comment peuvent-ils me pardonner ? Ne pourrai-je jamais atteindre l'éveil⁶³, même au cours de cinq cents époques ou d'un nombre interminable de kalpas ?

— Elle jette son foulard et ses protections d'avant-bras au sol, et se jette sur le pilier. Il est naturel qu'elle fonde en larmes jusqu'à ce qu'elle semble expirer. La scène est bouleversante. »

L'emploi par Sôsuke d'une réflexion logique pour développer son intrigue lui permet de produire des effets tragiques extrêmement novateurs dans le cadre du théâtre japonais. Les techniques utilisées peuvent nous rappeler des concepts introduits par Aristote dans le cadre de la tragédie grecque et associés aux « meilleures » intrigues tragiques. Tout d'abord, on peut identifier dans l'action un élément proche de la *péripétie* (revirement subit dans l'intrigue) lorsqu'Ubara tue accidentellement un personnage envers qui elle a contracté une importante dette de loyauté. On peut également discerner une instance d'un concept associé à la péripétie, la « reconnaissance » (*anagnôrisis*), car Ubara se rend compte de ce fait. Ce qu'elle avait cru être son triomphe suprême constituait en réalité sa plus grande erreur. Sa conception même du monde et sa place dans ce dernier sont brisées par la connaissance qu'elle acquiert de son acte. Cette reconnaissance lui permet de se réconcilier avec ses

⁶³. Le verbe « *ukabu* » 浮む (« flotter ») peut également signifier « échapper au malheur » et, dans un contexte bouddhique, « atteindre l'éveil ».

anciens ennemis, permettant également une transcendance du dualisme qui s'était imposé depuis le début de la scène⁶⁴.

6. La tragédie de « Gonta le vaurien » dans *Yoshitsune aux mille cerisiers*

Yoshitsune aux mille cerisiers fut écrite en 1747, trois ans après le passage de Sôsuke du théâtre Toyotake-za à celui du Takemoto-za. Il s'agit du deuxième des « trois chefs-d'œuvre » de l'âge d'or du *ningyô-jôruri*. La pièce s'inscrit dans le même cadre historique que *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji* que nous venons d'examiner, et en reprend certains éléments. Mais à la différence de cette dernière pièce, *Yoshitsune aux mille cerisiers* constitue une partie importante des répertoires du kabuki et du *bunraku* contemporains, et certaines scènes, y compris celle du *Restaurant de sushis* que nous examinerons ici, sont souvent jouées indépendamment de l'histoire intégrale.

Principalement depuis l'ère Meiji (1868-1912), les représentations partielles de scènes sélectionnées de la pièce, y compris celles du kabuki, ont eu tendance à dissimuler les éléments novateurs de la pièce (les *shukô* 趣向) ainsi que son audacieuse structure tripartite. Se déroulant lors de la période de pacification qui suit immédiatement l'extinction

⁶⁴. Selon Aristote, la péripétie est « le retournement de l'action en sens contraire ; et cela [...] selon la vraisemblance ou la nécessité » (traduction de Michel MAGNIEN, Paris, Les Classiques de Poche, 2005, p. 101). Il donne l'exemple de la tragédie *Œdipe roi* de Sophocle, dans laquelle « l'homme qui arrive dans l'espoir de réjouir Œdipe et de le délivrer de ses craintes à propos de sa mère, fait tout le contraire en lui dévoilant son identité » (*ibid.*). Car c'est à ce moment qu'il déduit, à partir de certains indices, qu'il a épousé Jocaste, sa propre mère. Quant à la reconnaissance (*anagnôrisis*), c'est « le retournement de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie, comme celle qui prend place dans *Œdipe* » (*ibid.*).

du clan Taira, les trois actes centraux de la pièce mettent respectivement en scène les histoires de trois généraux du clan Taira supposés morts (et qui le sont selon les sources historiques, y compris le *Dit des Heike*), mais qui auraient survécu. Deux d'entre eux, Taira no Tomomori 平知盛 et Taira no Koremori 平維盛, vivent cachés en tant que roturiers, et le troisième, Taira no Noritsune 平教経, est devenu un moine bouddhiste. On considère que Sôsuke a écrit la majorité des trois premiers actes de la pièce, y compris *Le Restaurant de sushis*, qui se trouve à la fin de l'acte III, et se distingue par sa tension dramatique. Le quatrième acte, plus lyrique, mettant en vedette un renard fantastique métamorphosé en homme, plus typique du répertoire du Takemoto-za, fut probablement composé par Miyoshi Shôroku 三好松洛 (1696-?, actif entre 1736-1771), attaché à ce théâtre depuis 1736.

Le Restaurant de sushis, comme son positionnement le suggère, figure parmi les scènes les plus dramatiques de l'œuvre. L'action se déroule dans la maison Tsurube 鶴瓶 qui sert des sushis et est située dans un village reculé à la campagne⁶⁵. Le propriétaire, Yazaemon 鶴瓶弥左衛門, cache le général Taira no Koremori et sa famille, pourchassés par Kajiwara Kagetoki 梶原景時 (?-1200), le conseiller du shôgun Minamoto no Yoritomo. Le principal événement tragique de la scène est la mort de Gonta 権太, le fils de Yazaemon. Bien que né dans une famille de la classe marchande relativement aisée, il est devenu joueur et escroc et est connu sous le surnom de « Gonta le vaurien » (*igami no Gonta* いがみの権太). Cependant, à un moment précis, il change radicalement de comportement et décide de sacrifier sa femme et son fils afin de sauver la vie de Koremori et de sa famille.

⁶⁵. Le restaurant vendait les *oshi-zushi* 押しずし, sushis pressés dans un moule en bois et fermentés, plutôt que les *nigiri-zushi* 握りずし (sushis pressés à la main) répandus aujourd'hui.

Le restaurant de sushis Tsurube où se déroule la tragédie était un commerce réputé à l'époque. Il détenait le privilège de fournir des sushis à l'empereur retiré à Kyôto. Le magasin était situé à Shimoichi 下市, village dans le nord de la péninsule de Kii (dans l'actuel département de Nara). L'endroit était relativement difficile d'accès depuis les grandes villes d'Ôsaka ou de Kyôto, mais situé entre deux sites historiquement renommés, tous deux évoqués dans le texte : la ville de Yoshino 吉野, associée à la fuite de Yoshitsune, et le mont Kôya 高野山, site bouddhique associé à Koremori⁶⁶. L'exactitude d'un certain nombre de détails mentionnés dans le texte laisse entendre que les auteurs avaient visité la région afin de la recréer avec le maximum de vraisemblance⁶⁷.

Nous examinerons ici les deux événements tragiques qui se produisent lors de cette scène. Comme dans la tragédie de la veuve Ubara, ces événements peuvent être liés aux concepts tragiques de péripétie et de reconnaissance. Le premier d'entre eux est la mort de Gonta. Yazaemon, croyant à tort que son fils Gonta a trahi Koremori, le poignarde mortellement. Cet assassinat est loin d'être une mort « noble », tel un sacrifice à l'image des *migawari* et destiné à redresser la situation politique ; il s'agit plutôt d'un meurtre de nature émotionnelle, conséquence d'une colère subite. À l'instar du meurtre perpétré par Ubara dans la pièce que nous avons déjà examinée, ce résultat tragique aurait pu être évité si Yazaemon avait disposé d'informations plus complètes.

Le deuxième événement dramatique est la découverte, par Gonta mourant, et après la résolution d'une énigme complexe, que son sacrifice était vain. La vie de Taira no

⁶⁶. Le village de Yoshino, connu pour ses cerisiers et riche en associations historiques, est associé à la fuite de Yoshitsune et à sa séparation de Shizuka. Le mont Kôya est au Japon le centre du bouddhisme de la secte Shingon, du courant ésotérique, et fut visité par Koremori un peu avant son suicide, en 1184.

⁶⁷. *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 456.

Koremori et de sa famille n'était pas réellement en danger, car ils bénéficiaient secrètement de la protection du shōgun Yoritomo.

6.1 Alternance et harmonie stylistique entre les registres quotidien et épique

L'ouverture de la scène est caractérisée par une ambiance très animée, comme il sied à un restaurant de sushis réputé. Dans ce magasin vit aussi, de façon clandestine, le noble général Taira no Koremori, que tout le monde croit mort. Nous trouverons ensuite, dans le déroulement de l'action, un mélange, et parfois un conflit entre deux registres dramatiques : d'une part, la vie quotidienne et les conflits des roturiers appartenant au restaurant de sushis, et de l'autre, le monde historique de Koremori. Si le comportement et les mœurs des personnages du restaurant de sushis sont proches de la réalité des spectateurs, les événements du *Dit des Heike* forment également une partie très importante de leur imaginaire collectif : il s'agit donc d'une rencontre de deux univers. Finalement, c'est le monde politique des Minamoto et des Taira qui prédominera sur scène, après avoir détruit de façon irréversible la vie des sujets en bas de l'échelle sociale. Le corpus de recherches antérieures sur *Le Restaurant de sushis* nous permet d'identifier les caractéristiques stylistiques du texte qui rendent possible cette transition, dramatiquement si efficace, entre deux registres, et la création d'une remarquable tension dramatique.

Comme nous l'avons noté, Sōsuke a composé cette scène après s'être attaché au théâtre Takemoto-za. Takemoto Masatayū II 竹本政太夫 (1710-65), le récitant principal du théâtre pendant cette période, suivit la tradition établie par Takemoto Gidayū en chantant dans un style caractérisé par une certaine retenue émotionnelle et mélodique, le *nishi-fū* 西風 (style de l'Ouest). Or, de manière surprenante, la scène du *Restaurant de sushis* contient de nombreux éléments du style *higashi-fū* 東風, étroitement associés au théâtre Toyotake-za où Sōsuke avait débuté sa carrière. C'est peut-être pour cette raison que les premières

représentations de cette scène tranchaient avec la convention, n'étant pas interprétées par Masatayû, mais par Takemoto Konotayû 竹本此太夫 (1700-1768, connu également sous le nom de Toyotake Chikuzen-no-shôjô 豊竹筑前少掾, « sous-gouverneur de la province de Chikuzen »). Ce dernier récitant fut célèbre pour son adresse à narrer les scènes les plus dramatiques et complexes de Sôsuke, et s'attacha ultérieurement au Toyotake-za⁶⁸. Nous pouvons donc considérer le texte de cette scène comme une sorte de continuation, ou plutôt d'évolution chez Sôsuke des techniques thématiques et stylistiques qu'il avait développées au sein de cet autre théâtre.

Si le dialogue des personnages associés au restaurant de sushis est vif et coloré, le texte est en revanche loin de représenter le langage de la région de Kyôto-Ôsaka de l'époque. On constate une forte tendance à se conformer à un modèle métrique de sept syllabes suivies de cinq syllabes⁶⁹. La régularité de ce mètre semble avoir été une spécificité du théâtre Toyotake depuis l'époque du dramaturge Ki no Kaion. On attribue à Chikamatsu le commentaire suivant :

「文句にてには多ければ何となく賤しきもの也。然るに無功なる作者は、文句をかならず和歌或は俳諧などのごとく心得て、五字七字等の字くばりを合さんとする故、おのづと無用のてには多くなる也。たとへば年もゆかぬ娘をといふべきを、年はもゆかぬ娘をばといふごとくになる事、字わりにかゝはるよりおこりて自然と詞づらいやしく聞ゆ。されば大やうは文句の長短を揃て書べき事なれ共浄るりはもと音曲なれば語る処の長短は節に

⁶⁸. Takeda Izumo, Namiki Sôsuke *jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 471.

⁶⁹. Selon les notes explicatives d'UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子 dans Takeda Izumo/Namiki Sôsuke *jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 471.

あり。然るを作者より字くばりをきつしりと詰過れば、かへつて口にかゝらぬ事有物也。この故に我作には此かゝはりなき故、てにはおのづからすくなし⁷⁰。」

« Un texte où les redondances abondent aura toujours quelque chose de vulgaire. C'est ainsi qu'un auteur qui manque de maturité, croyant indispensable d'adopter le mouvement du waka ou du haïkai, s'évertuera à respecter l'alternance des éléments de cinq et sept mesures, ce qui l'amènera tout naturellement à multiplier les chevilles parfaitement superflues. Là où, par exemple, il suffisait de dire toshi mo yukanu musumé wo [une fille d'âge tendre encore], il mettra quelque chose comme toshi wa yukanu musumé woba [une fille, oui, et d'âge bien tendre encore], car il n'aura en vue que le nombre des syllabes sans s'aviser de l'effet désastreux de ce discours. S'il convient certes, d'une façon générale, d'écrire en alternant les éléments longs et brefs, comme le jôruri est dans son principe une forme de chant, c'est dans la phrase musicale que s'exprime essentiellement cette alternance. Si, par conséquent, l'auteur introduit déjà dans son écriture un rythme trop rigide, il arrive que son texte devienne par là-même imprononçable. C'est la raison pour laquelle,

⁷⁰. De *Souvenirs de Naniwa (Naniwa miyage)*, dans *Jôruri kenkyû bunken shûsei* 浄瑠璃研究文献集成, compilé par l'association *Nihon engeki bunken kenkyûkai* 日本演劇文献研究会, Tôkyô, Hokkô Shobô, 1944, p. 71. Ces critiques, supposées être celles de Chikamatsu, ne nomment pas d'auteur particulier, mais elles sont généralement interprétées comme faisant référence à son seul véritable rival, Ki no Kaion.

*dans mes propres compositions, je ne me soumetts point à de pareilles contraintes et, par le fait, les chevilles y sont peu nombreuses*⁷¹. »

Chikamatsu, doyen des auteurs pour le *ningyô-jôruri*, semble avoir considéré cette forte adhésion de Kaion aux contraintes métriques comme une preuve de rigidité stylistique, mais cette spécificité fut ultérieurement adoptée par son successeur. Pourquoi Sôsuke adopta-t-il ce style ? Est-ce le résultat des préférences du principal récitant, Toyotake Wakatayû ? Peut-on imaginer un lien avec l'éducation des deux auteurs centrée sur les écrits chinois plutôt que japonais, et tous deux moines d'une secte zen ? Le caractère particulier de ce style était-il un avantage permettant au théâtre, plus jeune, d'affirmer son originalité ? Quelles qu'en soient les raisons, il semble que Sôsuke reprit cet aspect du style de Kaion tout au long de sa carrière, continuant à le développer même après sa rencontre avec les artistes issus d'autres traditions stylistiques.

De cette façon, l'utilisation particulièrement fréquente de ce mètre épique dans la scène du *Restaurant de sushis*, dans les conversations ordinaires aussi bien que dans les sections narratives, permet à Sôsuke d'intégrer les personnages du restaurant de sushis, contemporains du public, dans l'univers du *Dit des Heike* du XI^e siècle. Mais comme l'indique Uchiyama, l'insistance de Sôsuke sur l'alternance de cinq et sept syllabes, loin d'engendrer une certaine monotonie, permet d'imprimer dans l'esprit du public de manière concise et limpide les motivations et les actions des personnages⁷². Sôsuke recourt fréquemment à certaines figures de style telles que les anastrophes (inversion de l'ordre

⁷¹. SIEFFERT, René (trad.), *Les Tragédies bourgeoises*, Tome I, Paris, Publications Orientalistes de France (POF), 1991, pp. 41–42.

⁷². Selon les notes explicatives d'UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子 dans *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 579.

syntactique normal de la phrase) et les ellipses (abstraction d'un ou plusieurs des éléments théoriquement nécessaires pour la compréhension de l'énoncé)⁷³. Prenons un exemple, au paroxysme du drame, juste après que Yazaemon a blessé son fils, Gonta. En se rendant compte, mais trop tardivement, que Gonta n'a pas trahi sa confiance, Yazaemon lui fait le reproche suivant :

「聞へぬぞよ権太郎。孫めに縄をかける時。血を吐程の悲しさを。常に持
ってはなぜくれぬ⁷⁴。」 (Nous soulignons.)

« *Je ne comprends pas, Gontarô. Quand tu as ligoté mon petit-fils [afin de le rendre aux autorités à la place du fils de Koremori], ta tristesse était telle que tu aurais pu cracher du sang. Pourquoi ne ressentais-tu pas cela depuis toujours ?* »

La phrase ne met pas l'adverbe *naze* なぜ (« pourquoi ») devant le verbe, comme l'exige la syntaxe japonaise, mais à une place inhabituelle, entre le verbe principal (*motte*, formé de *motsu* 持つ, « posséder ») et le verbe auxiliaire (*kurenu*, formé de *kuru* 呉る, ce qui suggère une attitude défavorable de la part du locuteur vis-à-vis de l'action réalisée). Cette entorse à la grammaire vise à marquer le spectateur en suggérant une urgence et un manque de préparation chez le locuteur. On peut recenser d'autres exemples de ces figures stylisées à différents endroits de la scène, servant à élargir la gamme de nuances sémantiques et émotionnelles.

⁷³. *Ibid.* Ces tournures stylistiques sont également associées au style chinois de structure parallèle (*pianwen* 駢文). Il s'agit d'une forme de prose hautement artificielle, qui nécessite la construction de phrases « parallèles » suivant une syntaxe identique.

⁷⁴. *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 490.

De cette manière, la voix narrative ne se limite pas à une simple fonction explicative, mais suggère la vision subjective de l'auteur du texte à l'égard des événements. Elle permet notamment d'encadrer et de repositionner l'action que le spectateur peut voir sur scène. On en trouve un exemple dans la section où Koremori est sur le point de se suicider. Son épouse, la dame Wakaba no Naishi, l'en dissuade :

「コレ此若の幼気ざかりを思召シ。一ト先ッ爰を」とむりやりに引立給へば惟盛も。子に引カさるゝ後髪。是非なく其場を落給ふ。御運の程ぞ危けれ⁷⁵。」

« WAKABA NO NAISHI : Attendez ! Pensez à cet enfant, si beau dans sa jeunesse : nous devons vite [fuir] cet endroit !

— Elle saisit [l'enfant] de force, et commence à l'emmener avec elle. L'esprit de Koremori est également « tiré » par l'enfant et, fâché de se séparer de lui, il fuit également les lieux : son destin reste toujours aussi précaire. »

Comme l'indiquent Tsunoda et Uchiyama dans leurs annotations, la voix narrative à la fin de cette section passe de façon subite de la description émotionnelle d'une situation urgente (« Elle saisit [l'enfant] de force, et commence à l'emmener avec elle ») à un cadrage plus objectif et distancié de la situation (« il fuit également les lieux : son destin reste toujours aussi précaire »)⁷⁶. On peut constater que le verbe *otsu* 落つ (« fuir ») désignant généralement uniquement des soldats ou des armées en fuite, est fréquemment employé dans

⁷⁵. Takeda Izumo/Namiki Sôsuke *jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 483.

⁷⁶. Les représentations dans le bunraku moderne de cette scène renforcent l'importance de la voix narrative. Dans la dernière phrase du narrateur, qui évoque le destin de Koremori, les cordes du *shamisen* sont fortement frappées de façon répétitive (*tataki* タ、キ, selon les notations de Tsunoda Ichirô 角田一郎 et Uchiyama Mikiko 内山美樹子, *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 483).

l'épopée du *Dit des Heike*. Ce procédé mettant l'accent sur l'objectivité sert à rappeler au spectateur que l'action qui se déroule dans ce village de campagne a également des conséquences affectant la situation politique : il s'agit du point de rencontre du monde quotidien avec le monde de l'épopée.

Les spécialistes s'accordent à dire que le style de Sôsuke, à l'instar de celui de son prédécesseur Ki no Kaion, manque d'élégance par rapport à d'autres auteurs pour le *ningyô-jôruri* tels que Chikamatsu. On peut toutefois souligner que ce sacrifice de l'élégance lui permet de développer un style privilégiant la compréhension des éléments dramatiques sur scène, permettant ici l'intégration de l'univers des roturiers contemporains au monde politique du *Dit des Heike*. Si Sôsuke le réussit avec subtilité, c'est sans doute grâce à sa connaissance de deux traditions littéraires entièrement différentes : d'abord sa fascination et sa connaissance approfondie de l'univers du *Dit des Heike*, mais aussi sa maîtrise des conventions dramatiques du théâtre kabuki, qui ne cessait de traduire, dans une étonnante diversité, le monde contemporain de la scène théâtrale.

6.2 Le motif de la faute dans *Le Restaurant de sushis*

De manière similaire à la tragédie que nous avons examinée précédemment, il est fortement suggéré au cours de l'action que le principal événement tragique de la scène, à savoir la mort de Gonta, a une origine bien antérieure à l'action dramatique. Dans ce cas, il s'agit d'un crime grave commis par Yazaemon, le gérant du commerce.

Gonta le vaurien, fils de Yazaemon et personnage au centre de la tragédie, est introduit au début du troisième acte. Issu de cette famille relativement aisée, il est pourtant tombé dans l'escroquerie et les jeux et a été déshérité par sa famille. Il a déjà fait une apparition en tant que voleur de petite envergure lors la première scène de cet acte, *Le Châtaignier* (椎の木の段, *Shii no ki no dan*), et ses premières apparitions dans *Le*

Restaurant de sushis, où il parvient à escroquer de l'argent à sa mère, comportent de puissants éléments comiques. Mais l'échec de son plan pour se racheter le conduira à devenir la figure tragique de la scène, trouvant finalement une mort ignominieuse et inutile.

Le début de la scène se présente comme une scène quotidienne qui met en avant les affaires familiales et commerciales du restaurant de sushis : on y voit d'abord la patronne et sa fille, Osato お里, excitée car elle est sur le point de se marier avec le beau Yasuke 弥助, commis du commerce. Se déroule ensuite la scène comique entre Gonta et sa mère que nous venons d'évoquer.

C'est après le retour du gérant de la boutique, Yazaemon, que la dimension politique de la scène commence à apparaître. Yazaemon, seul avec Yasuke, lui rend un hommage solennel, et le public découvre que Yasuke est en réalité Taira no Koremori, déguisé. Yazaemon héberge Koremori, par gratitude envers Taira no Shigemori, le père défunt de Koremori. C'est à ce moment que Yazaemon relate le grave crime qu'il a commis :

「^詞 私めは平家御代盛の折から。唐土硫黄山へ。祠堂金お渡しなさるゝ時
おんどの瀬戸にて舟乗_リすへ。三千両の金わけ取に致した船頭。御詮議あ
らば忽命も取_ラれんに。有_リがたいは重盛様。日本の金唐土へ渡す我_レこそ
は。日の本_トの盜賊と御身の上を悔給ひ。重て何_ノの詮議もなく。此山家へ
参つて此商売。今日を安楽に暮せ共。親の悪_ク事が子に報ひ紛権太郎めが
盜銜。人にいわねど心では。^{地色ハル} 思ひ知_ッたる身の懺悔。^ウ お恥しうござ
ります」と。^{ハル} 語るに付_テて^中 惟盛も。^{表具ハル} 栄花の昔父の事^ウ 思ひ出され
御膝に。^{スエ} 落る涙ぞ^中 いたわしき⁷⁷。」

⁷⁷. Takeda Izumo/Namiki Sôsuke *jôruri-shû*, op. cit., p. 478.

« YAZAEMON : À l'époque où le clan Taira était à son apogée, on voulait faire un don en or afin d'organiser des services commémoratifs [pour les défunts des Taira] au temple du mont Iô en Chine. Honteusement, j'étais le capitaine du bateau que j'ai détourné dans le détroit d'Ondo 音戸瀬戸, et j'ai partagé les trois mille onces d'or [que le bateau transportait]. Une enquête a eu lieu et je risquais de perdre la vie. Mais alors, si gracieusement, le seigneur [Taira no] Shigemori a exprimé des regrets en disant que c'était lui-même qui, ayant envoyé l'or du Japon en Chine, était le [véritable] voleur du Japon. Il n'y eut pas d'autre enquête. Je suis venu dans cette maison de montagne et j'ai exercé ce métier. J'ai vécu ici heureux, mais récemment les actes pervers des parents se retournent contre les enfants, et mon fils ignoble, Gontarô [=Gonta], est devenu voleur et escroc. Je ne répéterai jamais cela aux gens, mais je le ressens — ceci est mon aveu. Comme j'ai honte !

— Pendant que [Yazaemon] raconte ceci, Koremori se souvient nostalgiquement de son père [Shigemori] — émouvantes sont les larmes qui lui tombent sur ses genoux. »

La donation par Taira no Shigemori de trois mille onces d'or au temple chinois du mont Iô 育王山 pour des services commémoratifs est un épisode bien connu du public contemporain, relaté dans le chapitre *L'Envoi de l'or* (*Kane-watashi* 金渡) du troisième livre du *Dit des Heike*⁷⁸. D'après la version Kakuichi de l'histoire, le capitaine du bateau choisi par Shigemori pour cette tâche était un « homme intègre » qui a remis la totalité de l'argent

⁷⁸. Dans la traduction de René SIEFFERT (*Le Dit des Heiké — le cycle épique des Taira et des Minamoto*, Lagrasse, Verdier, 2012), pp. 231–232. Le temple Ayuwang 阿育王寺 (*jap.* : A.iô-ji) auquel le texte fait allusion, dans la province chinoise actuelle de Zhejiang, est nommé d'après le roi indien Aśoka, protecteur du bouddhisme.

aux destinataires prévus. Mais dans *Le Restaurant de sushis*, une version étonnamment différente de l'épisode est racontée : le capitaine (Yazaemon) avait volé cet argent et l'avait réparti entre ses complices. De cette manière, Sôsuke suscite l'intérêt du public en associant un récit connu de tous (le cadre historique préexistant, ou *sekai*) à de nouvelles informations (les éléments novateurs, ou *shukô*), procédé très prisé par les auteurs pour le *ningyô-jôruri*⁷⁹.

Le moteur de la tragédie est un crime commis plusieurs années avant le début de l'action. C'est l'une des raisons pour lesquelles les pièces de théâtre de cette période se voient accusées d'un manque de cohérence ou de subjectivité⁸⁰. Notons toutefois que, du moins dans les deux affaires que nous avons énumérées, le crime de Kumasaka et le vol de l'or de Yazaemon, Sôsuke a veillé à associer le crime à un aspect du *sekai* (trame historique) déjà connu du public. Ainsi, malgré le temps écoulé, l'événement étant fortement ancré dans l'univers de la pièce, il ne relève pas de l'arbitraire.

⁷⁹. Sôsuke avait déjà employé un motif semblable dans *Kaba no Kanja Fujito Gassen* 蒲冠者藤戸合戦 (*Le Jeune homme de Kaba et la bataille de Fujito*, œuvre écrite pour le Toyotake-za en collaboration avec Yasuda Abun, 1730).

⁸⁰. À titre d'exemple, Patrick DE VOS fait le commentaire suivant au sujet du *ningyô-jôruri* de la période qui suit le décès de Chikamatsu : « Cette composition éclatée est encouragée par un mode d'écriture collective laissant une assez grande liberté à chaque auteur. Les personnages, traités par différentes imaginations au cours d'une seule pièce pouvant durer plus de dix heures, y perdent quelquefois de leur cohérence et de leur subjectivité : un suicide n'est souvent que le résultat d'une accumulation d'obligations ou d'une fatale causalité inscrite dans des actes antérieurs étrangers à la volonté du héros, en particulier dans les pièces d'époque où la relecture de l'« histoire » répète le drame de la précarité des êtres et des choses (*mujô*) » (« Jôruri », in, Jean-Jacques ORIGAS [dir.], *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000, p. 100).

Ce crime audacieux avait lié, pour la première fois, le roturier Yazaemon au monde politique du clan Taira. On peut donc parler, dans une certaine mesure, de la cause lointaine de la tragédie. Le crime a été pardonné à Yazaemon par Shigemori, représenté dans le *Dit des Heike* en sage ministre confucéen. Mais il oppresse toujours Yazaemon, qui croit que les crimes des parents doivent être « expiés » (*mukuyu* 報ゆ) par leurs enfants ; c'est pour cette raison que son fils Gonta s'est tourné vers une vie débauchée et malhonnête.

La tirade relève d'une confession (*sange*) qui, comme nous l'avons noté au chapitre précédent, est souvent employée par Sôsuke au cours du troisième acte de ses pièces historiques. L'aveu de Yazaemon est ici de nature privée, et vise à s'excuser auprès de Koremori, le fils de Shigemori. Malgré le caractère personnel de l'aveu, la majeure partie de la tirade, jusqu'à la phrase « *Je ne répéterai jamais cela aux gens* », est prononcée dans le style parlé (*kotoba*), qui sert à privilégier non pas les éléments émotionnels, mais plutôt l'exposition d'éléments intellectuels nécessaires pour la compréhension de l'intrigue.

Cette révélation d'un crime dans le passé d'un « bon » personnage (portant secours au pouvoir légitime) est un sujet fréquemment employé par Sôsuke. Or, après les premières représentations de cette scène, le texte de cette tirade fut complètement révisé dans les textes publiés. Cette seconde version présente Yazaemon non plus comme un criminel mais comme la victime d'un vol. La xylographie de l'époque utilisant de grands blocs d'impression en bois, il était nécessaire de ciseler les phrases devant être supprimées et d'insérer un nouveau morceau de bois. La date à laquelle cette modification fut apportée n'est pas certaine, mais des preuves bibliographiques indiquent qu'elle eut lieu dans les dix années suivant la première représentation⁸¹. Pourquoi une telle révision ? Le théâtre voulait

⁸¹. Selon les annotations de TSUNODA Ichirô et UCHIYAMA Mikiko, *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, pp. 478-479.

sans doute éviter les accusations de calomnie du véritable propriétaire du magasin de sushis, Tsurubesushi Yasuke VII 鶴瓶鮓弥助, envers qui il convenait de montrer une certaine déférence à la suite de sa nomination en tant que fournisseur officiel de l'empereur retiré Sakuramachi 桜町 en 1748, l'année suivant la première représentation. Sur le plan dramaturgique, nous pouvons également constater que la seconde version implique un personnage « héroïque » à la manière du Takemoto-za, un héros « orthodoxe » étant davantage la victime que l'instigateur du crime. De façon semblable, la vie débauchée de Gonta est interprétée par Yazaemon comme une sorte de châtiment, non pour les « actes infâmes du parent » (*oya no aku* 親の悪), mais plutôt pour le péché d'avoir « pris des vies » (*sesshō* 殺生), probablement une référence à sa profession de fabricant de sushis nécessitant la pêche d'un grand nombre de poissons.

Sōsuke démontre ici son habileté en créant des situations dramatiques novatrices. Si la confession de Yazaemon était destinée aux seules oreilles de Koremori, cet aveu aura des conséquences inattendues qui conduiront à un résultat tragique. Les paroles de Yazaemon sont entendues par Gonta, caché dans une pièce de la maison. Ému par la noblesse d'un portrait de Taira no Shigemori qu'il avait volé, Gonta a déjà considéré la possibilité de se repentir. Lorsqu'il découvre que le serviteur « Yasuke » est en réalité Koremori, fils de Shigemori, cela renforce sa détermination. De façon ironique, sa résolution tardive de se libérer de cet « héritage » du mal et d'agir pour le bien le conduira à la mort. Il conçoit subitement un plan afin de sauver la vie de Koremori et celle de sa famille, en substituant la tête d'un samouraï déchu à celle de Koremori, et en remplaçant la famille noble par sa propre famille.

Gonta conçoit d'exécuter ce plan audacieux sans consulter son père, peut-être dans le but d'une mise en scène plus authentique. C'est la raison pour laquelle Yazaemon croit à

tort que Gonta l'a trahi : il ressent une rage soudaine et poignarde mortellement son fils. C'est à ce moment, l'un des plus dramatiques de la scène, que Yazaemon réitère son propre sentiment de culpabilité, en associant le vol qu'il avait commis dans sa jeunesse à la faute de Gonta (telle qu'il la perçoit) :

「三千世界に子を殺す。親といふのはおれ計り。適手がらな因果者に。よふしおつた」と抜キ身の柄。碎る計りに握り詰。廻ぐりかけるも心は涙⁸²。」

« *Dans les trois mille mondes [de la cosmologie bouddhique], je suis sans doute le seul père à tuer son propre fils. Bravo ! Tu as réussi à faire de moi un exemple parfait de quelqu'un dont les actions ont eu des conséquences honteuses !*

— *Saisissant la poignée de l'épée dégainée aussi fermement que s'il allait la briser, il l'égorge, même si son cœur est plein de larmes. »*

Nous pouvons donc constater que le crime de Yazaemon, ainsi que ses répercussions qui se font sentir de nombreuses années plus tard, constituent le principal moteur de l'événement tragique : le meurtre de son fils Gonta. Il faut toutefois préciser que les références au péché et au châtement sont traitées avec une touche bien plus légère que pendant la période où Sôsuke écrivait pour le Toyotake-za. Les références métaphysiques aux punitions infernales et au mécanisme du karma évoquées par la veuve Ubara dans *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji* sont ici absentes. Cela explique peut-être pourquoi, même avec les modifications ultérieurement apportées au texte et l'amenuisement du crime de Yazaemon, cette scène, avec sa remarquable structure dramatique, fait toujours partie du répertoire du théâtre japonais.

⁸². Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû, op. cit., p. 487.

6.3 L'appréhension de la tragédie par les personnages

De manière similaire à la tragédie de la veuve Ubara, Sôsuke emploie à l'apogée de cette tragédie des techniques familières de la théorie aristotélicienne sur la tragédie : la « péripétie », un renversement subit de la situation dramatique, et la « reconnaissance » par les personnages concernés. Dans cette pièce, nous pouvons identifier ces techniques lors des événements suivant le meurtre de Gonta.

Comme nous l'avons vu précédemment, Yazaemon a tué son fils Gonta, croyant que ce dernier avait trahi sa confiance, et voulait donner la mort à Taira no Koremori et à sa famille. Nous avons déjà évoqué, dans la section 6.1, la réaction horrifiée de Yazaemon après avoir appris de Gonta mourant que cette « trahison » faisait partie d'un plan élaboré pour sauver la vie de Koremori et de sa famille. Mais lors de son agonie, Gonta a toujours la consolation de croire que son dernier sacrifice, celui de son épouse et de son enfant, a permis la survie du noble Taira no Koremori et de sa famille. Pourtant, dans un dernier rebondissement, il prend conscience que l'« enquête » dirigée par Kajiwara Kagetoki n'est qu'une sorte de dissimulation, et que les vies de Koremori et de sa famille n'étaient pas réellement en danger. Cette séquence relève de la péripétie, car il s'agit d'un renversement important de l'action, permis par la logique des événements. La reconnaissance est également présente, car Gonta réalise enfin que son immense sacrifice était inutile.

La section dans laquelle a lieu cet événement emploie la méthode dramatique caractéristique de la résolution de l'énigme (*nazo-toki* 謎解き), fréquemment utilisée par Sôsuke. En récompense de son aide, Kajiwara avait confié à Gonta un vêtement qui appartenait auparavant à Yoritomo. En l'examinant minutieusement, Koremori découvre un message sur ce vêtement :

「何頼朝が着がへとや。晋の予讓が例を引。衣を刺て一門の恨を晴さん思ひ知れ」と。御はかせに手をかけて羽織を取って引上給へば。裏に模様か歌の下_レの句。「内や床しき。内ぞ床しきと。二つならべて書_レたるは。アラ心得ず。此歌は小町が詠歌。雲の上は有_レし昔にかはらねど。見し玉簾の内や床しきと有りけるを。その返しとて人も知_レたる此歌を。物々しう書_レたは不思議。殊に梶原は和歌に心を寄_レし武士。内や床しきは此羽織の。縫目の内ぞ床しき」と。襟際付_レ際切ほどき。見れば内には袈裟衣。数珠迄添て入_レ置_レたは⁸³。」

« KOREMORI : Un moment — ceci était donc le vêtement de Yoritomo ? Suivons alors l'exemple de Yu Rang 予讓 du pays de Jin⁸⁴ 晋 et, en déchirant ce vêtement, dissipons la rancœur de mon clan.

— Il saisit son sabre, puis prend le vêtement et le soulève. Sur la doublure, est-ce un motif, ou bien le dernier vers [de deux poèmes] ?

KOREMORI : « De celle qui était dedans ? » « En effet, je me souviens de celle qui était dedans. » Je me demande pourquoi ces deux vers sont écrits côte à côte. Il y eut un poème envoyé à la poétesse [Ono no] Komachi 小野小町 :

Bien que le royaume aux nuages (=le palais)

Que tu habitais autrefois

⁸³. Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû, op. cit., pp. 491–492

⁸⁴. En Chine, pendant la période des Royaumes combattants du v^e siècle av. J.-C., le seigneur de Yu Rang 豫讓 fut assassiné par Zhao Xiangzi 趙襄子. Yu Rang tenta de se venger en tuant Zhao Xiangzi, mais fut capturé. Reconnaisant la loyauté de Yu Rang, Zhao Xiangzi lui donna son vêtement pour que ce dernier puisse le couper en lambeaux afin de passer sa colère avant de se donner la mort.

Reste tel qu'il était jadis

Ne penses-tu pas avec nostalgie

À la salle ornée de stores précieux où tu te tenais ?

Sa réplique est connue de tous⁸⁵. Chose curieuse que ces vers y soient ici écrits d'une façon si ostentatoire. Mais Kajiwara est un guerrier avec un intérêt particulier pour la poésie. Le vers « Ne penses-tu pas avec nostalgie à la salle où tu te tenais ? » doit être lié à l'idée « En effet, je me souviens de celle qui s'y tenait », et il doit vouloir dire « caché dans la couture de ce vêtement. »

— Il coupe et desserre le fil autour de son cou, et voilà ! Un habit de moine bouddhiste, et même un chapelet, cachés à l'intérieur, tombent au sol. »

On découvre ainsi que le shôgun Yoritomo avait mystérieusement caché un habit de moine à l'intérieur de ce vêtement offert à Gonta. Koremori explique ensuite la raison pour laquelle l'habit a été caché. Selon lui, les deux vers évoqués dans l'inscription relèvent d'un

⁸⁵. Dans la pièce de nô *Ômu Komachi* 鸚鵡小町 (*La Réponse d'Ono no Komachi*), il s'agit d'un poème envoyé par l'empereur retiré Yôzei-in 陽成院 (868-949) à la célèbre poétesse Ono no Komachi 小野小町 (dates inconnues), jadis une beauté renommée mais devenue vieille femme, l'interrogeant sur ses souvenirs d'autrefois. En réponse, dans son poème, Komachi changea de façon minimale la particule interrogative *ya* や incluse dans le poème de Yôzei-in en celle, emphatique, de *zo* ぞ, donnant le sens : « En effet, je me souviens de celle dont c'était la chambre » (*Naka zo yukashiki* 内ぞゆかしき, annotations de TSUNODA Ichirô et UCHIYAMA Mikiko, *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, op. cit., p. 491). Le poème apparaît à l'origine dans le *Jikkinshô* 十訓抄 (*Histoires illustrant dix règles morales*), recueil d'anecdotes achevé en 1252. Attribué ici à une dame de la cour, le poème fut destiné au noble Fujiwara no Shigenori 藤原成範 (1135-87). Notre interprétation ici repose sur les annotations d'Asami Kazuhiko 浅見和彦 de cette dernière œuvre (*Jikkinshô*, Tôkyô, Shôgakkan, 1997, pp. 68-69).

exemple de « répétition à la façon d'un perroquet » (*ômu-gaeshi* 鸚鵡返し). Cela suggère par homonymie le terme japonais *on-gaeshi* 恩返し, signifiant « rendre un bienfait reçu ». Il évoque ensuite un épisode certainement connu du public de l'époque : l'enfant Yoritomo Minamoto avait été capturé lors de la guerre civile de l'ère Heiji 平治 (1160) et condamné à la peine de mort, mais grâce à l'intervention de Taira no Shigemori, père de Koremori, cette peine avait été commuée en exil dans l'Est du Japon⁸⁶.

Cette communication secrète entre les deux clans rivaux de Minamoto et Taira repose sur un « code » poétique, conçu puis déchiffré par des personnages cultivés et puissants tels que Taira no Koremori, le shogun Minamoto no Yoritomo et le général Kajiwara Kagetoki, qui ont une connaissance approfondie de la tradition japonaise de la poésie *waka*. Cet épisode met soudainement en avant l'aspect politique de la scène, au détriment des personnages issus des classes populaires tels que Gonta, paysan inculte, qui ne peut qu'écouter et se rendre compte que son sacrifice a été vain en raison de cette entente entre les figures du monde politique, c'est-à-dire du *sekai* de l'œuvre.

On remarquera que cette communication codifiée sous forme poétique se distingue radicalement de la tradition selon laquelle la poésie est employée dans le *jôruri* ancien (l'*Histoire de demoiselle Jôruri* par exemple) ou dans le *Roman de Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語), et autres romans classiques pour exprimer, de manière lyrique, les sentiments d'un personnage particulier.

⁸⁶. Selon les annotations de TSUNODA Ichirô et UCHIYAMA Mikiko (*Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 492), l'épisode du pardon apparaît dans le troisième livre du *Dit de Heiji* (*Heiji monogatari* 平治物語), récit militaire qui raconte la prise de pouvoir et la chute de Minamoto no Yoshitomo 源義朝 (1123–1160) père de Yoritomo, en 1159 (René SIEFFERT [trad.], *Le Dit de Hôgen, Le Dit de Heiji*, Publications Orientalistes de France [POF], 1988, rééd. 1993, pp. 201-204).

Ce procédé de la résolution de l'énigme relève d'un dispositif hautement artificiel. Mais à l'instar du « crime » de Yazaemon mentionné précédemment, Sôsuke a veillé à ce que le procédé de l'énigme soit ancré dans la tradition historique : selon certaines sources, Kajiwara Kagetoki fut véritablement un passionné de poésie⁸⁷. En outre, selon le *Dit des Heike*, Yoritomo déclara, en entendant la nouvelle du suicide (historique) de Koremori, qu'il regrettait de n'avoir pas pu lui laisser la vie sauve⁸⁸.

On notera aussi que l'action est une fois de plus liée à un personnage du passé, le défunt Taira no Shigemori. Bien qu'il soit décédé avant le début de la pièce, sa présence rassemble tous les éléments de l'action du *Restaurant de sushis*. Comme nous l'avons mentionné, son envoi d'une grande quantité d'or en Chine motiva le crime de Yazaemon, un péché qu'il croit avoir transmis à son fils ; son portrait, découvert par Gonta, l'incitait à changer de voie et à sacrifier sa famille. Or, on constate maintenant que la bonne action de Shigemori sauvant la vie de Minamoto no Yoritomo rend de façon amèrement ironique la mort de Gonta inutile.

⁸⁷. Selon les annotations de TSUNODA Ichirô et UCHIYAMA Mikiko (*Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 491-492).

⁸⁸. « Quand on rapporta ces faits au Lieutenant de la Garde Militaire de Kamakura [Minamoto no Yoritomo] : « Las, s'il s'était fié à moi sans détours, je lui eusse laissé la vie sauve ! J'avais en effet pour le Ministre de Komatsu [Taira no Shigemori] la plus haute estime ! S'il a pu, en qualité de messenger de la Dame Nonne de l'Étang, obtenir que la peine de Yoritomo fût commuée en exil, c'est à ce Ministre que le dois tout uniment. Et comme je ne pouvais oublier cette obligation, j'ai reporté mon estime sur son fils [Taira no Koremori]. À plus forte raison, puisqu'il était entré en religion, cela ne faisait de difficulté ! » déclara-t-il. » (« Fujito », dans le dixième livre de la traduction de René SIEFFERT du *Dit des Heiké*, *op. cit.*, pp. 689-690).

L'atmosphère recherchée dans cette séquence de résolution de l'énigme contraste avec la rudesse de la prise de conscience par Gonta que sa mort ne servira pas à protéger Koremori et sa famille :

「人々はつと悦び涙。手負の権太は這出摺寄。「及ぬちゑで梶原を。謀つたと思ふたが。あつちが何にも皆合点。思へば是迄銜たも。後_テは命を銜る_ト。種と知らざる。浅間し」と悔に近き終り際⁸⁹。」

« *Tous ceux qui entourent [Koremori] fondent alors en larmes de joie. Gonta, blessé, rampe par terre et s'en approche.*

GONTA LE VAURIEN : Je manquais tout simplement de sagesse. Je pensais avoir trompé Kajiwara, mais il savait tout. Quand j'y pense, on m'a dérobé ma vie tout comme, autrefois, je dérobais [autrui]. Moi qui l'ignorais, comme je suis sot !

— *Peu après ces remords, il rend son dernier souffle.* »

La mort inutile du héros du *Restaurant de sushis* est représentée de manière assez retenue. Les références bouddhiques sont absentes, tout comme les pressentiments prononcés par la veuve Ubara dans *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*. Gonta admet simplement qu'il meurt de la ruse qu'il a employée tout au long de sa vie, malgré ses derniers efforts pour se racheter. Comme c'est le cas dans la plupart des actes tragiques de Sôsuke, nous trouvons toutefois un élément de rédemption et d'apaisement à la fin de la scène, car Gonta mourant et son père s'observent longuement en guise d'adieu. La narration qui clôt

⁸⁹. Takeda Izumo/Namiki Sôsuke *jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 492.

la scène indique également que Koremori, vêtu de l'habit de moine offert par le shôgun Yoritomo, prie pour que Gonta trouve « l'illumination suprême parfaite »⁹⁰.

La découverte du poème a été supprimée lors d'un grand nombre de représentations de la pièce. C'est le cas également pour d'autres éléments de cette scène, tels le vol d'or par Yazaemon et même la mort sur scène de Gonta. La suppression de la séquence du poème est sans doute destinée à suggérer que la mort de Gonta n'a pas été vaine, et permet de rapprocher cette scène de l'idéologie du Takemoto-za, selon laquelle les sacrifices se révèlent efficaces. Mais comme le soulignent Tsunoda Ichirô et Uchiyama Mikiko, ces réécritures relèvent également d'une sorte de « renversement complet de la thématique de l'œuvre » qui renverse, voire trahit, la thématique élaborée par Sôsuke⁹¹. Ce type de modifications lors des représentations théâtrales a mené à l'occultation de l'importance de Sôsuke en tant que dramaturge, jusqu'à sa redécouverte relativement récente à partir d'analyses basées sur les textes originaux.

⁹⁰. *Anokutara-sanmyaku-sanbodai* 阿耨多羅三藐三菩提 (sanskrit : *anuttara-samyak-sambodhi*), une locution figurant dans le *Sûtra du Lotus*.

⁹¹. « *Kono gikyoku no shudai wo gyaku-hansha suru imi wo motsu* » 「この戯曲の主題を逆反射する意味を持つ」, *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû*, *op. cit.*, p. 493.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Après avoir tenté dans la première partie de cette étude de situer la vie du dramaturge Namiki Sôsuke 並木宗輔 (1695-1751) et les pièces qu'il a écrites pour le *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 (théâtre de poupées) dans le contexte de leur époque, et analysé dans la seconde un certain nombre de thèmes centraux dans son œuvre, nous essayerons ici de tirer quelques conclusions.

Dans un premier temps, nous récapitulerons la problématique de chaque chapitre et formulerons les conclusions que nous pouvons en tirer. Nous chercherons ensuite à identifier plus généralement certaines caractéristiques du style dramaturgique de Namiki Sôsuke. Enfin, après un bref descriptif de sa réputation à l'époque moderne, nous dégagerons quelques perspectives pour les recherches sur le théâtre de cette époque, en particulier pour celles portant sur l'auteur de notre étude.

Le développement du théâtre *ningyô-jôruri*

Notre étude du dramaturge Namiki Sôsuke a commencé par un examen du théâtre de poupées *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 pour lequel il a composé ses œuvres. Ce théâtre est devenu un élément central de la culture japonaise durant l'époque d'Edo (1603-1867) ; ses textes et ses traditions perdurent aujourd'hui dans le théâtre *bunraku* 文楽. Dans le premier chapitre, nous avons retracé le développement du *ningyô-jôruri*, de ses origines dans le récit *katari-mono* 語り物, tradition narrative japonaise, à travers l'émergence du récit « *jôruri* » 浄瑠璃 à l'époque médiévale, jusqu'à l'arrivée du théâtre commercial *ningyô-jôruri* (le

« *jôruri* accompagné de poupées ») au début de l'époque d'Edo. Deux grands théâtres, le Takemoto-za 竹本座 et le Toyotake-za 豊竹座, établis dans la ville d'Ôsaka, devinrent le foyer de l'âge d'or du *ningyô-jôruri* durant les années 1740.

Nous avons souligné lors de notre description deux éléments que nous considérons comme pertinents pour la carrière de Sôsuke. Premièrement, nous avons examiné la tradition narrative *katari-mono*, dans le dessein de mieux comprendre la « préhistoire » du théâtre *ningyô-jôruri* et l'usage que Namiki Sôsuke en a fait. Deuxièmement, nous nous sommes penché sur le développement institutionnel de ce théâtre durant l'époque d'Edo afin de mettre en lumière l'évolution du rôle de l'auteur et son rapport avec les autres artistes.

À sa naissance au début du XVII^e siècle, le théâtre *ningyô-jôruri* adopta les textes du récit *jôruri*, issu de la tradition narrative *katari-mono*. La fusion du *jôruri*, art solitaire qui était interprété par des hommes et des femmes itinérants et marginaux, protégés par leur appartenance à une guilde, avec une longue tradition de marionnettistes, entraîna l'apparition d'une activité communautaire et commerciale dotée d'une forte attraction visuelle. La création de théâtres permanents et l'introduction du droit d'entrée qui l'accompagna permirent l'apparition d'une nouvelle relation entre les interprètes et le public. Le théâtre devint une véritable activité de loisir durant toute l'année, proposant des sièges et des services pour toutes les bourses, et l'on assista à l'apparition d'un public régulier et exigeant.

Les théâtres permanents nécessitaient la production de nouvelles œuvres dramatiques à un rythme soutenu. Désormais, les pièces pouvaient être jouées sur une période de plusieurs mois, et un programme réussi pouvait remplir les sièges et les coffres des théâtres tout comme un autre médiocre pouvait les vider. La création d'un texte pour le récitant, noyau d'un projet dramatique plus vaste, constituait donc un investissement important pour la direction du théâtre. Grâce au développement de l'imprimerie, qui

coïncida avec l'essor du théâtre commercial, les textes dramatiques furent également appréciés et interprétés par des amateurs en dehors du cadre théâtral.

Bon nombre de ces développements sont parallèles aux évolutions indépendantes du théâtre européen, parfois à un degré surprenant. Cependant, on trouve aussi des différences importantes dans les textes et leur interprétation entre les traditions orientale et occidentale. Plusieurs spécificités du théâtre *ningyô-jôruri* peuvent être reliées à ses origines dans le récit *katari-mono* des artistes solitaires, telle la survie des sections narratives (par opposition au dialogue) dont la fonction dramatique est extrêmement importante. On peut également citer la structure « mosaïque » de la pièce historique, influencée par le récit traditionnel constitué d'épisodes discontinus, et la fonction de la représentation théâtrale, apaisant les âmes des défunts en relatant leurs actes.

Les pièces du *ningyô-jôruri* furent ainsi fortement influencées par le récit *katari-mono*, notamment par son chef-d'œuvre, le *Dit des Heike* (*Heike monogatari* 平家物語), récit guerrier des troubles qui secouèrent le Japon à la fin du XII^e siècle. Ce théâtre incorpora abondamment des histoires empruntées à d'autres genres, notamment au théâtre nô et aux récits *kôshaku* 講釈 (basés sur des événements survenus au XIV^e siècle) et aux *sekkyô* 説経 (légendes populaires et récits épiques d'une forte tonalité bouddhique). Les textes du *ningyô-jôruri* fonctionnaient comme un recueil de littérature médiévale pour les citadins des nouvelles métropoles.

Les pièces historiques (*jidai-mono* 時代物), qui constituaient la base du répertoire de ce théâtre, mettaient en scène des personnages du passé, et leurs représentations malgré l'incorporation de quelques coutumes contemporaines offraient au public une version artistique et épurée du système féodal dans lequel il pouvait sans doute se reconnaître. Cette prise de distance par rapport au monde ordinaire offrait au spectateur un autre regard sur la

condition humaine que celui des pièces *sewa-mono* 世話物, « tragédies bourgeoises » ou adaptations de faits divers alors données dans les mêmes théâtres.

Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724), le grand dramaturge de son époque, affina considérablement la qualité des textes pour le théâtre *ningyô-jôruri*, et ses tragédies bourgeoises figurent parmi les sommets de la littérature japonaise. Son style, dense et évocateur, devint cependant après son décès une entrave à l'appréciation de ses œuvres sur la scène. Il revint aux dramaturges de la génération suivante, et notamment à Namiki Sôsuke, de perfectionner les pièces historiques qui demeurèrent au centre de la tradition du *ningyô-jôruri*. Leurs efforts culminèrent avec les chefs-d'œuvre de l'âge d'or des années 1740.

Les espaces du théâtre *ningyô-jôruri*

Dans le deuxième chapitre, nous avons dressé un aperçu des espaces — politique, économique, urbain, commercial, théâtral, scénique, etc. — dans lesquels le théâtre de poupées *ningyô-jôruri* existait à l'époque de Namiki Sôsuke. Notre but était de répondre à la question suivante : pourquoi les textes pour le *ningyô-jôruri*, l'un des théâtres les plus sophistiqués au monde dont Sôsuke fut l'un des plus grands auteurs, atteignirent-ils leur maturité dans la seule ville d'Ôsaka 大坂, et ce pour une brève durée d'une cinquantaine d'années ?

La création d'œuvres pour le *ningyô-jôruri* classique se concentra quasi exclusivement dans la ville d'Ôsaka. Basé dans le quartier de Dôtonbori 道頓堀, ce théâtre évolua en étroite collaboration non seulement avec le kabuki, qui resta le théâtre populaire le plus important tout au long de l'époque d'Edo, mais aussi avec le *karakuri* からくり, connu pour son penchant pour les effets visuels spectaculaires.

Notre examen de l'espace urbain d'Ôsaka nous a dévoilé certains paradoxes, dont les citadins de l'époque étaient sans doute conscients. D'abord, il s'agit d'une ville à la fois antique et nouvelle. Entre le v^e et le viii^e siècle, Naniwa 浪速 (ancien nom d'Ôsaka) fut à trois reprises la capitale impériale. Quasiment tombée dans l'oubli, la ville renaquit en 1496 avec la fondation du puissant temple Honganji d'Ishiyama 石山本願寺 ; toutefois, après une courte période de prospérité, le temple fut détruit en 1580 par le général Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582). Sous le règne du général Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) et grâce à la reconstruction de son château à une échelle imposante, Ôsaka semblait sur le point de regagner son titre de gloire. Mais avec la montée du clan Tokugawa 徳川 et la défaite des Toyotomi, le vrai pouvoir politique se déplaça subitement et de façon définitive vers l'est du pays. Au cours du xvii^e siècle, Ôsaka renaquit, « ville nouvelle » présentant une forte croissance démographique et un essor économique sans égal. Pendant l'ère Genroku 元禄 (1688-1704), ses citadins créèrent une florissante culture littéraire et artistique, ancrée dans les traditions de la région Kyôto-Ôsaka, mais tirant pleinement parti des avantages de l'époque : la technologie nouvelle de l'imprimerie, la possibilité de voyager sans entraves et la circulation plus libre des ressources financières. Le développement des théâtres populaires, en particulier celui du kabuki et du *ningyô-jôruri*, peut se situer dans le prolongement de cette floraison culturelle.

L'ambivalence du statut historique de la ville semble trouver un écho dans celle du statut social de ses habitants. Même si les marchands d'Ôsaka se situaient officiellement au bas de la hiérarchie durant l'époque d'Edo, leur utilité en tant que négociants en riz pour les récoltes des seigneurs féodaux *daimyô* 大名 ainsi que leur savoir technique conduisirent le régime *bakufu* 幕府 à leur accorder un degré élevé d'autonomie. D'autre part, à partir du xviii^e siècle, les citadins commencèrent à se tourner vers l'éducation en étudiant dans des

académies telles que le Kaitokudô 懷徳堂, opérant un retour aux sources confucéennes afin d'appréhender les assises de la nouvelle hiérarchie et d'insister sur la dignité des classes non guerrières. L'esprit du rationalisme engendré par la diffusion de l'éducation trouva un écho dans le théâtre de l'âge d'or, en particulier dans les scènes écrites par Sôsuke.

Menées tout au long de la carrière de Sôsuke, les réformes sévères du shôgun Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684-1751) furent ressenties par toutes les classes sociales, influençant la gestion économique des théâtres et même les textes représentés sur scène. C'est au début du XVIII^e siècle, à l'époque de Sôsuke, que ces paradoxes se firent sentir de façon plus aiguë. Jacqueline de Romilly, spécialiste de la littérature grecque ancienne, dans le contexte du théâtre grec avant l'époque attique, formule des observations précieuses sur le rapport entre l'origine d'un théâtre et la situation politique : « Par un trait assez remarquable, la naissance de la tragédie est liée, presque partout, à l'existence de la tyrannie — d'un régime fort, s'appuyant sur le peuple contre l'aristocratie¹. » Sa formule n'est pas sans pertinence pour notre étude, car même si les pièces du théâtre *ningyô-jôruri* de l'âge d'or des années 1740 sont constituées d'une gamme variée de registres dramatiques, la place des scènes tragiques au cœur du drame semble incontestable.

Or, le régime Tokugawa, si autoritaire qu'il fût, n'était pas une tyrannie au sens propre : il créa très tôt des dispositifs administratifs dans le but de limiter le pouvoir personnel du shôgun ; le peuple bénéficiait également d'améliorations relatives au système d'administration locale. Le règne de Tokugawa Yoshimune, qui coïncida avec la carrière de Sôsuke, se caractérisait toutefois par une forte volonté personnelle et par des politiques qui semblaient constituer une menace pour le modèle d'interdépendance fonctionnelle qui se normalisait depuis l'établissement de la *pax Tokugawa*. L'opposition à Yoshimune de la part

¹. Jacqueline de ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 13.

de Tokugawa Muneharu 徳川宗春 (1696-1754), membre de la famille Tokugawa et puissant seigneur *daimyô* 大名 du domaine d'Owari 尾張 (dans l'actuel département d'Aichi), ainsi que celle des marchands de riz d'Ôsaka, qui culmina dans une action collective sans précédent en 1736, relèvent probablement d'un profond ressentiment éprouvé par diverses catégories de population envers la politique de Yoshimune.

D'autre part, le maintien par Yoshimune d'une politique reprochant au kabuki de nuire aux mœurs populaires influença l'évolution du théâtre de poupées. Ce dernier souffrait moins de l'ingérence de la part des autorités, car l'action des pièces se déroulait à une époque éloignée, et confortait sans cesse la légitimité historique du clan Minamoto et par extension celle de ses « descendants », les membres du clan Tokugawa.

Notre aperçu de la composition sociale du public nous a dévoilé un dernier paradoxe. Face à ces heurts avec la réalité du régime des guerriers, l'engouement pour le *ningyô-jôruri*, dont la quasi-totalité des pièces se déroule dans l'univers des guerriers historiques, ne cessa de croître jusqu'à son apogée, lors de l'âge d'or. La représentation de l'épopée des guerriers permettait-elle aux bourgeois de s'accommoder de la hiérarchie dominée par cette caste ? Ou s'agissait-il d'une sorte de (re-)prise de contrôle sur l'histoire et la mythologie nationale ? Quoi qu'il en soit, il faut souligner que le *ningyô-jôruri* de l'âge d'or, axé non sur les tragédies bourgeoises mais sur les pièces historiques, est le fruit d'une vraie fascination de la part de la classe bourgeoise pour l'univers du guerrier et ses interactions avec les autres classes.

La carrière de Namiki Sôsuke

Ayant réalisé dans les deux premiers chapitres un premier état des lieux de l'évolution du genre et des espaces dans lesquels ce théâtre existait, nous avons abordé de façon plus directe dans le troisième chapitre le sujet de notre travail : la vie et la carrière de Namiki Sôsuke.

Nous avons poursuivi deux objectifs principaux : le premier était de situer Sôsuke dans le milieu dans lequel il vécut et travailla, et en particulier de considérer ses relations avec d'autres auteurs et artistes ; le deuxième consistait à resituer dans le cours de la carrière de Sôsuke ses œuvres, dont certaines sont connues de tous les amateurs de théâtre japonais classique.

Nous disposons malheureusement de très peu de sources biographiques, dont les principales sont : les listes d'auteurs trouvées dans les livrets des pièces de *ningyô-jôruri* ; les notes biographiques sur divers dramaturges publiées bien après la vie de Sôsuke ; les poèmes composés par Sôsuke et inclus dans les anthologies tel le *Mihara-shû* 三原集 (*Recueil de Mihara*) ; une « stèle de la longévité » (*juhi* 寿碑), érigée par Sôsuke en 1736 à l'âge de 42 ans ; et quelques brèves descriptions des liens avec ses disciples.

Par une sorte d'ironie, égale à celle que l'on ressent si souvent dans ses œuvres, Sôsuke ne gagna jamais la reconnaissance publique qui semblait lui être due. Le talent littéraire de Sôsuke se manifeste dès ses premiers poèmes composés en chinois, mais tout comme son précurseur Chikamatsu Monzaemon ou encore comme Shakespeare, il décida à un certain moment de se consacrer à l'écriture pour le théâtre populaire. Pendant quatorze ans, Sôsuke écrivit pour le théâtre Toyotake-za. Si ces pièces ne sont plus données sur la scène de *bunraku*, elles jouissaient d'un grand renom à l'époque, que ce soit dans la ville d'Ôsaka, dans les régions avoisinantes telle l'île d'Awaji 淡路島, ou dans la métropole d'Edo. La période durant laquelle il fut auteur pour le kabuki lui valut un succès renouvelé et lui permit de maîtriser de nombreuses techniques dramaturgiques. Après son entrée au Takemoto-za, à l'aube de l'âge d'or, il bénéficia du soutien de Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 (?-1747), célèbre pour sa formation de dramaturges talentueux.

Sôsuke répondit de façon remarquable aux attentes d'Izumo I^{er} en composant les plus grandes œuvres de sa carrière. Mais le décès d'Izumo I^{er} et la succession à la tête du théâtre de son fils, Izumo II, produisirent un profond bouleversement dans l'organisation du Takemoto-za. Les manœuvres d'Izumo II destinées à se faire passer pour le créateur de *Yoshitsune aux mille cerisiers*, du *Trésor des vassaux fidèles* et autres succès qui suivirent ne permirent pas la reconnaissance de Sôsuke par le grand public. C'est à ce moment que l'on trouve, cachée dans son texte, une revendication de sa paternité de l'œuvre que l'on peut interpréter comme une sorte de soupir exaspéré de la part de Sôsuke devant la non-reconnaissance de sa contribution au théâtre japonais.

Nous avons cherché à savoir comment la prise en compte de l'ensemble de ses œuvres pouvait contribuer à leur compréhension. Préfigurés dans ses premiers poèmes, deux thèmes traversent en fait la totalité de son œuvre : d'abord, une fascination pour l'épopée du *Dit des Heike* et les batailles du XII^e siècle ; ensuite les liens invisibles mais puissants, parfois écrasants, reliant le passé et le présent. Sa production dramatique, jusqu'à sa dernière pièce, *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, peut être envisagée comme une quête de la représentation idéale de ces préoccupations littéraires.

Son emploi novateur de l'élucidation de l'énigme (*nazo-toki* 謎解き) comme moteur du drame s'inspira-t-il des *kôan* 公案 (questions paradoxales) datant de la période durant laquelle il fut moine zen ? Sa maîtrise de la poésie chinoise a-t-elle influencé son style d'écriture ? Quoi qu'il en soit, ces préoccupations peuvent contribuer à expliquer pourquoi il se tourna vers le théâtre *ningyô-joruri* après son retour à la vie laïque. En effet, non seulement il s'agit d'un genre profondément ancré dans la tradition du récit *katari-mono*, comme c'est le cas pour le *Dit des Heike*, mais sa forme la plus courante, la pièce historique (*jidai-mono* 時代物), avec tous ses anachronismes et ses fantasmes, était une reconstitution

du passé dans le présent. Le kabuki ne pouvait probablement pas lui offrir la même liberté d'expression et, comme la plupart des dramaturges de l'époque, il ne s'essaya jamais au roman. Ses innovations dans le théâtre du *ningyô-joruri*, en revanche, et en particulier son adaptation de l'épopée japonaise au cours de ses dernières années constituent les plus grands apports de son œuvre.

La réputation des œuvres de Sôsuke a sûrement souffert d'une critique trop souvent effectuée d'un point de vue littéraire plutôt que dramatique : le style de Sôsuke était conçu pour le théâtre et non pour la lecture. Mais les génies du théâtre populaire sont aussi rares que ceux des autres arts littéraires, et l'œuvre de Sôsuke mérite une lecture plus attentive, car en fin de compte, son style a conquis deux théâtres : celui de poupées et celui d'acteurs.

La dramaturgie du sacrifice

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons examiné certains thèmes centraux dans l'œuvre de Sôsuke afin de définir les principales spécificités de son style. Le sacrifice de soi ou de ses proches occupe une place centrale dans les œuvres du théâtre *ningyô-jôruri*. Les pièces créées par Chikamatsu Monzaemon sous l'influence du kabuki traitant du double suicide (*shinjû-mono* 心中物) de jeunes amants qui ne peuvent s'unir officiellement sont particulièrement célèbres. Ce thème est également récurrent dans les pièces historiques (*jidai-mono* 時代物), forme prédominante du *ningyô-jôruri* à l'époque de Namiki Sôsuke, où les morts dites « sacrificielles » (*gisei-shi* 犠牲死) surviennent au point culminant de l'œuvre.

La forme prédominante de la mort sacrificielle dans les pièces historiques du XVIII^e siècle est le *migawari* 身代り ou « sacrifice de substitution », qui présente des caractéristiques formelles bien définies : typiquement, un homme ou une femme de la caste

des guerriers subalternes sacrifie son propre enfant pour que sa tête puisse être substituée à celle d'un enfant de noble naissance. Ce modèle avait été adopté par le *jôruri* ancien à partir de genres médiévaux, notamment le théâtre nô ou le récitatif *kôwaka* 幸若 qui narre des épisodes d'épopées japonaises.

Comme ses contemporains, Sôsuke a fréquemment eu recours au sacrifice de substitution tout au long de sa carrière. Après un bref examen de l'histoire du *migawari* dans le récit japonais, nous nous sommes penché sur quatre questions relatives à l'emploi par Sôsuke de cette technique.

Tout d'abord, quel est le lien entre le sacrifice et le *sekai* 世界 (« monde » ou « univers »), la trame tirée des récits historiques, dont les grandes lignes étaient déjà familières au public ? Ensuite, par quel mécanisme le sacrifice de substitution est-il mis en œuvre ? Qu'acquièrent les personnages qui recourent au sacrifice ? Enfin, quels dispositifs dramatiques Sôsuke emploie-t-il pour rendre ce procédé efficace sur le plan dramatique ?

Nous avons considéré ces questions à la lumière d'un examen de trois œuvres de Sôsuke dans lesquelles figurent des sacrifices de substitution. Tout d'abord, nous avons examiné la succession de trois sacrifices qui se produisent dans *La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud* (*Nanto jûsan-gane* 南都十三鐘, 1728), œuvre écrite par Namiki Sôsuke en collaboration avec Yasuda Abun 安田蛙文 (dates inconnues, actif entre 1727 et 1742). Ensuite, nous avons étudié le cas de *La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante* (*Wada-kassen onna-maizuru* 和田合戦女舞鶴, 1736), œuvre qu'il a écrite seul, dans laquelle la guerrière Hangaku 板額 est contrainte de mentir à son fils afin qu'il se donne la mort. Enfin, nous nous sommes penché sur la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani* (*Ichi-no-Tani futaba-gunki* 一谷嫩軍記, 1751), œuvre posthume

composée lors de sa deuxième période au Toyotake-za, et fréquemment donnée dans les théâtres *bunraku* et kabuki de nos jours.

C'est durant l'époque d'Edo que le sacrifice de substitution prit de l'importance pour devenir l'un des dispositifs dramatiques majeurs du théâtre japonais. Le *migawari* théâtral s'est codifié selon trois variantes principales, dont le modèle Nakamitsu 仲光, impliquant le sacrifice par un personnage de la caste guerrière de son propre enfant, est devenu de loin le modèle le plus répandu.

Le public de l'époque de Sôsuke, comme tout public de théâtre, détenait ses propres codes idéologiques pour la réception des œuvres. À en juger par le succès du sacrifice de substitution, on peut supposer que, selon ces codes, la représentation du sacrifice d'une jeune victime de la classe guerrière était considérée comme l'élément central d'une pièce historique. Dans la plupart des cas, l'enfant exerçait son libre arbitre. En adoptant précocement un comportement héroïque, conforme à la morale idéalisée des guerriers, la victime faisait ainsi l'objet de l'admiration du public. Ce type de mort « héroïque », riche en pathos, était paradoxalement une célébration de la valeur individuelle du guerrier et une justification de la structure sociale et des codes moraux. D'ailleurs, ces décès « héroïques » furent représentés sur scène tout au long de la période où l'on écrivit des pièces pour le *ningyô-jôruri* classique, soit jusqu'à la fin du XVIII^e siècle².

Comme ses contemporains, Sôsuke incorpora très souvent le motif du sacrifice de substitution dans ses œuvres en l'adaptant à ses goûts et aux besoins de son théâtre. Nous pouvons noter chez lui, à titre d'exemple, l'influence considérable de la trame historique

². On peut citer à titre d'exemple la scène centrale de l'œuvre *Camp de l'avant-garde du clan Minamoto de la province d'Ômi* (*Ômi Genji Senjin Yakata* 近江源氏先陣館, écrite par Chikamatsu Hanji *et al.*) en 1769.

(*sekai*) sur la conception du sacrifice. Prenons le rôle du bouddhisme. *La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud* se déroule dans la ville de Nara 奈良, où le bouddhisme est intimement lié à l'autorité de l'État. Un religieux du temple Kôfuku-ji 興福寺 exige le double sacrifice au motif qu'il faut se conformer aux règles (*okite* 掟) des divinités du sanctuaire shintoïste Kasuga associé à son temple. Le principe bouddhique de l'impermanence, symbolisé par la cloche évoquée dans le titre de la pièce et rendu explicite dans la dernière scène, est ici représenté comme une force vive et terrible. Cette fugacité se manifeste dans la vie courte et turbulente de l'enfant Kamematsu 亀松, dont la vie est dans un premier temps sauvée par un sacrifice, avant qu'il ne devienne la victime d'un autre sacrifice.

Dans la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, le principe bouddhique de l'impermanence, au cœur de l'épopée du *Dit des Heike*, est symbolisé par un cerisier. Clé de l'intrigue, l'arbre représente le sacrifice central de la pièce. Le bouddhisme non comme institution mais comme philosophie individuelle est mis en vedette, moyen pour l'individu de comprendre la souffrance qui l'entoure. Cela se manifeste surtout dans la décision du guerrier Kumagai Naozane 熊谷直実 de devenir religieux après avoir tué son fils. Ce sacrifice constitue son devoir, une vertu du point de vue de la société guerrière, mais représente en même temps un grave péché du point de vue de la morale bouddhique. C'est cette dernière interprétation que Naozane privilégie en devenant moine à la fin de l'acte.

Dans les pièces de Sôsuke, le rôle joué par l'intentionnalité du sacrifice s'atténue. Le sacrifice de substitution, à l'origine un acte spontané, est représenté dans certaines pièces de Sôsuke comme étant imposé par la hiérarchie ; d'action, il devient réaction. Le dispositif dramatique de l'« aliénation soudaine » subie par les personnages d'Otsuji お辻 et de Hangaku, mères des victimes, met l'accent sur cet élément de coercition.

Ce talent d'adaptation explique sans doute la popularité continue sur les scènes du *bunraku* et du kabuki de la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani* de nos jours encore. À la différence des deux autres pièces, le sacrifice de son fils par Naozane relève non seulement d'une imposition extérieure de la part du général Minamoto no Yoshitsune 源義経, mais également d'une obligation, psychologiquement intériorisée, envers la mère de l'adolescent Taira no Atsumori 平敦盛, qui est sauvé par le sacrifice. Le général Yoshitsune, sensible aux beautés de la nature et aux sentiments humains, est présenté comme un dirigeant idéal. Kojirô 小次郎, la victime, participe également avec enthousiasme à la mise en scène qui conduira à sa mort. Il est possible que le public ait apprécié la représentation d'un sacrifice de substitution qui rappelle ses origines « héroïques ».

Sôsuke associe le sacrifice à d'autres techniques dramatiques, telles que l'élucidation du mystère (*nazo-toki* 謎解き). Les objets associés à ces énigmes, le casque et le cerisier, font partie de la vie quotidienne, mais sont également des symboles poétiques connotant la fugacité et la mort. Comme nous pouvons le voir dans la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, Sôsuke innove en développant l'élucidation de l'énigme associée au sacrifice de Kojirô sur trois actes.

Sôsuke semble conserver une distance plus grande que les autres dramaturges de son époque avec les normes idéologiques en vigueur. Les pièces que nous avons examinées témoignent d'une attitude ambiguë envers le résultat du *migawari*. Même si la valeur du sacrifice n'est pas niée et que la victime reçoit l'éloge qui lui est dû, Sôsuke fait allusion à des contradictions qui pourraient mener le public à réfléchir sur la valeur ultime de l'acte. Dans *La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante* par exemple, le texte laisse supposer que l'enfant sauvé par le sacrifice d'Ichiwaka 市若 deviendra l'assassin du dernier shôgun Minamoto 源. Dans la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-*

Tani, la vie du noble Atsumori est sauvée, mais il disparaît de l'intrigue par la suite. Le sacrifice ne mène pas à la résolution du problème politique central de la pièce, à savoir la menace d'usurpation du pouvoir par Taira no Tokitada 平時忠. Dans *La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, en revanche, le sacrifice épargne la vie de l'héritier de la famille noble Moroe 諸兄 : nous pouvons ainsi supposer que Sôsuke s'inscrit ici dans la tradition prédominante du sacrifice « efficace ».

Les larmes et les émotions fortes sont présentes dans les sacrifices conçus par Sôsuke, comme cela est généralement le cas dans toutes les œuvres du théâtre *ningyô-jôruri* de l'époque. Toutefois, Sôsuke fournit au public les contradictions et la distance nécessaires pour l'amener à réfléchir aux significations psychologique, sociale, morale et historique des événements. Il nous présente des sacrifices qui ne résolvent pas l'ensemble des problèmes des personnages et ont des résultats mitigés, mettant en avant le lourd fardeau pesant sur l'individu dans le contexte de la société hiérarchique de son époque.

La représentation des relations entre parents et enfants

À la différence des tragédies bourgeoises de Chikamatsu connues en Occident, les pièces historiques qui dominaient le théâtre de poupées de l'âge d'or des années 1740 privilégiaient les relations entre les parents et leurs enfants plutôt que les relations amoureuses : c'est donc la représentation des relations familiales qui s'impose au cœur de l'action dramatique.

Après avoir étudié le sacrifice par les samouraïs de leur enfant, nous avons élargi notre vision dans le cinquième chapitre afin d'examiner la représentation que propose Namiki Sôsuke de la relation entre parent et enfant de manière plus générale. Pour ce faire, nous nous sommes penché sur ses premières œuvres, écrites pendant sa période au Toyotakeza. La représentation de la relation parent-enfant dans les premières œuvres de Sôsuke se distingue de celle adoptée dans la majorité du répertoire *ningyô-jôruri* par son manque de

sentimentalité et d'idéalisme. Elle diffère ainsi nettement de celle du théâtre rival, le Takemoto-za, dans lequel cette relation est systématiquement idéalisée et présentée comme un rapport puissant ayant une force transcendante et permettant de résoudre les différents problèmes de l'intrigue.

Nous avons examiné dans un premier temps la représentation de la relation familiale dans les genres du récit *katari-mono*, y compris le *Dit des Heike* et le genre narratif populaire *sekkyô*, ainsi que celle du théâtre nô, l'une des plus grandes influences formatrices du *ningyô-jôruri*.

Ensuite, nous avons abordé la question de la représentation des relations familiales au sein des deux principaux théâtres du *ningyô-jôruri* à l'époque de Sôsuke : au Takemoto-za, alors dominé par le dramaturge Takeda Izumo I^{er}, et au Toyotake-za de Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742), dramaturge attaché au théâtre Toyotake-za avant l'arrivée de Sôsuke.

Nous avons examiné par la suite deux œuvres de Sôsuke écrites pour le théâtre Toyotake-za, qui mettent toutes deux en scène des parents que l'on peut qualifier d'« atypiques » par rapport au courant majeur, c'est-à-dire celui des œuvres écrites pour le Takemoto-za à la même époque. Il s'agit de la *Chronique de Hôjô Tokiyori (Hôjô Jiraiki* 北条時頼記, 1726), pièce écrite par Sôsuke avec Nishizawa Ippû 西沢一風 (1665-1731) et Yasuda Abun, et de *Nasu no Yo.ichi et l'encrier de la mer de l'Ouest (Nasu no Yo.ichi Saikai suzuri* 那須与市西海硯, 1734), œuvre écrite par Sôsuke avec Namiki Jôsuke 並木丈輔 (dates inconnues, actif entre 1732 et 1749). La première de ces pièces dépeint, au point culminant du drame, une mère qui avoue, dans ses derniers instants, n'avoir aimé que sa fille biologique et avoir simulé son amour pour sa fille adoptive. La seconde de ces œuvres montre Nasu no Yo.ichi 那須与市, l'un des héros du *Dit des Heike*, trompant son fils aîné en lui refusant la gloire d'aller combattre, ce qui conduit ce dernier à envisager de se suicider

pour rétablir son honneur.

De manière générale, le « nouveau *jôruri* » (*shin-jôruri* 新浄瑠璃) développé par Chikamatsu se préoccupa de la vraisemblance des représentations du comportement humain. Dès le début de sa carrière, Sôsuke montre une originalité profonde à l'égard du rapport entre parent et enfant.

Nous avons déjà noté la grande adaptabilité dont Sôsuke faisait preuve vis-à-vis des artistes du théâtre dans lequel il se trouvait, ce dont témoigne toute sa carrière. En tant qu'auteur dramatique sous contrat, il répondit aux attentes et écrivit dans le style associé au théâtre afin de mettre en valeur les talents des récitants et des marionnettistes. Dans le cas du Toyotake-za, les caractéristiques des œuvres avaient été établies par Ki no Kaion, qui avait pris sa retraite trois ans avant l'arrivée de Sôsuke. Certaines spécificités du traitement par Sôsuke des relations parent-enfant laissent supposer son adoption des traditions stylistiques de ce théâtre.

Sur le plan de la structure dramatique, par exemple, on peut recenser les spécificités de la plainte (*kudoki* 口説き) exprimée par le parent. Cette tirade émouvante, point culminant de la scène la plus dramatique de l'œuvre, fournissait l'occasion au récitant principal d'exposer sa virtuosité. On peut imaginer que le public attendait ce moment avec impatience. Sôsuke incorporait le ton le plus aigu (*kan* 上) pour accentuer les moments les plus émouvants, associés au style personnel du récitant Toyotake Wakatayû, fondateur du théâtre. On peut également noter l'héritage de Kaion dans son recours à un lexique de concepts éthiques, grâce auxquels le protagoniste explique ses motivations. Dans le cas des plaintes des parents que nous avons examinées, il s'agit d'évaluations introspectives de leur propre comportement vis-à-vis des autres membres de la famille.

Nous pouvons également identifier certains traits associés à ce théâtre et adoptés par Sôsuke concernant les thématiques et les personnages des œuvres. Le style de déclamation *higashi-fû* 東風 (« style de l'Est »), étroitement associé à Wakatayû, donna à Sôsuke la liberté de poursuivre, au sein d'un théâtre très fréquenté, la création d'un certain nombre de modèles de personnages qui se distinguent nettement de ceux du théâtre Takemoto-za, initiateur du nouveau *jôruri*.

En mettant l'accent sur les aspects psychologiques et cachés des personnages, y compris ceux des parents et des enfants, Sôsuke créa une gamme de situations dramatiques et de personnages qui était novatrice et audacieuse. On peut qualifier ces parents créés par Sôsuke d'« atypiques », non seulement par rapport aux personnages développés au sein du Takemoto-za de Chikamatsu, mais également parce qu'ils s'écartaient des « types » que l'on trouvait plus largement dans le théâtre et la littérature de son époque.

Les deux exemples de parents que nous avons examinés, la mère d'Ikuyo 幾世 et de Matsuyo 松世, ainsi que Nasu no Yo.ichi, ne parviennent finalement pas à adopter le comportement qu'attendent d'eux les systèmes social et politique. Le fait que tous deux reconnaissent que leurs actes ont été guidés par leurs émotions laisse supposer l'existence de motivations complexes qu'ils n'osaient pas révéler. Cette faiblesse psychologique du parent par rapport aux normes sociales est révélée chez Sôsuke dans un aveu (*sange* 懺悔) qui constitue l'un des points forts de la pièce. Cette mise en scène de parents et d'enfants semble également présager les méthodes tragiques qui caractérisent ses œuvres postérieures, écrites pour le Takemoto-za lors de l'âge d'or du *ningyô-jôruri* des années 1740.

La création de la tragédie

Les techniques dramaturgiques les plus caractéristiques de Sôsuke peuvent être identifiées dans les scènes les plus tragiques, situées en point d'orgue à la fin du troisième acte de la pièce historique en cinq actes. Le protagoniste semble être mené, de façon inexorable, vers un sort tragique. Même si ces scènes montrent une grande variété de situations et de registres dramatiques, on peut identifier de nombreux traits communs. Lors du déroulement du drame, certains signes conduisent le public à pressentir le cours tragique des événements, ce qui crée une tension dramatique particulière. Au paroxysme du drame, les personnages concernés se rendent compte de la situation réelle : leurs efforts les plus soutenus pour améliorer la situation ont, de manière ironique, provoqué une tragédie. Le public appréhende alors l'enchaînement des événements responsable de cette dernière : une faute antérieure, parfois sans gravité, a déclenché une série de conséquences aboutissant à la situation funeste présentée sur la scène.

Dès le début de sa carrière, Sôsuke employa ces techniques dramaturgiques, souvent catégorisées comme « drame du destin » (jap. : *unmei-geki* 運命劇), dans la plupart de ses pièces écrites pour le théâtre Toyotake-za. Après son entrée au théâtre Takemoto-za en 1745 et sa rencontre avec une autre tradition d'écriture, Sôsuke continua de développer et de mettre en œuvre ses méthodes, ce qui contribua au succès d'un grand nombre de scènes qui constituent de nos jours encore une part importante des répertoires du kabuki et du *bunraku*.

Après une brève description des recherches récentes qui sont parvenues à dévoiler les méthodes dramatiques des scènes tragiques de Sôsuke, nous avons examiné les motifs de la « fatalité » ainsi que la technique du déroulement par « enchaînement logique » dans les œuvres antérieures à Sôsuke. Nous avons ensuite abordé la question du « cadre » de

l'intrigue, et le souhait de Sôsuke d'établir un univers rationnel lors de la création de ses œuvres dramatiques.

Nous avons analysé par la suite deux scènes centrales figurant dans des œuvres traitant de la fuite du général Minamoto no Yoshitsune hors de la capitale. Il s'agit tout d'abord de la tragédie de la veuve Ubara 姥等 dans *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*, (*Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段) œuvre écrite au début de sa carrière pour le théâtre Toyotake-za en 1727, puis de la tragédie de Gonta le vaurien (*Igami no Gonta* いがみの権太) dans *Le Restaurant de sushis* (鮓屋の段 *Sushiya no dan*), scène centrale de *Yoshitsune aux mille cerisiers* (*Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜, 1747), écrite vingt ans plus tard pour le Takemoto-za.

Ki no Kaion, premier auteur pour le théâtre Toyotake-za, développa une dramaturgie qui impliquait l'accumulation d'éléments de façon logique, se distinguant du style de son rival Chikamatsu, caractérisé par un degré de naturalisme et de lyrisme plus élevé. La méthode de développement de l'intrigue par l'enchaînement logique fut ultérieurement adoptée et affinée par Sôsuke, qui créa les scènes tragiques les plus célèbres de l'âge d'or du théâtre *ningyô-jôruri*.

Sôsuke porte une attention particulière à l'établissement du cadre pour le déroulement de la tragédie. Dans un premier temps, nous avons noté la quasi-absence d'éléments ou d'événements de nature clairement surnaturelle. L'idée, en revanche, d'une logique métaphysique ou d'un ensemble de règles (*okite* 掟) opérant derrière l'action est très souvent évoquée. Il s'agit surtout du principe bouddhique du karma : la rétribution pour une faute dans le passé qui s'est souvent produite bien avant le début de l'intrigue. Le mécanisme de cette logique sous-jacente se met en œuvre au moyen des actes des personnages. L'évocation par Sôsuke (plutôt que la représentation directe) du mécanisme métaphysique

laisse une plus grande liberté au public pour interpréter son rôle dans le déroulement de l'action.

Alors que la tragédie implique surtout les personnages du monde ordinaire, sans renom et absents d'un univers (*sekai*) préétabli, Sôsuke veille à ancrer les événements tragiques de la pièce dans un cadre historique. De cette façon, même si les événements représentés peuvent paraître artificiels et peu vraisemblables par rapport aux tragédies bourgeoises de Chikamatsu, l'action conçue par Sôsuke dans les pièces historiques est loin d'être arbitraire et fait partie d'une structure dramatique soigneusement conçue.

Dans ce cadre permettant le déroulement de la tragédie, Sôsuke combine deux univers : celui des personnages contemporains, « anonymes » pour ainsi dire, qui paraissaient familiers au public de l'époque, et celui du monde du récit, le *sekai*, dont les personnages et les autres éléments sont également connus du public grâce aux nombreuses œuvres fictives et dramatiques familières aux spectateurs depuis leur enfance. Les scènes tragiques que nous avons examinées basculent constamment entre ces deux univers, ce qui crée une tension dramatique caractéristique de l'œuvre de Sôsuke. Cette sorte de double regard sur un passé et un présent « superposés » nous rappelle la thématique de son poème *Dan-no-ura* 壇浦, où les éléments du paysage apparaissent comme les signes d'une bataille qui eut lieu quelques siècles auparavant.

Parmi les aspects les plus impressionnants de cette dramaturgie figurent les efforts des personnages ordinaires qui s'appliquent avec acharnement à atteindre un certain but, mais sont finalement écrasés par les conséquences inattendues de leur action. C'est ici, au paroxysme de la tragédie, que nous pouvons discerner des techniques dramatiques efficaces qui semblent incarner les concepts tragiques aristotéliens de *péripétie* (renversement de la situation dramatique) et d'*anagnôrisis* (reconnaissance de ce fait par le personnage concerné).

Ces techniques se manifestent de manière plus évidente au cours de la première période d'écriture de Sôsuke, alors qu'il était attaché au théâtre Toyotake-za. Il les employa également, d'une façon plus atténuée, dans ses œuvres pour le Takemoto-za lors de l'âge d'or de ce théâtre. Les révisions ultérieures des scènes de cette période ont pourtant eu tendance à occulter la continuité stylistique entre ces deux périodes.

Le style de Namiki Sôsuke

Après avoir présenté les principaux résultats de notre étude, nous tenterons à présent de tirer des conclusions plus générales sur le style de Sôsuke. Le fait que ses œuvres jouissent d'un succès durable dans le théâtre actuel est en grande partie dû à ses choix stylistiques. On peut identifier les éléments suivants :

1. Une structure soignée. Le premier aspect du style de Sôsuke que nous pouvons identifier est l'attention qu'il porte à la structure d'ensemble de l'intrigue. Tirant pleinement parti de la structure de la pièce historique (*jidai-mono*) en cinq actes élaborée par le récitant Takemoto Gidayû 竹本義太夫 (1651-1714), il privilégie un développement de l'action rigoureusement logique qui interpelle l'intelligence du public. Il a fréquemment recours à certaines techniques telle la préfiguration (*fukusen* 伏線), selon laquelle sont introduits des personnages et des éléments de l'action dont l'importance sera comprise par le public dans une scène ultérieure. De manière semblable, sa technique de l'élucidation de l'énigme (*nazo-toki*) a pour but de conduire les personnages, en même temps que le public, vers la reconnaissance de la situation tragique dans laquelle ils seront impliqués.

Sôsuke développa cette préoccupation pour la structure dramatique au cours de la première partie de sa carrière, lorsqu'il était auteur principal attaché au théâtre Toyotake-za et composait régulièrement deux ou trois actes consécutifs. Dans l'élaboration de ses méthodes, il fut sans aucun doute influencé par le grand dramaturge Ki no Kaion, son

prédécesseur à ce théâtre. Il appliqua ultérieurement ce principe aux œuvres qu'il écrivit pour le théâtre Takemoto-za, notamment à ses « trois chefs-d'œuvre » reconnus du théâtre *ningyô-jôruri*.

Cette attention portée à la structure peut paraître surprenante si l'on prend en compte les propos que tiennent de nombreux spécialistes de l'époque moderne vis-à-vis de l'écriture collaborative qui se normalisa durant la période après Chikamatsu. Ces œuvres étaient considérées comme faiblement structurées et incohérentes et, à l'instar du théâtre kabuki, l'importance de la scène individuelle aurait été privilégiée par rapport à l'architecture d'ensemble de la pièce. Cependant, même si les œuvres de cette période ne sont que rarement unifiées par un héros qui domine l'action, leur structure est ordonnée par le problème politique exposé dans la première scène, ainsi que par la conformité de chaque acte aux thèmes codifiés par Gidayû. Ainsi, la cohérence structurelle de l'œuvre semble avoir été au premier plan des préoccupations de Sôsuke.

2. La progression vers la tragédie. Les scènes centrales des œuvres de Sôsuke se déroulent souvent, dans un premier temps, dans une atmosphère festive ou conviviale, mais à un moment donné, certains signes laissent présager une tournure tragique. La compréhension de l'imminence de la mort par les personnages, parallèlement au spectateur, contribue à l'efficacité dramatique de la scène.

Sôsuke crée des héros tragiques mémorables, tels que la veuve Ubara et Gonta le vaurien, que nous avons étudiés dans le sixième chapitre. Ayant commis des péchés par le passé, leurs tentatives de se racheter mènent, avec une cruelle ironie, à leur mort inutile. Leur sort émouvant est évoqué avec une sentimentalité moindre que dans les scènes semblables composées par les disciples de Chikamatsu. L'évocation dans ces scènes d'un monde métaphysique, jamais explicitement révélé, participe également à l'atmosphère déconcertante qui règne dans les scènes tragiques de Sôsuke.

Nous pouvons associer cette péripétie tragique à la structure circulaire de la pièce historique en cinq actes, selon laquelle la transition vers le désordre est résolue par un rétablissement de l'ordre à la fin de la pièce. Les trois premiers actes progressent ainsi vers une situation troublante et un dénouement tragique à la fin du troisième acte. En raison de l'accent mis par Sôsuke sur les sacrifices inutiles des personnages et de l'importance du rôle joué par les facteurs psychologiques, son style a souvent été qualifié de « pessimiste ». On doit toutefois rappeler que, contrairement aux œuvres occidentales, cette tragédie atteint son paroxysme non à la fin mais au milieu de la pièce, avant la progression vers la résolution de la situation politique et la conclusion auspiciuse de l'action.

Rappelons également que la chute constitue un thème prépondérant du *Dit des Heike*, l'une des principales sources littéraires de Sôsuke. Cette œuvre décrit le déclin du puissant clan Taira 平家 dans le contexte des batailles du XII^e siècle ; le récit préfigure à plusieurs reprises sa destruction.

3. La présence du passé. Nous pouvons également identifier chez Sôsuke une façon particulière d'incorporer les sources historiques. La pièce historique (*jidai-mono*) donnée sur la scène du théâtre *ningyô-jôruri* n'était pas une tentative de représenter fidèlement les événements historiques, ni une pure fantaisie agrémentée par des éléments historiques. Le projet créatif des dramaturges visait à déceler les événements inconnus qui se sont déroulés en marge des incidents historiques, dans une sorte de réécriture du passé permettant au public théâtral de réfléchir sur l'histoire de son pays.

Sôsuke n'était pas le seul auteur pour le théâtre *ningyô-jôruri* à prêter attention au développement du *sekai*, la trame des personnages et situations historiques, mais comme nous l'avons vu, certaines des scènes les plus réussies de Sôsuke intègrent parfaitement le monde contemporain, familier du public, et les personnages historiques du *sekai*.

Namiki Sôsuke à l'époque moderne

L'oubli de la contribution de Sôsuke au théâtre japonais se produisit dans les décennies suivant son décès. Les pièces qu'il écrivit pour le Toyotake-za disparurent du répertoire des théâtres d'Ôsaka, et les chefs-d'œuvre écrits pour le Takemoto-za furent attribués à un autre dramaturge, Takeda Izumo.

À l'époque moderne, la reconnaissance du talent dramatique de Sôsuke à sa juste mesure fut confrontée à un double défi. Tout d'abord, nous pouvons mentionner le manque d'intérêt de la part des chercheurs avant la Deuxième Guerre mondiale pour les textes écrits pour le théâtre de poupées après le décès de Chikamatsu, durant la période d'écriture collaborative. Deuxièmement, découlant peut-être du premier point, on peut citer la confusion entourant l'identité de l'auteur principal des trois chefs-d'œuvre écrits pour le théâtre Takemoto-za au cours de l'âge d'or des années 1740.

Les pièces écrites par Namiki Sôsuke au cours de l'âge d'or sont demeurées extrêmement populaires dans le kabuki et le théâtre de poupées et, comme nous l'avons vu, le *Trésor des vassaux fidèles* a toujours été considéré comme un « remède » contre les théâtres vides. Cette pièce a également figuré parmi les premières représentations de kabuki hors du Japon ; elle a ainsi fait partie du spectacle réalisé par Ichikawa Sadanji II 市川左團次 (1880-1940) en Union soviétique en 1928³. Notons également qu'elle a figuré parmi les premières représentations de kabuki permises durant l'occupation américaine qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale, grâce au soutien de Faubion Bowers (1917-1999), connaisseur de la culture japonaise.

³. Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 415.

De l'ère Meiji jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, les œuvres de cette période ont néanmoins davantage été considérées par les spécialistes comme des « vitrines » pour le talent des artistes de la scène que comme des œuvres importantes à part entière, et les textes ne bénéficiaient pas des recherches approfondies qu'ils méritaient. De plus, les recherches sur les textes de cette période portaient principalement sur les adaptations pour le théâtre kabuki, abrégées et modifiées au gré des acteurs. De cette manière, de nombreuses caractéristiques stylistiques propres à Sôsuke sur les plans thématique, structurel et psychologique furent obscurcies.

Les études approfondies des œuvres collaboratives, menées après-guerre par des chercheurs tels que Mori Shû, Tsunoda Ichirô et Uchiyama Mikiko ont conduit à une réévaluation de leur qualité, ainsi qu'à la découverte que Sôsuke était le principal dramaturge de l'âge d'or du *ningyô-jôruri*.

Malgré l'avancée des recherches, la contribution de Sôsuke au patrimoine théâtral japonais n'a jamais été pleinement connue du grand public. En 1951, par exemple, le 200^e anniversaire du décès de Sôsuke n'a été marqué par aucune représentation commémorative dans les théâtres kabuki ou *bunraku*⁴. La publication des trois chefs-d'œuvre en 1956 et même celle d'un ensemble d'analyses textuelles par le Théâtre national du Japon (*Kokuritsu gekijô* 国立劇場) en 1986 attribuent les chefs-d'œuvre de l'âge d'or à l'auteur Takeda

⁴. TSUNODA Ichirô 角田一郎, « Namiki Sôsuke-den no kenkyû — Shin-shiryô shahon *Mihara-shû* wo chûshin to suru kôsatsu » 並木宗輔伝の研究：新資料写本「三原集」を中心とする考察, *Kokubungaku Kenkyû* 国文学研究, vol. 13, 1956, p. 114.

Izumo⁵. La première exposition consacrée à Sôsuke a été présentée au Musée du théâtre de l'université de Waseda 早稲田演劇博物館 en 2009 et organisée par la spécialiste Uchiyama Mikiko. Le catalogue abondamment illustré qui l'accompagne constitue une précieuse collection de sources biographiques.

Perspectives pour les recherches futures

Comme l'a remarqué en 2011 Jean-Jacques Tschudin, spécialiste du théâtre classique japonais, le théâtre *ningyô-jôruri* après Chikamatsu a globalement été négligé par les spécialistes occidentaux ; la situation semble avoir peu évolué depuis cette date. Parmi la quarantaine d'œuvres écrites par Sôsuke, seule une poignée a été traduite en langues occidentales — en français, on trouve uniquement *Le Trésor des vassaux fidèles* — et il n'existe pas d'études approfondies sur sa dramaturgie. Il faut espérer que l'avenir suscitera un intérêt accru pour ce corpus fascinant des premières œuvres écrites pour le Toyotake-za comme pour les grands succès écrits durant l'âge d'or.

Nous pouvons pour finir identifier des perspectives de recherches futures. Sur le plan stylistique, par exemple, nous avons déjà noté que le style de Sôsuke est moins lyrique que celui de Chikamatsu ou de ses disciples. Néanmoins, la popularité de ses pièces témoigne de l'efficacité de sa dramaturgie. Selon Pierre Larthomas, l'efficacité du langage dramatique doit être évaluée selon d'autres critères que le langage littéraire⁶. Pouvons-nous

⁵. Il s'agit de *Takeda Izumo-shû* 竹田出雲集 (TSURUMI Makoto 鶴見誠 [éd.], Tôkyô, Asahishinbun-sha 朝日新聞社, 1956) et *Jôruri sakuhin yôsetsu : Nishizawa Ippû/Namiki Sôsuke-hen* 浄瑠璃作品要説 西沢一風・並木宗輔 篇, vol. 5 (Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu 国立劇場調査室, 1986).

⁶. Pierre Henri LARTHOMAS, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

situer le succès du style de Sôsuke dans ce contexte ? Peut-on d'ailleurs mieux définir le lien entre le style de Sôsuke et la littérature de la secte zen dans laquelle il fut formé ?

Une autre piste de recherche possible est le concept d'« univers » ou trame de personnages (*sekai* 世界) associé à la pièce historique du *ningyô-jôruri*. Le Japon d'Edo était un pays fermé, où la liberté de mouvement était restreinte, même pour les habitants les plus puissants ou aisés ; les écrivains, dramaturges et philosophes créèrent un grand nombre d'espaces imaginaires⁷. Peut-on identifier alors des caractéristiques communes à ces divers espaces ?

Se pose enfin la question de l'héritage de Sôsuke. La rivalité entre les deux théâtres au cours de l'âge d'or semble représenter des tendances plus larges dans les approches dramaturgiques au Japon. D'un côté, on trouve l'école plus sentimentale et lyrique du Takemoto-za, axée sur la rédemption du héros ; de l'autre, le style plus sombre, objectif et « logique » du Toyotake-za développé par Sôsuke durant la majeure partie de sa carrière. À première vue, le mode sentimental associé au Takemoto-za semble avoir eu un effet plus durable sur le théâtre classique japonais. Sôsuke avait toutefois un grand nombre de disciples, et il est possible de détecter des influences de son style dans des œuvres ultérieures. Nous pouvons citer, par exemple, la pièce de kabuki *Tôkaidô Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 (*Revenants à Yotsuya sur le Tôkaidô*, 1825, par Tsuruya Nanboku IV 鶴屋南北, 1755-1829),

⁷. On peut citer l'exemple du philosophe Nakai Riken 中井履軒 (1732-1817) pour lequel les quartiers de la ville d'Ôsaka formaient un « royaume de rêves » (*kashokoku* 華胥国, Tetsuo NAJITA, *Visions of Virtue in Tokugawa Japan: The Kaitokudô Merchant Academy of Osaka*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2016, p. 189).

caractérisée par une atmosphère sombre et des représentations psychologiques d'une grande acuité.

Nous souhaitons enfin voir, plus globalement, une prise en compte dans les recherches de la complexité et de la diversité des pièces historiques de *ningyô-jôruri*, dont les représentations ont émerveillé le public de l'époque d'Edo et continuent de le faire de nos jours.

*

Pour conclure, il nous semble que la production dramatique de Sôsuke est basée sur l'adaptation pour le théâtre des thèmes de ses premiers poèmes en chinois. Son œuvre continue de nourrir la réflexion des spectateurs et des lecteurs. Il faut espérer que la reconnaissance de l'importance de Namiki Sôsuke dans le milieu académique se traduira finalement par une plus grande notoriété, au Japon comme à l'étranger.

ANNEXES

I. ŒUVRES ÉCRITES PAR NAMIKI SÔSUKE POUR LE NINGYÔ-JÔRURI

Première Partie, œuvres écrites pour le Toyotake-za

- i. Première période, 1726-32. 15 œuvres écrites pour le Toyotake-za 豊竹座 avec Yasuda Abun 安田蛙文 (dates inconnues, actif entre 1726 et 1742)*
- 1726 (4.8) **Hôjô Jirai-ki* 北条時頼記
(*Chronique de Hôjô Tokiyori*, œuvre écrite avec Nishizawa Ippû 西沢一風 [1665-1731] en collaboration avec Namiki Sôsuke 並木宗助 et Yasuda Abun 安田蛙文.)
 - 1727 (2.15) *Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段
(*Quinze chapitres sur les Seiwa Genji*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
 - 1727 (8.15) *Tsu-no-kuni Nagara no hitobashira* 撰津国長柄人柱
(*La Province de Settsu et le sacrifice humain pour le pont de Nagara*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
 - 1728 (2.1) *Takauji shôgun nidai kagami* 尊氏將軍二代鑑
(*Le Shôgun Takauji, modèle pour deux générations*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
 - 1728 (5.15) *Nanto jûsan-gane* 南都十三鐘
(*La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
 - 1729 (1.2) *Gosannen Ôshû gunki* 後三年奥州軍記
(*Chronique de la guerre de trois ans dans la province d'Ôshû*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
 - 1729 (9.10) *Fujiwara no Hidesato Tawara no keizu* 藤原秀郷俵系図
(*Fujiwara no Hidesato et la généalogie des Tawara*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
 - 1730 (1.20) *Kaba no Kanja Fujito-gassen* 蒲冠者藤戸合戦

(*Le Jeune homme de Kaba et la bataille de Fujito*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)

- 1730 (5.6) *Honchô Tandoku-sen* 本朝檀特山
(*Le mont Daṇḍaka du Japon*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
- 1730 (8.1) (*Kusunoki Masashige gunpô jitsuroku* 楠正成軍法実録
(*Chronique des stratégies de Kusunoki Masashige*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
- 1731 (1.2) *Genke Shichi-dai-shû* 源家七代集
(*Recueil compilé par la septième génération des Minamoto*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
- 1731 (4.2) *Izumi-no-kuni ukina no tameike* 和泉国浮名溜池
(*Scandales de l'étang de la province d'Izumi*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
- 1731 (10.16) *Akazawa-yama Itô denki* 赤沢山伊東伝記
(*Histoire des Itô du mont Akazawa*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
- 1732 (9.10) *Taikenmon no yo-ikusa* 待賢門夜軍
(*Assaut de nuit sur la porte Taikenmon*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Abun.)
- 1732 (10^e mois) *Chûshin kogane no tanjaku* 忠臣金短冊
(*Les Vassaux fidèles aux cartes de poème dorées*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Ogawa Jôsuke 小川丈助, ultérieurement Namiki Jôsuke 並木丈助, et Abun.)
- ii. ***Deuxième période, 1733-35. 4 œuvres écrites pour le Toyotake-za avec Namiki Jôsuke 並木丈輔 (dates inconnues, actif entre 1732 et 1749)***
- 1733 (7.16) *Futaba reijin Azuma no hinagata* 莠伶人吾妻雛形
(*Le Jeune musicien, modèle pour la région de l'Est*, œuvre écrite par Namiki Sôsuke avec Namiki Jôsuke.)
- 1734 (6.1) ***Soga mukashi kendai* 曾我昔見台

(Adaptation par Sôsuke et Jôsuke des *Soga et l'ancien lutrin*, œuvre de Chikamatsu Monzaemon.)

- 1734 (8.13) *Nasu no Yo.ichi Saikai suzuri* 那須与市西海硯
(*Nasu no Yo.ichi et l'encrier de la mer de l'Ouest*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Jôsuke.)
- 1735 (2.7) *Nanban-tetsu Gotô no menuki* 南蛮鉄後藤目貫
(*Les Rivets de sabre de Gotô en fer ibérique*, œuvre écrite par Sôsuke seul et interdite par les autorités.)
- 1735 (5.6) ***Yorozu-ya Sukeroku nidai kamiko* 万屋助六二代★ (衣+昏)
(*Sukeroku, fils de marchand, et l'habit en papier porté par deux générations*, œuvre écrite par Namiki Jôsuke et « arrangée » [*tensaku* 添削] par Sôsuke.)
- 1735 (8.15) *Karukaya Dôshin Tsukushi no iezuto* 刈萱桑門筑紫鞆
(*Le Moine Karukaya et le cadeau envoyé au Tsukushi*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Jôsuke. À partir de cette œuvre, le nom de Sôsuke apparaît sous la forme de graphies plus complexes [宗輔]).

iii. Troisième période, 1735-40. 7 œuvres écrites pour le Toyotake-za par Sôsuke seul

- 1736 (3.4) *Wada kassen onna maizuru* 和田合戦女舞鶴
(*La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*, œuvre écrite seul.)
- 1737 (1.15) *Abe no Munetô Matsura kinugasa* 安倍宗任松浦簞
(*Abe no Munetô et le dais de Matsura*, œuvre écrite seul.)
- 1737 (7.21) *Kama-ga-fuchi futatsu-domoe* 釜淵双級巴
(*Les Deux tourbillons de l'Étang du Chaudron*, œuvre écrite seul.)
- 1738 (4.8) *Nibu-yamada seigai-tsurugi* 丹生山田青海劍
(*L'Épée de la mer bleue à Nibu-Yamada*, œuvre écrite seul.)
- 1738 (10.8) ***Akane-zome nonaka no komori-ido* 茜染野中の隠井
(*Le Puits champêtre teint à la garance*, œuvre écrite par Harada Yurasuke 原田由良助 et arrangée par Sôsuke.)
- 1739 (2.1) *Ôshû Hidehira uhatsu no hanamuko* 奥州秀衡有鬢壻
(*Hidehira d'Ôshû, son gendre et ses vœux religieux*, œuvre écrite seul.)

– 1739 (8.15) *Sayogoromo oshidori no tsurugiba* 狭夜衣鴛鴦劍翅
(*Le Vêtement de nuit et les plumes de la queue des canards mandarins*, œuvre écrite seul.)

– 1740 (2.6) *Hibari-yama Himesute-matsu* 鷓山姫捨松
(*Le Mont Hibari et le pin de la demoiselle abandonnée*, œuvre écrite seul.)

iv. Quatrième période, 1742. 3 œuvres écrites pour le Toyotake-za ou le Hizen-za 肥前座 en tant qu'auteur secondaire.

– 1742 (3.3) **Ishibashi-yama yoroi-gasane* 石橋山鎧襲
(*Le Mont Ishibashi et les armures superposées*, œuvre écrite par Tamenaga Tarobê 為永太郎兵衛 en collaboration avec Sôsuke pour le Hizen-za, théâtre à Edo affilié avec le Toyotake-za.)

– 1742 (3.3) **Yuriwaka Kôrai gunki* 百合稚高麗軍記
(*Yuriwaka et la chronique guerrière de Corée*, œuvre écrite par Tarobê en collaboration avec Sôsuke et Asada Itchô 浅田一鳥 [dates inconnues] pour le Toyotake-za.)

– 1742 (8.11) **Dôjô-ji genzai uroko* 道成寺現在蛇鱗
(*Le Temple Dôjô-ji et l'apparition du serpent*, œuvre écrite par Itchô en collaboration avec Sôsuke pour le Toyotake-za.)

Seconde Partie, œuvres écrites pour le Takemoto-za

v. Cinquième période, 1745-1750. 11 œuvres collaboratives écrites pour le Takemoto-za 竹本座

- 1745 (2.13) *Gunpô Fujimi-Saigyô* 軍法富士見西行
(*Le Stratagème de Saigyô contemplant le mont Fuji*, œuvre écrite par Sôsuke sous le nom de Namiki Senryû 並木千柳 en collaboration avec Ogawa Hanpei 小川半平 [dates inconnues] et Takeda Izumo II.)

– 1745 (7.16) *Natsu matsuri Naniwa kagami* 夏祭浪花鑑
(*Fête de l'été, miroir de Naniwa*, œuvre écrite par Sôsuke avec Miyoshi Shôroku et Takeda Izumo II.)

– 1746 (1.14) *Kusunoki mukashi-banashi* 楠昔噺

(*Contes du camphrier*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Shôroku et Izumo II.)

- 1746 (8.21) * *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑
(*Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, œuvre officiellement attribuée à Takeda Izumo I^{er} avec Sôsuke, Shôroku, et Takeda Izumo II en tant qu’auteurs secondaires.)

- 1747 (8.23) *Keisei makura gundan* 傾城枕軍談
(*Confidences sur l’oreiller, stratégie de courtisanes*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Shôroku et Izumo II.)

- 1747 (10^e mois) ** *Iroha Nichiren-ki* いろは日蓮記
(*Chronique de Nichiren*, adaptation par Sôsuke d’une œuvre de Chikamatsu Monzaemon pour le Hizen-za à Edo.)

- 1747 (11.16) * *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜
(*Yoshitsune aux mille cerisiers*, œuvre officiellement attribuée à Izumo II avec Sôsuke et Shôroku en tant qu’auteurs secondaires.)

- 1748 (8.14) * *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵
(*Le Trésor des vassaux fidèles*, œuvre officiellement attribuée à Izumo II avec Sôsuke et Shôroku en tant qu’auteurs secondaires.)

- 1749 (4.18) * *Awashima keizu yome-iri hinagata* 栗島譜嫁入雛形
(*Poupées matrimoniales au sanctuaire d’Awashima*, œuvre officiellement attribuée à Izumo II avec Sôsuke et Shôroku en tant qu’auteurs secondaires.)

- 1749 (7.24) * *Futatsu chôchô kuruwa nikki* 双蝶蝶曲輪日記
(*Journal de deux papillons dans le quartier des plaisirs*, œuvre officiellement attribuée à Izumo II avec Sôsuke et Shôroku en tant qu’auteurs secondaires.)

- 1749 (11.28) *Genpei Nunobiki no taki* 源平布引滝
(*Les Minamoto et les Taira aux cascades de Nunobiki*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Shôroku.)

- 1750 (11.24) *Bunbu yotsugi ume* 文武世継梅
(*L’Héritier cultivé et le prunier*, œuvre écrite par Sôsuke en collaboration avec Shôroku.)

vi. *Sixième période, 1751. Retour au Toyotake-za : deux œuvres données à titre posthume.*

– 1751 (10.10) † ** *Nichiren-shônin minori no umi* 日蓮聖人御法海
(*Le révérend Nichiren et la mer du dharma*, adaptation de la *Chronique de Nichiren* [1747] par d'autres auteurs et probablement donnée en tant qu'hommage posthume)

– 1751 (12.11) † *Ichi-no-Tani futaba gunki* 一谷嫩軍記
(*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, œuvre posthume de Sôsuke qui fut terminée par Asada Itchô, Namioka Geiji 浪岡鯨児, Namiki Shôzô 並木正三, Naniwa Sanzô 難波三蔵 et Toyotake Kanroku 豊竹勘六.)

*** Les œuvres attribuées à Sôsuke en tant qu'auteur *secondaire* sont marquées d'un astérisque (*).

*** Les adaptations et corrections par Sôsuke d'œuvres dramatiques d'autres auteurs sont marquées de deux astérisques (**).

*** Les œuvres données à titre posthume sont marquées d'un obèle (†).

*** Les dates indiquées sont celles de la première de la pièce (l'année, suivie par le mois et le jour entre parenthèses).

II. RÉSUMÉS DES ŒUVRES DE *NINGYÔ-JÔRURI*

MENTIONNÉES DANS LA THÈSE

1. Résumé des scènes 2 et 3 de l'acte III de *Quinze chapitres sur les Seiwa Genji* (*Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段, 1727)

Scènes 2 et 3 de l'acte III, montrant l'action probable de chaque section musicale.

Les sections fusionnées (telles que le paragraphe 7) montrent les échanges entre les deux groupes de personnages.

Les sections musicales comportant des actions des deux groupes (comme le paragraphe 10) sont indiquées par une ligne en pointillés.

	Action se déroulant près de la pharmacie du samourai Eda Genzô (province de Ômi)	Action se déroulant dans et devant l'auberge d'Ubara (province de Mino) séparée de la maison de Genzo par une rigole qui marque la séparation entre les deux provinces.
Scène 2 (Naka) <i>Nemonogatari</i>, village frontalier chevauchant les provinces de Mino et d'Ômi.		
1		Description de la scène à Nemonogatari. Kunitarô, le fils d'Ubara a été puni pour vol.
2		Ubara apporte de la nourriture à Kunitarô, qui est lié à un poteau en guise de punition.
3		Ubara admire la manière raffinée de sa cliente à jouer de la flûte. Elle libère son fils et le conduit à l'intérieur de l'auberge.
4		Un responsable du village explique à Ubara qu'il y a une récompense pour la capture, morte ou vive, de Shizuka.
5		Ubara soupçonne que sa cliente est en réalité Shizuka et se demande si elle va la tuer.
6.	Sayoginu, dont Eda Genzô vient de divorcer, retourne néanmoins à son domicile conjugal.	

7	Sayoginu demande à Ubara de la cacher pour la nuit, car elle ne peut pas rester dans son ancien domicile	
8	Pensant que cela perturberait ses projets de tuer « Shizuka », Ubara refuse d'héberger Sayoginu.	
9	Ubara conseille à Sayoginu d'attendre l'arrivée de Genzô derrière la maison de ce dernier.	
10	Genzô qui accompagne la vraie Shizuka, arrive et l'installe chez lui.	
		Ubara tente de savoir si sa cliente est bien « Shizuka ».
11	Une conversation entre Genzô et Shizuka : On apprend que Shizuka est enceinte de l'enfant de Yoshitsune et Genzô explique la raison pour laquelle a divorcé de Sayoginu.	
12	Genzô déplore les mauvaises conditions de logement de son invité. Ubara parle à Genzô d'une maison à l'autre à travers les shôji et la scène se termine par une conversation suggestive et humoristique (motif suggéré par le toponyme Nemonogatari, littéralement « conversation au lit »).	

Scene 3 (Kiri) *La Mort de Kyô-no-Kimi, épouse de Yoshitsune*

1		Kunitarô est sur le point de dérober le sac de brocart appartenant à la cliente de sa mère, mais sur ces entrefaites Ubara apparaît et le vole. Ubara explique à son fils que son défunt mari (le père de Kunitarô) était un samouraï de la famille Taira mais qu'il est devenu <i>rônin</i> (samouraï sans maître), puis bandit. Il a été tué par Yoshitsune et Ubara a voué sa vie à le venger. Elle préférerait mourir que de voir son fils voler.
2		Kunitarô dit à sa mère qu'il avait volé pour qu'ils aient les moyens de tuer l'ennemi plus rapidement.
3		Ubara explique à Kunitarô qu'elle soupçonne que sa cliente est en réalité son ennemi Shizuka. Ubara reconnaît la flûte « Semiore », la flûte de Yoshitsune, et se

		réjouit de pouvoir tuer Shizuka et mettre fin à la lignée de Yoshitsune.
4		La cliente est sur le point de s'échapper, mais Ubara la poignarde avec une lance. Genzô apparaît soudainement et casse cette arme en deux. Ubara s'enferme avec Kunitarô dans la maison. Genzô se rend compte que la cliente est en réalité l'épouse de Yoshitsune, Kyô-no-kimi.
5	Kyô-no-kimi, blessée, explique à Genzô et à Shizuka qu'elle suit son mari, Yoshitsune, qui a fui la capitale.	
6		Genzô lance un défi à Ubara. Ubara casse les cloisons shôji de tous les côtés de la maison et apparaît la tête couverte. Elle porte une lance dans la main gauche et le corps de son fils sous le bras droit.
7		Ubara explique qu'elle a tué son fils Kunitarô en signe de non-résistance et jette son corps pour prouver qu'il est mort.
8		Ubara raconte comment son mari, Kumasaka no Chôhan, a été tué par Yoshitsune et que sa vie a été consacrée à le venger. Elle prévoit sa vie dans les enfers.
9		Ubara explique comment elle a tenté de tuer Yoshitsune dans le quartier de Gion (événements décrits dans l'acte I) mais a échoué et a été bannie de Kyôto. Elle a survécu grâce aux vols effectués par son fils, Kunitarô.
10	Avant que Genzô puisse tuer Ubara, une lance est envoyée par Sayoginu de la maison voisine, blessant Ubara. Sayoginu demande à être réunie en mariage avec Genzô.	Ubara demande à Genzô de la décapiter.
		Ubara mourante exprime son bonheur de la réconciliation entre Genzô et Sayoginu. Shizuka redresse Ubara et tous sont unis par la sympathie. Ubara raconte

		à quel point il était difficile de tuer son propre enfant et que les vols de son fils étaient le résultat de son mauvais karma (akuen, innen).
11		Ubara explique pourquoi Kunitarô a été puni. Genzô jette le corps de Kunitarô au-delà de la frontière dans la province d'Ômi, où il peut échapper à sa peine. Priant le bouddha Amitabha de pouvoir rejoindre son mari en enfer, elle retire elle-même la lance de son corps et meurt.
12	Genzô, qui porte sur son dos Kyô-no-kimi blessée, et Shizuka accompagnée par Sayoginu, sont tous les quatre sur le point de partir pour l'Est. À ce moment-là, Kyô-no-kimi meurt sans dire un mot.	
13	Le groupe va enterrer Kyô-no-kimi, alors que la cloche sonne pour annoncer le lever du jour.	

2. Résumé des actes III à V de *La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*

(*Nanto jûsan-gane* 南都十三鐘, 1728).

Acte III	Scène 1 (<i>Kuchi</i>) : sur la route du village de Mizuma (province d'Izumi)	Le <i>rônin</i> Kunisuke rentre chez lui pour annoncer à sa femme Osano une bonne nouvelle : il sera embauché par un puissant seigneur.
	Scène 2 (<i>Naka</i>) : la maison de Kunisuke	Denpachi, le serviteur d'un marchand, arrive chez Kunisuke et réclame un coffre que celui-ci a emporté par erreur. Son neveu de six ans, Kamematsu, entend la dispute et poignarde le serviteur afin de protéger son oncle.
	Scène 3 (<i>Kiri</i>) : dans le bureau de l'administration itinérante dans la province d'Izumi	Denpachi est décédé de sa blessure, et Kamematsu est condamné à mort. Osano (la belle-mère de Kamematsu) et la grand-mère de l'enfant veulent toutes deux essayer de convaincre le juge qu'elles devraient mourir à sa place. Le juge déclare que la grand-mère aime plus l'enfant qu'Osano, et cette dernière, honteuse, se tranche la gorge. Le juge permet à Osano d'être condamnée à la place de Kamematsu et de mourir en prison de sa blessure (sacrifice A).
Acte IV	Scène 1 : Scène d'itinéraire (<i>Michiyuki konote-kashiwa</i> 道行 兎手柏, <i>Le Chêne</i>)	Kunisuke accompagne Kamematsu dans la capitale Nara pour voir sa véritable mère, Otsuji, la sœur de Kunisuke.
	Scène 2 (<i>Kuchi</i>) : au sanctuaire Kasuga-taisha à Nara	Machiyo, le fils de l'aristocrate Tachibana no Moroe, est condamné à la peine de mort après avoir tué un cerf sacré. Sa mère demande à Otsuji, l'une de ses dames d'honneur, de sacrifier son beau-fils à la place de Machiyo. Otsuji est tiraillée entre son devoir envers son seigneur et celui envers son mari.
	Scène 3 (<i>Kiri</i>) : dans la résidence de Sakuma	Kamematsu est réuni avec sa mère, Otsuji, pour la première fois depuis qu'il est bébé. Plutôt que de tuer son beau-fils, avec lequel elle a des liens d'obligation, Otsuji tente de sacrifier Kamematsu pour que sa tête puisse

		servir pour le sacrifice de substitution, mais elle est finalement incapable de le faire. Kunisuke prend l'initiative et sacrifie son neveu (sacrifice B).
Acte V	Scène 1 (<i>Kuchi</i>) : dans la résidence du seigneur Moroe	Sakuma et Otsuji apportent la tête de Kamematsu à leur seigneur. Sakuma la présente trompeusement comme étant celle de son propre fils, Takewaka. Mais à ce moment, le véritable Takewaka, ligoté et bâillonné, est placé devant lui. Sakuma se repent de ses méfaits et sacrifie Takewaka, précisant que les deux têtes vont satisfaire les dieux. Sakuma se donne la mort (sacrifice C).
	Scène 2 (<i>Kiri</i>) : dans le pavillon Bodai.in Ômidô, faisant partie du temple Kôfuku-ji à Nara	Otsuji, atteinte de folie après la perte de ses deux fils, sonne la cloche de treize heures du Bodai.in pour les commémorer. L'ordre politique est finalement restauré après que le rebelle Fujiwara no Hirotsugu est tué par Kunisuke.

3. Résumé des trois premiers actes de *La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante* (*Wada kassen onna maizuru* 和田合戦女舞鶴, 1736).

Acte	Scène et lieu	Thèmes
Acte I	Scène 1 (<i>Daijo</i>) : dans la résidence du shôgun à Kamakura	Le diabolique Fujisawa promet la main de la sœur du shôgun, la demoiselle Itsuki, à deux vassaux shôgunaux, Wada Tsunemori et Hôjô Yoshitoki. L'intervention de la guerrière Hangaku empêche l'escalade du conflit.
	Scène 2 (<i>Naka</i>) : dans une annexe de la résidence shôgunale	Malgré une longue correspondance, Tameuji, un envoyé de la cour impériale, refuse de se marier à Itsuki en raison de la présence des deux soupirants.
	Scène 3 (<i>Kiri</i>) : la représentation de la pièce de nô <i>La chasse aux érables</i> [<i>Momiji-gari</i>]	Hôjô Yoshitoki et la demoiselle Itsuki, participants à une pièce festive de nô, sont persuadés par Fujisawa de porter de vraies armes à la place des accessoires de scène, mais un dénouement sanglant sera finalement évité.
Acte II	Scène 1 (<i>Kuchi</i>) : le <i>Hôjô-e</i> (cérémonie pour libérer les êtres vivants) au sanctuaire Tsurugaoka Hachiman-gû à Kamakura	Egara et Yo.ichi, fidèles vassaux du shôgun, enlèvent Zensai-maru (âgé de onze ans), fils illégitime du shôgun précédent Yori.ie, sur les ordres de Masako, la mère du shôgun.
	Scène 2 (<i>Naka</i>) : la résidence de Fujisawa	Egara tue une demoiselle d'honneur, afin d'effectuer une mise en scène et de suggérer l'assassinat de la demoiselle Itsuki.
	Scène 3 (<i>Kiri</i>) : en dehors des portes de la résidence de Fujisawa. Cette scène est également connue sous le nom du <i>Bris du portail par Hangaku</i> (<i>Hangaku mon-yaburi</i> 板額門破り)	Yo.ichi divorce de Hangaku, qui a des liens de parenté avec Egara, afin de mener objectivement l'enquête sur la mort d'Itsuki. Hangaku utilise son immense force physique pour détruire les portes de la résidence, ce qui permet à Yo.ichi d'entrer.
Acte III	Scène 1 (<i>Kuchi</i>) : à la Cour shôgunale à Kamakura	Ôe no Hiromoto, le ministre du shôgun, a mis sur pied une « armée d'enfants » afin de punir Kinsato, l'enfant du traître présumé Egara, que Masako héberge.

	<p>Scène 2 (<i>Naka</i>) : « L'Armée des petits cerisiers resplendissants » (<i>Gunzei tama no ko- zakura</i> 軍勢玉の小桜)</p>	<p>Description lyrique d'une armée composée d'enfants.</p>
	<p>Scène 3 (<i>Kiri</i>) : dans la résidence de Masako « Le Suicide d'Ichiwaka » (<i>Ichiwaka seppuku</i> 市若 切腹)</p>	<p>L'armée des enfants arrive à la résidence de Masako et demande que leur soit remis Kinsato, mais Hangaku les persuade de repartir. Ichiwaka, le fils de Hangaku, arrive seul, envoyé par son père Yo.ichi. Masako révèle la véritable identité de « Kinsato » à Hangaku : il est en fait son petit-fils, et le fils de l'ex-shôgun. Elle suggère à Hangaku de sacrifier son fils à sa place. Incapable de le tuer de sa propre main, Hangaku réussit à le convaincre qu'il est en fait le fils du traître Egara : honteux, Ichiwaka s'éventre de façon rituelle (<i>seppuku</i>). Hangaku donne la tête de son fils à Yo.ichi afin qu'il puisse la remettre au shôgun.</p>

4. Résumé des trois premiers actes de la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*¹ (*Ichi-no-Tani futaba gunki* 一谷嫩軍記, 1751).

Actes	Scène et lieu	Thèmes
Acte I	Scène 1 (<i>kuchi</i>) : à la résidence de Yoshitsune à Horikawa, Kyôto.	Exposition du thème A : les plans de Taira no Tadatoki pour s'emparer du pouvoir politique. Exposition du thème B : L'amour entre Taira no Tadanori et sa maîtresse, Kiku no mae (fille du poète Fujiwara no Shunzei). Exposition du thème C : Présentation par Yoshitsune d'un cerisier et d'un panneau d'interdiction à Kumagai no Naozane.
	Scène 2 (<i>naka</i>) : dans l'enceinte du sanctuaire Kitano, Kyôto.	Suite du thème A.
	Scène 3 (<i>kiri</i>) : à la résidence temporaire de Taira no Tsunemori à Ichi-no-Tani	Suite du thème C : révélation de la véritable identité d'Atsumori, fils de l'empereur retiré.
Acte II	Scène 1 (<i>kuchi</i>) : devant le camp des Taira à Ichi-no-Tani	Suite du thème C : Kojirô prend d'assaut le camp ennemi en premier.
	Scène 2 (<i>tsugi</i>) : la baie de Suma. Cette scène contient la section connue sous le nom de « La Mort lors de la lutte » (<i>Kumi-uchi</i>).	Suite du thème C : Kumagai tue « Atsumori » (en fait Kojirô).
	Scène 3 (<i>kiri</i>) : la chaumière de Hayashi dans la province de Settsu	Suite du thème B.
Acte III	Scène 1 (<i>kuchi</i>) : la maison du maçon Midaroku à Mikage, province de Settsu	Suite du thème C : Atsumori visite la maison de Midaroku pour voir le stûpa dont il a ordonné la construction.

¹. SUWA, *Kinsei gikyoku-shi josetsu*, op. cit., 286. Brandon (1992 : 167-168)

	Scène 2 (<i>naka</i>) : la plage à Waki-gahama	Suite du thème C : la dame Fuji, mère d'Atsumori, fuit l'ennemi et apprend que son fils est mort.	
	Scène 3 (<i>Kiri</i>) : « Le camp de bataille de Kumagai Naozane » (à Suma).	<i>Kuchi</i>	Suite du thème C : la dame Fuji, mère d'Atsumori, et Sagami, mère de Kojirô, arrivent toutes les deux au camp de bataille de Naozane.
		<i>Tsume</i>	Conclusion du thème C : Kumagai arrive dans son camp et relate les événements de la bataille d'Ichi-no-Tani à Fuji et Sagami, comme si Atsumori était mort (<i>monogatari</i>). Le « fantôme » d'Atsumori semble apparaître devant sa mère. Yoshitsune, jusqu'alors caché, fait irruption de façon inattendue. Lors de l'inspection de la tête d'« Atsumori », il est révélé que Kojirô est mort à la place d'Atsumori. L'« espion » Kajiwara est tué par le maçon Midaroku. Naozane entre en religion sous le nom de « Renshō ».

III. CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE DE NAMIKI SÔSUKE

An	Âge de Sô-suke	Vie et œuvres principales de Sôsuke	Contexte culturel et politique
1681	-		Naissance du récitant Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫.
1684	-		Naissance de Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗, futur shôgun.
1695	1	Naissance de Namiki Sôsuke 並木宗輔 (lieu de naissance inconnu).	
1702	8		Attaque sur la résidence du guerrier Kira Yoshinaka 吉良義央 par 46 <i>rônin</i> du domaine d'Akô afin de venger la mort de leur maître. L'événement inspire ultérieurement de nombreuses œuvres dramatiques, dont <i>Le Trésor des vassaux fidèles</i> .
1703	9		(Au cinquième mois) Première production de <i>Sonezaki Shinjû</i> 曾根崎心中 (<i>Double suicide à Sonezaki</i>) de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門.
1703	9		Première fondation du Toyotakeza 豊竹座 par le récitant Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫.
1707	13		Seconde fondation du Toyotakeza.
1709	15		Décès de l'acteur de kabuki de premier plan Sakata Tôjûrô 坂田藤十郎.
1713	19	Sôsuke entre en religion au temple zen (secte Rinzai 臨濟宗) Jôjû-ji 成就寺 de Mihara 三原 (dans l'actuel département de Hiroshima).	

1714	20		L'incident d'Ejima 絵島 montre la désapprobation croissante du gouvernement à l'égard du théâtre kabuki.
1715	21		Toyotake Wakatayû reçoit son premier titre impérial (<i>zuryô</i> 受領), celui de Kôzuke-no-shôjô 上野少掾 (« sous-gouverneur de la province de Kôzuke »).
1715	21		(Au onzième mois) Première production de <i>Kokusen.ya Kassen</i> 国姓爺合戦 (<i>Les Batailles de Coxinga</i>) de Chikamatsu Monzaemon.
1716	22		(Le 13 du huitième mois) Yoshimune devient officiellement le huitième shogun Tokugawa.
1723	29		(Le 6 du septième mois) Première pièce de Tanaka Senryû 田中千柳 et Nishizawa Ippû 西沢一風 pour le Toyotake-za (<i>Izutsuya Genroku koi no kanzarashi</i> 井筒屋源六恋寒晒, <i>Izutsuya Genroku et l'amour en hiver</i>).
1723	29		(Le 15 du septième mois) Dernière pièce de Ki no Kaion pour le Toyotake-za avant son départ à la retraite (<i>Keisei Mugen no kane</i> 傾城無間鐘, <i>La Courtisane et la cloche de l'enfer Avîci</i>).
1723	29	(Automne) Sôsuke se rend sur le site de la bataille navale de Dan-no-ura 壇の浦 (1185, dans l'actuel département de Yamaguchi).	
1723	29	(Le 21 du onzième mois) Sôsuke visite le nord de l'île de Kyûshû au moment d'un grand séisme.	
1724	30		(Le 21 du troisième mois) Incendie de Myôchi 妙知

			(<i>Myôchi-yake</i> 妙知焼け), dame agée chez qui le feu se déclare, détruisant les théâtres du quartier du quartier de Dôtonbori 道頓堀 à Ôsaka.
1724	30		Fondation de l'académie Kaitokudô 懷徳堂 à Ôsaka, institut qui offre au peuple une éducation basée sur des principes néo-confucianisme.
1724	30		Décès du dramaturge Chikamatsu Monzaemon.
1725	31		(Le 2 du dixième mois) Tanaka Senryû écrit sa dernière pièce pour le Toyotake-za (<i>Daibutsuden bandai no ishizue</i> 大仏殿万代石楚, <i>Fondation d'une myriade de générations dans la salle du Grand bouddha</i>) avant de retourner à Kyoto.
1726	32	(Au quatrième mois) Représentation de la première pièce où apparaît le nom de Namiki Sôsuke 並木宗助. Il s'agit de <i>Hôjô Jirai-ki</i> 北条時頼記 (<i>Chronique de Hôjô Tokiyori</i>), pièce écrite en collaboration avec Nishizawa Ippû et Yasuda Abun.	
1727	33		Ogyû Sorai présente au shôgun Yoshimune le <i>Seidan</i> 政談 (<i>Propos sur le gouvernement</i>), œuvre à caractère politique qui comprend une critique sévère des marchands.
1730	36		Naissance de Namiki Shôza 並木正三 (1730-1773), disciple de Sôsuke et auteur de kabuki.
1731	37		(Le 16 du cinquième mois) Décès de l'auteur Nishizawa Ippû.
1731	37		(Le 30 du neuvième mois) Toyotake Wakatayû reçoit son deuxième titre impérial (<i>zuryô</i>)

			d'Echizen-no-shôjô 越前少掾 (« sous-gouverneur de la province d'Echizen »), et change le logo du théâtre Toyotake-za.
1732	38		(De l'automne de cette année au printemps de l'année suivante) Les dégâts causés par les nuisibles entraînent une mauvaise récolte suivie d'une grande famine dans l'Ouest du Japon, faisant 12 000 morts. Dès le Nouvel An, son influence se fait de plus en plus sentir dans les grandes villes.
1732	38	(Au dixième mois) <i>Chûshin kogane no tanjaku</i> 忠臣金短冊 (<i>Les Vassaux fidèles aux cartes de poème dorées</i>), première collaboration de Namiki Sôsuke avec Namiki Jôsuke 並木丈輔, est également sa dernière avec Yasuda Abun, qui devient ultérieurement auteur pour le kabuki.	
1733	39		(Au premier mois) Poussés par les prix élevés du riz, les citoyens d'Edo saccagent la propriété de marchands de riz lors du premier « saccage » (<i>uchi-kowashi</i> 打ち毀 し).
1733	39	(Le 16 du septième mois) Première double collaboration de Sôsuke avec Jôsuke (<i>Futaba reijin Azuma no hinagata</i> 莠伶人吾妻雛形, <i>Le Jeune musicien, modèle pour la région de l'Est</i>).	
1734	40		(Au dixième mois) Première représentation connue de poupées à trois opérateurs (<i>sannin-gakari</i> 三人懸り) au Takemoto-za.
1735	41	(Le 7 du deuxième mois) <i>Nanban- tetsu Gotô no menuki</i> 南蛮鉄後藤目 貫 (<i>Les Rivets de sabre de Gotô en fer</i>	

		<i>ibérique</i>), œuvre de Sôsuke qui fait allusion aux sièges militaires d'Ôsaka de 1614 et 1615 est censurée par les autorités.	
1735	41	(Au huitième mois) Le nouveau nom de Sôsuke 宗助, Sôho 宗輔 (que l'on peut également prononcer Sôsuke) apparaît pour la première fois dans une pièce publiée (<i>Karukaya Dôshin Tsukushi no iezuto</i> 刈萱桑門筑紫轢, <i>Le Moine Karukaya et le cadeau envoyé au Tsukushi</i>). C'est aussi sa dernière collaboration avec Namiki Jôsuke.	
1735	41		(Le 5 du dixième mois) Crise parmi les marchands d'Ôsaka due à la demande gouvernementale d'achats forcés de riz.
1736	42	(Le 4 du troisième mois) Sôsuke commence sa période de création en solo (<i>Wada kassen onna maizuru</i> 和田合戦女舞鶴, <i>La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante</i>).	
1736	42		(Au sixième mois) Plus de 1 000 représentants de la communauté des marchands d'Ôsaka se regroupent devant les bureaux du magistrat de la ville pour des protestations directes concernant les achats obligatoires du riz (<i>kawase-mai</i> 買わせ米); le 28 ^e jour, les responsables de la ville promettent de différer leurs achats.
1736	42	(Peut-être en automne) Sôsuke érige une <i>stèle</i> commémorative portant son nouveau nom bouddhique « Sôho » 宗輔.	
1736	42		Le futur collaborateur Miyoshi Shôroku écrit sa première pièce

			(en collaboration avec Bunkôdô 文耕堂) pour le Takemoto-za, <i>Akamatsu Enshin Midori no Jinmaku</i> 赤松円心緑陣幕 (<i>Akamatsu Enshin et le rideau vert entourant le camp de bataille</i>), à l'âge de 41 ans.
1737	43		Le futur collaborateur Takeda Izumo II écrit sa première pièce (avec Takeda Shôzô) pour le Takemoto-za, <i>Daijô Nyûdô Hyôgo no Misaki</i> 太政入道兵庫岬 (<i>Le Ministre retiré au cap de Hyôgo</i>), à l'âge de 47.
1738	44		Fondation du deuxième théâtre <i>jôruri</i> à Edo, le Hizen-za 肥前座, par Toyotake Hizen-no-jô 豊竹肥前掾.
1740	46	(Le 6 du deuxième mois) Dernière pièce de Sôsuke écrite seul pour le Toyotake-za (<i>Hibari-yama Himesute-matsu</i> 鷓山姫捨松, <i>Le Mont Hibari et le pin de la demoiselle abandonnée</i>). Il écrira en tant qu'auteur secondaire (<i>waki-sakusha</i> 脇作者) pour ce théâtre jusqu'à 1742.	
1740	46		Yoshimune commande à deux chercheurs d'étudier le néerlandais, marquant ainsi le début de la reconnaissance officielle des études néerlandaises (<i>rangaku</i> 蘭学).
1741	47	(De l'hiver jusqu'à l'année suivante) Sôsuke accompagne Toyotake Wakatayû pour une visite au théâtre Hizen-za d'Edo.	
1742	48		(Le 4 du dixième mois) Décès du dramaturge Ki no Kaion.
1742	48	(Le 11 du huitième mois) Sôsuke, en tant que second auteur, écrit sa dernière œuvre de sa première période	

		au Toyotake-za (<i>Dôjô-ji genzai uroko</i> 道成寺現在蛇鱗, <i>Le Temple Dôjô-ji et l'apparition du</i> <i>serpent</i>).	
1742	48	(Au onzième mois) Sôsuke quitte le théâtre Toyotake-za et commence à écrire pour le théâtre kabuki.	
1744	50		(Le 25 du septième mois) Décès de Takemoto Harima-no-shôjô 播磨少掾 (« sous-gouverneur de la province de Harima »), le successeur de Gidayû au Takemoto-za.
1745	51	(Le 13 du deuxième mois) Sôsuke commence sa collaboration avec le Takemoto-za, et écrit sa première pièce sous le nom de Namiki Senryû 並木千柳 (<i>Gunpô Fujimi-Saigyô</i> 軍法富士見西行, <i>Le Stratagème de Saigyô contemplant le mont Fuji</i>).	
1745	51	(Le 16 du septième mois) Première représentation de <i>Natsu matsuri Naniwa kagami</i> 夏祭浪花鑑 (<i>Fête de l'été, miroir de Naniwa</i>).	
1745	51		(Au onzième mois) Retraite de Toyotake Wakatayû.
1745	51		(Le 2 du onzième mois) Le fils de Tokugawa Yoshimune, Ieshige, devient le 9 ^e shogun, mais en tant que shôgun retiré (<i>ôgoshô</i> 大御所), Yoshimune conserve le contrôle politique jusqu'à son décès.
1746	52	(Le 21 du huitième mois) Première représentation de <i>Sugawara denju tenarai kagami</i> 菅原伝授手習鑑 (<i>Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara</i>).	
1747	53		(Le 17 du troisième mois) Décès du marionnettiste Yoshida Saburobê I ^{er} 吉田三郎兵衛.

1747	53		(Le 2 du sixième mois) <i>Ô-yakazu shi-jû-shichihon</i> 大矢数四十七本 (<i>Concours d'archerie de quarante-sept flèches</i>) précurseur du <i>Trésor des vassaux fidèles</i> , est joué pour la première fois sur la scène kabuki à Kyôto avec l'acteur Sawamura Sôjûrô I ^{er} 沢村宗十郎.
1747	53		(Le 4 du sixième mois) Décès du dramaturge Takeda Izumo I ^{er} (âge inconnu) ; son fils Takeda Koizumo 竹田小出雲 accède au titre d'Izumo II.
1747	53	(Le 16 du onzième mois) Première représentation de <i>Yoshitsune senbonzakura</i> 義経千本桜 (<i>Yoshitsune aux mille cerisiers</i>).	
1748	54	(Le 14 du huitième mois) Première représentation de <i>Kanadehon Chûshingura</i> 仮名手本忠臣蔵 (<i>Le Trésor aux vassaux fidèles</i>).	
		Un différend entre le personnel du théâtre Takemoto-za (dit l'« incident de <i>Chûshingura</i> », <i>Chûshingura-sôdô</i> 忠臣蔵騒動) met fin aux représentations du <i>Trésor des vassaux fidèles</i> et conduit de nombreux artistes à changer de théâtre.	
1750	56	(Le 24 du onzième mois) Dernière pièce de Sôsuke pour le Takemoto-za (<i>Bunbu yotsugi ume</i> 文武世継梅, <i>L'Héritier cultivé et le prunier</i>). Après cela, Sôsuke retourne au Toyotake-za.	
1751	57		(Le 20 du sixième mois) Décès du shôgun Tokugawa Yoshimune.
1751	57	(Le 7 du neuvième mois) Décès de Namiki Sôsuke.	

1751	-	(Le 10 du dixième mois) Représentation d'une pièce commémorative (<i>tsuizen</i> 追善, <i>Nichiren-shônin minori no umi</i> 日蓮上人御法海, <i>Le révérend Nichiren et la mer du dharma</i>).	
1751	-	(Le 11 du douzième mois) Première représentation à titre posthume d' <i>Ichi-no-Tani futaba gunki</i> 一谷嫩軍記 (<i>Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani</i>).	
1764	-		Décès du récitant Toyotake Wakatayû à l'âge de 84 ans.
1765	-		(Au huitième mois) Déclin du Toyotake-za en raison de la pression exercée par le kabuki et de la mauvaise gestion du théâtre.
1767			Déclin du Takemoto-za.
1789-1801			Début du théâtre Bunraku-za 文楽座 à Ôsaka, et nouvel engouement pour le théâtre <i>ningyô-jôruri</i> .

IV. POÈMES DE NAMIKI SÔSUKE

1. Poèmes en chinois du *Recueil de Mihara*

Les trois poèmes en chinois sont inclus dans une anthologie de poésie locale de la ville de Mihara, le *Mihara-shû* 三原集 (*Recueil de Mihara*). Selon une note biographique placée au début de cette œuvre, les poèmes furent composés par un certain Dankei 断継, religieux du temple Jôjû-ji 成就寺, connu sous le nom de Namiki Sôsuke 並木宗輔 après son retour à la vie laïque à Ôsaka, et décédé pendant l'ère Hôreki 宝暦 (1751-1764), ce qui correspond aux autres données biographiques à notre disposition. À l'heure actuelle, il n'existe aucun manuscrit datant de l'époque. Notre transcription en graphies modernes, ainsi que l'interprétation en japonais (*kanbun-kundoku* 漢文訓読) est basée sur celle effectuée par Ikezawa Ichirô¹.

¹. IKESAWA Ichirô 池澤一郎, « Namiki Sôsuke no kanshi sanshu » 並木宗輔の漢詩三首, in, *Namiki Sôsuke-ten : jôruri no ôgon jidai* 並木宗輔展 : 浄瑠璃の黄金時代, catalogue d'exposition compilé par Uchiyama Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Waseda Daigaku Tsubouchi-hakase kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2009, pp. 6-7.

i. Le premier quatrain

Les deux premiers poèmes du recueil sont des quatrains heptasyllabiques (*chin.* : *qiyan jueju*, *jap.* : *shichi-gon zekku* 七言絶句).

途中大地震

僧 斷繼

脚下須臾如反覆

行人轉伏又匍匐

山鳴谷響止無期

疑是此時回地軸

To-chû dai-jishin

Sô Dankei

Kyakuka shuyu ni shite hanpuku-suru ga gotoku

Kôjin tenpuku shite mata hofuku-su

Yama nari tani hibikite tomaru ni ki naku

Utagauraku wa kono toki chijiku ga mawarishi ka to

Violent tremblement de terre sur la route

Par le moine Dankei

En un instant, la terre sous nos pieds est comme retournée,

Les voyageurs tombent au sol, puis rampent sur le ventre.

Des montagnes rugissent, les vallées retentissent, résonnant sans limites ;

À ce moment, le doute me saisit : la terre tourne-t-elle encore sur son axe ?

ii. Le second quatrain

壇浦

全

殺風四發暗傷心

滿目戰場感慨深

紅葉旌旗枯木戟

還疑兵氣至如今

Dan-no-ura

Dô

Sappû yomo ni has-shite yami ni kokoro wo itamashime

Manmoku no senjô kangai fukashi

Kôyô wa seiki karegi wa hoko

Mata utagau heiki no jokon ni itareru ka to.

Dan-no-ura

Par le même poète

Des vents sauvages se déchaînent tout autour ; les ténèbres attristent mon cœur.

À perte de vue, le champ de bataille ; ému, je soupire profondément.

Les feuilles rougies sont des étendards ; les arbres nus des lances,

Je vois encore les traces du combat : se poursuit-il jusqu'à aujourd'hui ?

iii. Le huitain

Le troisième poème est un huitain pentasyllabique codifié (*chin.* : *wuyan-lü*, *jap.* : *gogon-ritsu* 五言律).

大地震後道中

僧 斷繼

風光多變色

萬事使人驚

坤軸此時碎

乾符何代傾

山崩河出沒

地裂水縱橫

日月唯依舊

天涯照旅行

Fûkô ôku ni iro wo henji

Banji hito wo shite odorokashimu

Konjiku kono toki kudake

Kenpu izure no yo ni ka katamukeru

Yama kuzure kawa shutsubotsu shi

Chi sake mizu jûô-su

Jitsugetsu tada kyû ni yorite

Tengai ryokô wo terasu

Après un violent tremblement de terre en voyage

Par le moine Dankei

Le paysage magnifique commence à se transformer,

Tout surprend les hommes.

L'axe du monde est en train de se rompre :

Quand donc l'harmonie céleste a-t-elle été déséquilibrée à ce point ?

Les montagnes s'effondrent, des rivières apparaissent et puis se cachent,

La terre se fend et l'eau déborde.

Seuls le soleil et la lune demeurent inchangés,

Pour éclairer mon voyage lointain.

2. Le poème d'adieu

Le « poème d'adieu » (*jisei* 辞世) de Sôsuke fut gravé sur sa « stèle de la longévité » (*juhi* 寿碑), érigée en 1736 à l'âge de 42 ans au temple Hongaku-ji 本覚寺 à Ôsaka (appartenant à la secte Nichiren 日蓮宗). La stèle fut déplacée après la Deuxième Guerre mondiale dans la ville de Hirakata 枚方, département d'Ôsaka¹. Le poème fait explicitement référence à son entrée au temple zen (*shukke* 出家 ou « quitter le monde pour rentrer en religion ») dès l'âge de 19 ans, ce qui correspond aux autres sources biographiques tel le *Recueil de Mihara*. La « maison en feu » (*kataku* 家宅) est une allusion à la parabole des trois chariots et de la maison en feu dans le troisième chapitre du Sûtra du Lotus² (*sanscrit* : *Saddharma Puṇḍarîka Sûtra* ; *jap.* : *Hoke-kyô* 法華經), et il est possible que ce terme évoque des tribulations subies durant la jeunesse de l'auteur.

¹. MORI, *op. cit.*, p. 108.

². Selon cette parabole du Sûtra du Lotus, un homme riche vit avec ses nombreux enfants lorsque, un jour, sa maison prit feu. Tout à leurs jeux, les enfants refusèrent d'écouter leur père qui leur commanda de sortir de la maison. « Le père connaissait parfaitement ses fils, il savait pertinemment quels jouets et quels objets curieux attireraient précisément chaque enfant et lui plairaient, c'est pourquoi il leur dit : « Ce qui vous amuse est rare et difficile à trouver. Si vous ne le prenez pas quand l'occasion se présente, vous le regretterez plus tard. Par exemple des chars tirés par des chèvres, des daims ou des bœufs. Il y en a juste de l'autre côté du portail, vous pouvez jouer avec ! Sortez donc tout de suite de cette maison en flammes, et je vous donnerai tous ceux que vous voudrez ! » À cet instant, quand les fils entendirent leur père parler de ces jouets très rares et dont ils avaient précisément envie depuis longtemps, chacun fut dévoré d'envie et tous se ruèrent hors de la maison en flammes en se bousculant. » (*Le Sûtra du Lotus*, Chapitre III « Analogies et paraboles », Paris, Les Indes savantes, p. 72.)

釈尊も十九て出家我も又
火宅の門の家出をばする³

Shakuson mo
jûku de shukke
ware mo mata
kataku no mon no
iede woba suru

Même le saint Śâkyamuni
quitta sa maison à l'âge de dix-neuf ans.
Moi, je fis la même chose
en fuyant par la porte
de la maison en feu.

³. Cité dans TSUNODA Ichirô 角田一郎, « Namiki Sôsuke-den no kenkyû — Shin-shiryô shahon *Mihara-shû* wo chûshin to suru kôatsu » 並木宗輔伝の研究:新資料写本「三原集」を中心とする考察, *Kokubungaku Kenkyû* 国文学研究, vol. 13, 1956, p. 108.

V. GLOSSAIRE

Glossaire Général

âge d'or du théâtre *ningyô-jôruri* (*jôruri no ôgon-jidai* 浄瑠璃の黄金時代). Le théâtre *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 à Ôsaka connut son apogée de 1745 à 1751, tant du point de vue de la dramaturgie que de l'histoire sociale. En témoigne la création d'un grand nombre d'œuvres de qualité (y compris les « trois chefs-d'œuvre » dont l'écriture fut dirigée par Namiki Sôsuke 並木宗輔, voir **Takemoto-za** 竹本座). La popularité du théâtre de poupées parvint quasiment à éclipser celle du théâtre kabuki durant cette courte période.

Akô 赤穂. Ville située sur la mer intérieure de Seto, dans l'actuel département de Hyôgo 兵庫. Akô est connue pour la vendetta de leur ancien seigneur poursuivie par 47 *rônin* (samourais sans maître) de ce domaine. Cet incident inspira de nombreuses pièces de théâtre, y compris *Kanadehon chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748), œuvre dirigée par Namiki Sôsuke 並木宗輔. Pour les détails, voir **Ôishi Kuranosuke** 大石内蔵助 dans le glossaire des personnages historiques (p. 636).

Amida à la poitrine déchirée (*Amida munewari* 阿弥陀胸割). Pièce du répertoire du *jôruri* ancien, dans laquelle une statue du bouddha Amida 阿弥陀 (sanskrit : Amitâbha) se substitue à une jeune fille qui voulait se sacrifier.

Amida munewari 阿弥陀胸割. Voir **Amida à la poitrine déchirée**.

Annales du théâtre de poupées (*Ima mukashi ayatsuri nendaiki* 今昔操年代記, 1727). Histoire du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) en deux volumes écrite par Nishizawa Ippû 西沢一風. Prenant la forme d'une querelle entre deux groupes de jeunes passionnés par le théâtre de poupées, les partisans du théâtre Takemoto-za 竹本座 et ceux du Toyotake-za 豊竹座, l'œuvre relate l'évolution des théâtres et comprend des critiques de ses grands récitants. Il s'agit d'une source précieuse pour l'histoire des deux théâtres.

auteur (*sakusha* 作者). Pendant l'époque de Namiki Sôsuke 並木宗輔, la quasi-totalité des œuvres relevaient de créations collaboratives, les scènes d'une pièce de théâtre étant réparties entre plusieurs auteurs. L'auteur principal (*tate-sakusha* 立作者) se chargeait de la conception de la structure de la pièce et en écrivait, seul, les scènes principales. Dans le cas d'une pièce historique (*jidai-mono* 時代物) en cinq actes, forme dramatique la plus répandue du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), son travail comprenait nécessairement la scène finale du

troisième acte, point d'orgue de la structure dramatique. Les auteurs secondaires (*waki-sakusha* 脇作者) se voyaient confier les scènes restantes.

Awaji 淡路島. Île à l'est de la mer intérieure de Seto faisant partie du département de Hyôgo 兵庫. On y fabrique des poupées d'un type particulier (*Awaji-ningyô* 淡路人形) et l'île conserve un théâtre de poupées basé sur le *ningyô-jôruri* d'Ôsaka.

ayatsuri-nô 操り能. Nô joué par des marionnettistes itinérants à la fin de la période médiévale et au début de l'époque d'Edo (1603-1867).

bakufu 幕府. Dans son sens littéral, « gouvernement de la tente », ou quartier général d'un chef d'armée en campagne. Aujourd'hui, ce terme désigne dans le vocabulaire historique soit une forme de gouvernement où le pouvoir était exercé par les guerriers (*bushi* 武士), ou bien encore l'organe central de ce gouvernement. Le premier fut le *bakufu* du clan Minamoto 源, basé à Kamakura 鎌倉 (dans l'actuel département de Kanagawa 神奈川, 1185-1333). Un deuxième *bakufu*, celui du clan Ashikaga 足利, descendant des Minamoto, régna à Kyôto entre 1392 et 1467. Le clan Tokugawa 徳川, qui se disait aussi descendant des Minamoto, établit un troisième *bakufu* dans la ville d'Edo 江戸 (l'actuelle Tôkyô) après la bataille de Sekigahara 関ヶ原 en 1600, qui se maintint jusqu'en 1867.

banzuke 番付. Affiches ou programmes annonçant un spectacle théâtral.

billets (*fuda* 札). Les billets pour le parterre, relativement peu chers, étaient vendus à une billetterie (*fuda-ba* 札場) en échange de pièces de métal ordinaire. Les places dans les loges, que l'on achetait en revanche auprès d'agents attachés au théâtre, s'achetaient avec des pièces d'argent.

biwa hôshi 琵琶法師 (« moines au *biwa* »). Conteurs itinérants, originaires du sud de l'île de Kyûshû 九州, spécialisés dans les récits épiques, particulièrement le *Dit des Heike* (le récit *heikyoku* 平曲). Leur déclamation était ponctuée par des passages joués au *biwa* 琵琶, instrument de musique de la famille du luth à quatre ou cinq cordes. Au cours du XVI^e siècle, les héritiers de cette tradition, les *zatô* 座頭, qui appartenaient à une guilde (*tôdô-za* 当道座), commencèrent à déclamer le récit *jôruri* 浄瑠璃, ancêtre du théâtre *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃.

bodhisattva (terme sanscrit, *jap.* : *bosatsu* 菩薩). Littéralement « être éveillé ». Dans le bouddhisme Mahâyâna, le bodhisattva est un être qui aspire à acquérir l'état de bouddha par l'exercice systématique de vertus parfaites (*pâramitâ*), mais qui renonce à jouir du Nirvanâ parfait tant que tous les êtres ne sont pas sauvés.

bungo-bushi 豊後節. Style mélodique créé par le récitant Miyakoji Bungo-no-jô 宮古路豊後掾 en 1739, employé en particulier dans les pièces de double suicide. Accusé d'influence pernicieuse sur la morale publique, le style fut interdit en 1739.

bunraku 文楽. Nom donné au XX^e siècle au théâtre de poupées *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃. Les descendants du récitant Uemura Bunraku-ken 上村文楽軒, originaire de l'île d'Awaji 淡路島, créèrent le théâtre Bunraku-za 文楽座 à Ôsaka en 1872, qui donna son nom au spectacle actuel. Les représentations sont données par une troupe qui compte près de 90 artistes-interprètes, principalement au Théâtre national du *bunraku* (*Kokuritsu bunraku gekijô* 国立文楽劇場) à Ôsaka et au Théâtre national (*Kokuritsu gekijô* 国立劇場) à Tôkyô. Le *bunraku* fut proclamé en 2003 « Chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » par l'UNESCO.

bushi 武士. Littéralement « homme d'armes ». Terme appliqué depuis le XVIII^e siècle à tous ceux qui exerçaient la profession de guerrier. À l'époque d'Edo (1603-1867), les *bushi* (ou « samouraïs » 侍) furent classés selon une stricte hiérarchie, dominée par le shôgun. La majorité des héros et héroïnes des pièces historiques (*jidai-mono* 時代物) du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) appartiennent à cette classe sociale.

bushidô 武士道. « Voie des guerriers ». Ensemble de lois régissant le comportement des guerriers, fondées sur la loyauté (*chû* 忠) due par un vassal à son seigneur en échange d'un fief ou d'une allocation. Le guerrier devait à son supérieur une totale allégeance. Le *bushidô* était tacitement observé depuis le XII^e siècle. Il fut codifié au début de l'époque d'Edo (1603-1867) par des confucianistes tel Yamaga Sokô 山鹿素行, ainsi que dans des ouvrages tels que le *Hagakure* 葉隠 (*À l'Ombre du feuillage*), collection d'anecdotes et de réflexions compilées au début du XVIII^e siècle par le samouraï d'un domaine dans l'île de Kyûshû 九州, qui examine le rôle de la mort dans la vie d'un guerrier.

chônin 町人. Classe sociale des commerçants et artisans habitant dans les villes construites au pied des châteaux (*jôka-machi* 城下町), qui se constitua à partir du XVI^e siècle. Les *chônin* furent placés au plus bas de l'échelle sociale, mais leur richesse leur permit de développer au sein de leur classe une culture populaire sophistiquée à l'époque d'Edo (1603-1867), comprenant les théâtres kabuki et *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃, les œuvres romanesques *ukiyo-zôshi* 浮世草子 et les estampes *ukiyo-e* 浮世絵.

Chronique de Minamoto no Yoshitsune (*Gikeiki* 源義経). Biographie embellie du général Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189) écrite au début de l'époque de Muromachi (1333-1568).

Chronologie du jôruri (*Jôruri-fu* 浄瑠璃譜, 1804). Chronique du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), importante source relative à l'âge d'or de ce théâtre dans les années 1740.

chû 忠. La « loyauté », souvent considérée comme la vertu suprême durant l'époque d'Edo (1603-1867). Le régime Tokugawa 徳川 mobilisa la philosophie néo-confucianiste afin de promouvoir une loyauté idéalisée qui transcende les liens personnels entre maître et vassal pour reconnaître un souverain bienveillant, en l'occurrence le shôgun, comme l'autorité suprême. Cette interprétation visait à remplacer la loyauté de nature personnelle, enracinée dans l'idée

de service envers son seigneur au détriment de toute autre autorité, qui était répandue parmi la classe guerrière depuis les guerres civiles du XII^e siècle.

chû-nori 宙乗り. Technique spectaculaire conçue à l'origine pour le théâtre kabuki, et adaptée par le marionnettiste Yoshida Bunzaburô 吉田文三郎 en 1747 pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), selon laquelle l'opérateur est hissé par une corde et s'envole avec sa poupée.

confucianiste (*jusha* 儒者). Les savants confucianistes demeuraient en dehors de la hiérarchie officielle de l'époque d'Edo (1603-1867). La culture de la capitale, Kyôto, dominée par l'aristocratie héréditaire, comme celle de la ville d'Edo, contrôlée par la caste guerrière héréditaire, défavorisaient l'installation de la caste des *jusha*, qui s'installèrent dans la ville d'Ôsaka. Ils y participèrent à la création d'institutions éducatives, tel l'institut Kaitokudô 懐徳堂. Les philosophes et les éducateurs d'Ôsaka, tout en participant au débat intellectuel national, développèrent des tendances intellectuelles qui leur sont propres ; malgré quelques différences sur le plan philosophique, ils étaient unis par un désir d'affirmer la dignité essentielle de la classe marchande. Ils composaient une partie importante du public du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

daijo 大序. Prologue ou courte section introductive d'une pièce pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), qui expose l'univers et les thématiques de la pièce. Le *daijo* se distingue de la suite du texte par un recours abondant à la grammaire et au vocabulaire sino-japonais, empruntant parfois des phrases aux classiques chinois. Le prologue du premier acte est le plus important de ces exposés thématiques, mais on trouve des sections similaires, plus courtes, au début de chaque acte.

daimyô 大名. Littéralement « grand nom ». Gouverneurs des provinces issus de la classe militaire qui régnaient sur le Japon sous les ordres du shôgun. Durant l'époque d'Edo (1603-1867), ils étaient assujettis à des règles particulières. Ils devaient, entre autres obligations, entretenir une résidence dans la ville d'Edo, y demeurer une année sur deux (ou plus rarement six mois par an) et y laisser en otage leur famille et des vassaux.

Dan-no-ura 壇の浦. Bataille navale sur la mer Intérieure que se livrèrent en 1185 les clans Minamoto 源 et Taira 平, qui vit l'anéantissement de ces derniers. Namiki Sôsuke 並木宗輔 se rendit sur le site de la bataille en 1723 et composa un quatrain en chinois. Actuellement dans la ville de Shimonoseki 下関, département de Yamaguchi 山口.

de-gatari 出語り (« narration visible »). Dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) du XVIII^e siècle, ce terme désigne les scènes dans lesquelles les récitants et les musiciens travaillaient au vu de tous plutôt que cachés derrière un rideau.

de-zukai 出遣い (« manipulation visible des poupées »). Dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) du XVIII^e siècle, ce terme désigne les scènes dans lesquelles les marionnettistes travaillaient au vu de tous plutôt que cachés derrière une balustrade. La

manipulation visible des poupées et la narration visible (*de-gatari* 出語り) se pratiquaient souvent dans les mêmes scènes et étaient considérées comme les clous du spectacle.

Dit des Heike (*Heike monogatari* 平家物語 ou « Histoire de la maison des Taira »). Récit guerrier des troubles qui secouèrent le Japon à la fin du XII^e siècle et composé probablement entre 1190 et 1222. Le récit était déclamé par des moines aveugles (*biwa hôshi* 琵琶法師) dans le pays entier. Son influence a été fondamentale dans le développement ultérieur de la littérature et du théâtre japonais, y compris le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) pour lequel Namiki Sôsuke 並木宗輔 composa.

Dôtonbori 道頓堀. Quartier des théâtres dans la ville d'Ôsaka. Durant les années 1740 s'y trouvaient neuf théâtres officiellement reconnus, dont trois théâtres de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), trois de kabuki, et trois de *karakuri* からくり, qui présentaient un mélange de spectacles d'automates et de scènes jouées par des enfants. Les hommes et les femmes de toutes les classes sociales faisaient partie du public théâtral, et les trois genres théâtraux qui partageaient ce quartier s'influencèrent mutuellement.

double suicide (*shinjû* 心中). Suicide de deux personnes, généralement des amants qui ne peuvent s'unir officiellement. Ces incidents furent adaptés (*shinjû-mono* 心中物) pour le kabuki, puis pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), dont la plupart des tragédies bourgeoises (*sewa-mono* 世話物) du dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門. Voir *sewa-mono*.

Double suicide à Sonezaki (*Sonezaki shinjû* 曾根崎心中). Pièce pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) écrite par Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 qui traite du double suicide de Tokubê 徳兵衛, fils du dirigeant d'une entreprise familiale fabriquant de la sauce de soja, et Ohatsu お初, une courtisane renommée. Cette tragédie bourgeoise (*sewa-mono* 世話物) en trois actes, créée au théâtre Takemoto-za 竹本座 d'Ôsaka en 1703, connut un succès fulgurant.

dramaturge. Voir **auteur**.

Ebisu-kaki 恵比須舁 ou **Ebisu-mawashi** 恵比須回し. Marionnettistes attachés au sanctuaire d'Ebisu 恵比須 à Nishinomiya 西宮, dans l'actuel département de Hyôgo 兵庫. Ils effectuaient des tournées dans le pays avec des numéros de bon augure célébrant Ebisu, l'une des divinités du bonheur, mais interprétaient aussi des pièces de nô et des danses avec leurs poupées.

Edo 江戸. « Porte de la baie », ancien nom de la cité de Tôkyô, utilisé de 1180 à 1868. À l'origine village de pêcheurs, le petit seigneur Ôta Dôkan 太田道灌 (1432-1486) y construisit un château à la fin du XV^e siècle. La ville fut choisie par Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543 ?-1616) en 1590 comme site principal de ses domaines du Kantô 関東, et devint le siège du gouvernement *bakufu* des shôguns Tokugawa 徳川.

études hollandaises (*rangaku* 蘭学). Mouvement de réception des sciences occidentales modernes, telles la médecine et l'astronomie. En 1740, le huitième shōgun Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 ordonna à deux chercheurs d'étudier le néerlandais. Cette initiative, et l'esprit de rationalisme qui régnait dans les villes du Japon au début du XVIII^e siècle, contribuèrent ultérieurement à la publication du *Kaitai shinsho* 解体新書 (*Nouveau traité d'anatomie*) par Maeno Ryōtaku 前野良沢 et Sugita Genpaku 杉田玄白 en 1774, considérée comme le véritable point de départ des études hollandaises.

e-zukushi 絵尽し. Programme d'une pièce pour le théâtre de poupées (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃) dans lequel l'action principale est représentée sous une forme picturale.

fuda 札. Voir **billets**.

fushi-goto 節事. Passage d'une scène du théâtre de poupées (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃) de style lyrique, opposé au style dramatique *ji-goto* 地事.

gagaku (*chin.* : *yayue*) 雅楽. Divertissements chinois (danses, chants et musique orchestrale) adoptés et développés par la cour de Nara (710-794) et de Heian (794-1185).

Genroku 元禄. Ère (1688-1703) correspondant à peu près au règne du cinquième shōgun d'Edo, Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉. Ce fut une période de grande activité dans tous les domaines culturels : le théâtre populaire (le kabuki et les œuvres de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 pour le théâtre de poupées) ; la littérature (les œuvres romanesques *ukiyo-zōshi* 浮世草子 de Saikaku 西鶴) ; la poésie (la popularisation des *haiku* 俳句 grâce à Matsuo Bashō 松尾芭蕉) ; et les arts décoratifs (l'école *rinpa* 琳派 et les œuvres de Kōrin 光琳). Cette période vit le triomphe financier de la nouvelle classe de *chōnin* 町人 (citadins) dont les goûts différaient profondément de ceux des guerriers.

genzai-nō 現在能. Genre de nô qui traite de personnages vivants plutôt que des esprits des morts (les pièces *mugen-nō* 夢幻能).

gidayū-bushi 義太夫節. Voir **nouveau jōruri**.

Gikeiki 義経記. Voir *Chronique de Minamoto no Yoshitsune*.

gin 吟・キン. Ton employé par le récitant du théâtre de poupées (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃), au sommet du registre vocal le plus élevé (*san-no-koe* 三の声) et associé à l'expression d'une élégance enjouée. Le *gin* se trouve particulièrement lors des « passages plaintifs » (*kudoki* 口説き) émouvants du théâtre Toyotake-za 豊竹座, dans lesquels un personnage féminin se lamente sur son sort tragique.

giri 義理 (*chin.* : *yili*). « Devoir » ou « obligation », terme fréquemment opposé aux sentiments naturels (*ninjō* 人情). En Chine, le terme fut notamment utilisé par les néo-confucianistes de la dynastie Song 宋 (960-1279) pour qualifier le but de leurs études, qui visaient à révéler la

vérité sous-jacente (*giri*) de divers phénomènes. Au Japon, le terme fut popularisé et utilisé par toutes les couches de la société au cours de l'époque d'Edo (1603-1867), faisant référence aux obligations qui n'étaient pas contractuelles, mais qui servaient à faciliter les relations sociales et à respecter les principes de réciprocité en vigueur dans la société. Dans le théâtre de Chikamatsu, « *giri* » relève plutôt d'un terme technique de dramaturgie.

giri-zume 義理詰め. Représentation de personnages contraints de suivre la logique du devoir (*giri* 義理), qui forme un élément important de la dramaturgie de Ki no Kaion 紀海音, auteur pour le théâtre Toyotake-za 豊竹座 et prédécesseur de Namiki Sôsuke 並木宗輔.

gisei-shi 犠牲死. « Mort sacrificielle ». Dans les pièces historiques (*jidai-mono* 時代物) de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), la mort dite « sacrificielle » d'une jeune femme au troisième acte contribue à la résolution de l'intrigue.

haikai 俳諧. Création collective de poésie, ayant ses origines à la cour de Heian 平安 (794-1185) avec la création de versets de ton libre qui dérogent au bon ton exigé par les règles de la poésie courtoise. Le *haikai* se popularisa à partir du XVI^e siècle. Les poèmes *haiku* 俳句 (ou *hokku* 発句) furent à l'origine les versets d'ouverture d'une suite de *haikai*. Le poète Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644-1694) porta le *haikai* à un très haut niveau de perfection. Namiki Sôsuke 並木宗輔, comme d'autres personnages du milieu théâtral, participa aux réunions de *haikai*.

haru 張る・ハル. Notation utilisée dans les livrets pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) qui désigne un style de chant tendu.

Heike monogatari 平家物語. Voir ***Dit des Heike***.

Histoire de demoiselle Jôruri (*Jôruri-hime monogatari* 瑠璃姫物語). Récit racontant l'histoire d'amour d'une nuit entre la demoiselle Jôruri (Jôruri-hime 瑠璃姫) et le général Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189). Ce récit fut probablement raconté d'abord par des récitantes itinérantes (*yûjo* 遊女) basées dans la région entourant Yahagi 矢作 (dans l'actuel département d'Aichi 愛知), où le récit se déroule. Le titre donna ultérieurement son nom au récit *jôruri* 浄瑠璃 et au théâtre *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 (« récit *jôruri* accompagné de poupées »).

Ichi-no-Tani 一の谷. Base navale du clan des Taira sur la rive nord de la mer Intérieure, qui fut conquise en 1185 par les Minamoto après une dure bataille au cours de laquelle s'illustra Minamoto no Yoshitsune 源義経. La bataille figure notamment dans *Ichi-no-Tani futaba-gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, 1751), la dernière œuvre de Namiki Sôsuke 並木宗輔, donnée à titre posthume.

Ima mukashi ayatsuri nendaiki 今昔操年代記. Voir ***Annales du théâtre de poupées***.

inga 因果. La causalité karmique. Ce terme figure fréquemment dans les pièces pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), et particulièrement dans celles historiques de Namiki Sôsuke 並木宗輔.

ingô 院号. Nom bouddhique conféré par un temple à un individu. Contrairement au nom bouddhique du genre *kaimyô* 戒名 qui apparaît sur la tombe bouddhique, l'*ingô* peut être utilisé au quotidien.

ishiko-zume 石子詰め. Le châtement d'« écrasement par petites pierres » était, selon certaines sources difficiles à vérifier, réservé au tueur d'un cerf appartenant au sanctuaire Kasuga. Le châtement est évoqué dans *Nanto Jûsangane* 南都十三鐘 (*La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud*, 1728), pièce écrite par Namiki Sôsuke 並木宗輔 et Yasuda Abun 安田蛙文.

itinéraire, scène de (*michiyuki* 道行). À l'origine, un genre littéraire décrivant un voyage de manière poétique, et dans lequel des réminiscences littéraires accompagnent les lieux décrits. Les scènes d'itinéraire furent incorporées dans les pièces de nô à l'époque médiévale, et durant l'époque d'Edo (1603-1867) dans les œuvres pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃). Dans les tragédies de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, le voyage est généralement celui des amants se dirigeant vers la mort après un pacte de double suicide. Dans les pièces historiques (*jidai-mono* 時代物) usuelles à l'époque de Namiki Sôsuke 並木宗輔, les scènes d'itinéraire figurent fréquemment dans le quatrième acte, leur lyrisme faisant retomber la tension dramatique de la fin du troisième acte.

ji-goto 地事. Passage d'une scène de *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 de style dramatique, opposé au style lyrique *fushi-goto* 節事.

ji-iro 地色. Dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri*), déclamation de style « parlando » dans lequel l'accompagnement au *shamisen* est décalé par rapport à la voix du récitant dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

jo-ha-kyû 序破急. *Introduction-développement-finale* ou *introduction-briser-rapide*. Structure employée dans les pièces pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), dérivée du *gagaku* (musique des cours de Nara 奈良, 710-794, et de Heian 平安, 794-1185) et du théâtre nô, impliquant une augmentation de l'intensité dramatique au cours de chaque passage, ainsi que de chaque scène, de chaque acte et de la pièce entière.

jôruri 浄瑠璃. Type de récitation modulée (*katari-mono* 語り物) avec accompagnement musical, qui s'inscrit dans la lignée du récit du *Dit des Heike* (*heikyoku* 平曲) et des pièces de nô. Grâce à l'ajout de l'accompagnement au *shamisen* 三味線 et de poupées, le *jôruri*, connu aussi comme *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 (« récit *jôruri* accompagné de poupées ») devint un genre théâtral majeur de l'époque d'Edo (1603-1867), et est actuellement donné sur scène sous le nom de *bunraku* 文楽. Voir *ningyô-jôruri*.

jôruri ancien (*ko-jôruri* 古浄瑠璃). Le *jôruri* ancien désigne, au sens large, toutes les formes du récit *jôruri*, depuis la première mention de ce genre à l'époque de Muromachi (1333-1568) jusqu'à la représentation en 1685 de l'œuvre de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 intitulée *Shusse Kagekiyo* 出世景清 (*Kagekiyo le victorieux*) au théâtre Takemoto-za 竹本座. Durant l'époque d'Edo (1603-1867), l'ancien *jôruri* suivit une trajectoire similaire au kabuki, qui partageait le même espace urbain. Caractérisé par un esprit novateur, il évolua vers la commercialisation, avec la fondation de théâtres semi-permanents, qui pouvaient durer le temps de la carrière d'un récitant. La concurrence entre récitants conduisit à une grande variété de styles interprétatifs. Le *jôruri* ancien est ainsi l'articulation entre l'art narratif du *jôruri* de l'époque médiévale et l'art théâtral, hautement sophistiqué, du *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 classique au XVIII^e siècle. Les œuvres de l'époque du *jôruri* ancien ne sont plus données sur scène.

jusha 儒者. Voir **confucianiste**.

kabuki 歌舞伎・歌舞妓. Genre théâtral dominant de l'époque d'Edo (1603-1867). Selon certaines sources, le kabuki fut créé par Okuni 阿国, une danseuse du sanctuaire Izumo Taisha 出雲大社 dans l'actuel département de Shimane 島根, qui donna des spectacles dans le lit asséché de la rivière Kamo 鴨川 à Kyôto. Le kabuki développa une forme de danse sensuelle exécutée uniquement par des femmes (*onna kabuki* 女歌舞伎, « kabuki des femmes », ou encore *yûjo kabuki* 遊女歌舞伎, « kabuki des courtisanes »). Les actrices se livrant souvent également à la prostitution, le shôgunat interdit en 1629 aux femmes de monter sur scène. Elles furent alors remplacées par des adolescents (*wakashu kabuki* 若衆歌舞伎), mais ce théâtre fut interdit pour les mêmes raisons en 1652. Le kabuki des hommes (*yarô shibai* 野郎芝居) émergea pour le remplacer, les acteurs se rasant le haut de la tête afin d'accentuer leur maturité. Ce nouveau théâtre connut une évolution importante sur le plan des pièces, car si le kabuki avait consisté jusqu'alors en quelques courtes scènes indépendantes, le nouveau théâtre empruntait des textes au théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) afin de créer une histoire développée et plus complexe (*monomane kyôgen-zukushi* 物真似狂言尽し). Les théâtres se trouvaient dans les mêmes quartiers, s'influencèrent mutuellement, et les pièces de Namiki Sôsuke 並木宗輔 pour le théâtre de poupées ont connu un immense succès sur la scène du kabuki. Certaines formes de narration *jôruri* 浄瑠璃, tels les styles *Tokiwazu-bushi* 常磐津節 et le *Kiyomoto-bushi* 清元節, sont employées très fréquemment au kabuki.

kairaishi 傀儡子. Caste de montreurs de marionnettes, principalement à l'époque de Heian (794-1185) et au début de l'époque de Kamakura (1185-1333).

Kaitokudô 懷徳堂. Académie fondée par Nakai Shûan 中井鶯庵 (1693-1758) en 1724, qui offrit aux citadins d'Ôsaka une éducation théorique et pratique selon un modèle principalement néo-confucianiste, et continua ses activités jusqu'à la fin de l'époque d'Edo (1603-1867).

kake-kotoba 掛詞. « Mot-pivot ». Figure poétique qui consiste, comme le rappelle Jacqueline Pigeot à « utiliser certains mots se prêtant à une double lecture, comme pivots en y “accrochant”

l'une à l'autre des syllabes homophones de la fin d'un énoncé et du début de l'énoncé suivant, qui se confondent par télescopage » (*Michiyuki-bun*, *op.cit.* p. 101). Dans les textes pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), les mots-pivots figurent dans les scènes d'itinéraire (*michiyuki* 道行) et les passages lyriques (*fushi-goto* 節事).

Kamigata 上方. Ancien nom de la région actuelle du Kansai 関西, où sont situées les villes de Kyôto et d'Ôsaka.

kan 上. Notation marquant l'un des moments les plus émouvants de la scène et indiquant, dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), l'emploi du ton le plus aigu. Ce ton se trouve notamment dans le « style de l'Est » (*higashi-fû* 東風) du théâtre Toyotake-za 豊竹座.

kaomise 顔見世 ou **kaomise-jôruri** 顔見世浄瑠璃. Littéralement « présentation de nouveaux visages ». Dans le théâtre kabuki, il s'agit du premier programme de la saison au onzième mois, au cours duquel le théâtre présente la troupe nouvellement engagée. La pratique fut adoptée dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) par Takeda Izumo I^{er} en 1705.

karakuri からくり. Genre de théâtre de marionnettes automatisées comportant un grand nombre d'effets spectaculaires. Conçu à l'origine par Takeda Ômi I^{er} 竹田近江, qui créa un théâtre en 1662 dans le quartier de Dôtonbori 道頓堀 à Ôsaka. Le *karakuri* déployait des effets scénographiques à grande échelle impliquant des décors tournants (*ô-karakuri* 大からくり), des marionnettes mues par l'action de l'eau (*mizu-karakuri* 水からくり) et des effets de ressorts (*zenmai-karakuri* ぜんまいからくり).

kataki-uchi 敵討ち. Représailles, ou vendettas familiales. Cette pratique est basée sur une phrase tirée des *Mémoires sur les rites* (*chin.* : *Liji*, *jap.* : *Raiki* 礼記), un classique confucéen : « Nul ne saurait vivre sous le même ciel que l'ennemi de son père. ». Durant l'époque d'Edo (1603-1867), le parent d'une victime assassinée avait le droit, une fois l'autorisation officielle obtenue, de tuer son ennemi, mais il existait un important tabou sur les « doubles représailles », selon lesquelles la famille de la victime des premières représailles cherchait à se venger à son tour. Les *kataki-uchi* figuraient souvent dans les pièces pour le kabuki et le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

katari-be 語り部. Groupe professionnel héréditaire probablement responsable de la mémorisation des origines des régions, de la généalogie des maisons et des récits mythologiques.

katari-mono 語り物. Littéralement « choses narrées ». Ensemble d'arts narratifs ayant des racines indigènes, dont fait partie le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) fait partie. Les racines du *katari-mono* sont anciennes et indigènes au Japon, et sa préhistoire semble être liée à la caste des *katari-be* 語り部. Le récit du *Dit des Heike* (*heikyoku* 平曲) fait également partie de cette tradition. Le récit *katari-mono* est également lié à l'apaisement des esprits des défunts (*chinkon* 鎮魂).

kemari 蹴鞠. Jeu de balle au pied associé à la cour impériale.

kiki-dokoro 聴き所. Point fort d'une scène du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

Kinpira-jôruri 金平浄瑠璃. Pièces pour le théâtre de poupées traitant des exploits de Sakata Kinpira 坂田金平 et d'autres braves, en vogue à Edo dans les années 1650-1670. Le genre connut de nombreux développements artistiques, techniques et commerciaux, dont le kabuki et le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) classique héritèrent.

kiri 切. Dernière scène d'un acte pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

kô¹ 講. Clubs de soutien. Durant l'âge d'or du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) des années 1740, il existait des clubs de soutien composés de jeunes des divers quartiers d'Ôsaka, liés au Takemoto-za 竹本座 ou au Toyotake-za 豊竹座. Les *kô* collectaient des abonnements mensuels afin d'offrir des présents aux artistes-interprètes, ce qui contribuait à la mobilisation d'un large public.

kô² 孝. Voir **piété filiale**.

kôan 公案. Littéralement les « cas judiciaires ». Questions paradoxales qui doivent mener celui qui les médite à rompre avec la pensée discursive et accéder ainsi à l'illumination (*satori* 悟り). Namiki Sôsuke 並木宗輔 pratiqua probablement les *kôan* durant la décennie où il fut moine zen, ce qui a peut-être influencé sa technique dramatique de l'élucidation de l'énigme (*nazo-toki* 謎解き).

ko-jôruri 古浄瑠璃. Voir **jôruri ancien**.

kôshiki 講式. Littéralement « rites des offices bouddhistes ». Récit dans la tradition *katari-mono*, composé de textes en japonais vernaculaire de nature bouddhique, en particulier de louanges de la vertu du Bouddha, des *bodhisattvas* et des maîtres bouddhiques.

kotoba 詞. Dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), style parlé plutôt que chanté. Ce mode était souvent employé dans le « style de l'Est » (*higashi-fû* 東風) du théâtre Toyotake-za 豊竹座 pour exposer des informations importantes.

kôwaka 幸若 ou **kôwaka-mai** 幸若舞. Récits martiaux accompagnés de danses dans lesquels les groupes d'hommes exécutent des danses avec une déclamation empruntée aux chroniques guerrières.

kubi-jikken 首実検. Identification par le vainqueur, après une bataille, des têtes coupées de l'ennemi ; scène figurant souvent dans les pièces pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

kuchi 口. La première scène d'un acte pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

kudoki 口説. Complaintes. Passages lyriques dans les récits des « moines au *biwa* » (*biwa hōshi*), puis dans les pièces de nô, le théâtre de poupées et le kabuki. Souvent employé dans le « style de l'Est » (*higashi-fū* 東風) du théâtre de poupées (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃) Toyotake-za 豊竹座, le *kudoki* contient les souffrances de l'héroïne qui les exprime par une gestuelle rythmée, voire par une véritable danse.

kusa-zōshi 草双紙. Nouvelles illustrées qui adaptaient souvent les intrigues des pièces écrites pour le kabuki ou le théâtre de poupées (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃).

kyōgen 狂言. Farces médiévales jouées entre les pièces de nô. Au kabuki et au théâtre *bunraku* 文楽, renvoie aux pièces en général, soulignant les dimensions dialoguées par opposition aux danses.

Kyōto 京都. Capitale du Japon et siège de la cour impériale de 794 à 1868. Au début de l'époque d'Edo (1603-1867), la ville comptait environ 600 000 habitants. Le grand fleuve Yodo, qui prend sa source dans le lac Biwa 琵琶湖, relie Kyōto à son estuaire, à Ōsaka ; par conséquent, les liens culturels, sociaux et économiques entre Kyōto et Ōsaka, foyer du théâtre de poupées (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃), étaient étroits.

livret (*shōhon* 正本). Les livrets du théâtre de poupées (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃) étaient principalement destinés aux récitants amateurs. À la différence du kabuki, où les textes dramatiques n'étaient jamais dévoilés au public, les textes des œuvres présentées au théâtre de poupées étaient publiés dans leur intégralité dans un délai d'environ 50 jours après la première. Les noms des auteurs, par ordre hiérarchique en cas d'auteurs multiples, figurent soit sous le titre de l'œuvre sur la première page, soit à la fin.

magistrats municipaux (*machi-bugyō* 町奉行). Représentants du régime central gérant la plupart des affaires de la ville. Ils étaient aidés de trois anciens de la ville (*sō-doshiyori* 総年寄) nommés par les bourgeois, et des anciens du quartier (*machi-doshiyori* 町年寄), issus des classes marchandes et des artisans propriétaires.

Manjū 満仲. Pièce de nô datant de l'époque Muromachi (1336-1573), considérée comme l'origine du modèle du sacrifice de substitution (*migawari* 身代り) du théâtre populaire de l'époque d'Edo (1603-1867).

mappō 末法. Période du déclin de la Loi bouddhique et dernière des trois ères de l'histoire du bouddhisme. Un nouveau bouddha doit arriver et un nouveau cycle débiter.

mawari-butai 回り舞台. Scène tournante qui fut créée pour le théâtre kabuki par Namiki Shōza 並木正三 (1730-73), disciple de Namiki Sōsuke 並木宗輔.

michiyuki 道行. Voir **itinéraire, scène de**.

migawari 身代り. Voir **sacrifice de substitution**.

Mihara-shû 三原集. Voir *Recueil de Mihara*.

Minamoto 源. Clan de l'époque de Heian (794-1185) connu également sous le nom de Genji 源氏. Il fut l'un des quatre clans qui dominaient le Japon à cette époque. Après une série de batailles, les Minamoto vainquirent le clan Taira à la fin du XII^e siècle et établirent le premier *bakufu* (gouvernement exercé par les guerriers) du Japon à Kamakura, en 1192. Le clan Tokugawa, qui établit un gouvernement de nature *bakufu* à Edo en 1603, revendiquait descendre du clan Minamoto afin de renforcer sa légitimité politique.

misu-za 御簾座. Loge située au-dessus de la scène, dans laquelle se trouvaient les musiciens et le récitant. Elle était certainement fermée par un écran en bambou *misu* 御簾 qui les cachait au public, mais sa position élevée permettait une meilleure diffusion de la voix et de la musique dans le théâtre.

mujô 無常. Thème bouddhique de l'impermanence, extrêmement répandu dans la littérature médiévale du Japon.

Naniwa 難波・浪花・浪速. Ancien nom de la ville d'Ôsaka, lorsqu'elle était capitale impériale du Japon à trois reprises entre les V^e et VIII^e siècles (voir p. 137), et employé jusqu'à l'adoption de l'appellation « Ôzaka » 大坂 (ultérieurement « Ôsaka » 大阪) à la fin du XV^e siècle.

nazo-toki 謎解き « Éluclation de l'énigme ». Méthode dramaturgique associée à Namiki Sôsuke 並木宗輔 selon laquelle des indices cryptés sont fournis au protagoniste ; une fois interprétés, ils mènent à un dénouement tragique. L'énigme est souvent donnée sous la forme d'un objet riche en associations historiques ou poétiques, tels un casque (dans *La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*) ou un cerisier (dans la *Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*).

néo-confucianisme. Philosophie fondée par le philosophe chinois Zhu Xi 朱熹 (1130-1200). Il s'intéressait au développement de la pensée philosophique dans la tradition confucéenne, prônant l'« étude du réel » *shixue* (jap. : *jitsugaku* 実学) et l'éducation universelle avec un curriculum bien défini. Sa philosophie devint la pensée orthodoxe du shôgunat, et au cours de l'époque d'Edo (1603-1867), les savants confucianistes (*jusha* 儒者) formaient une véritable élite intellectuelle.

Nichiren-shû 日蓮宗. Secte bouddhique qui comptait de nombreux adeptes dans les milieux artistiques de l'époque. Les préceptes sont basés sur le Sûtra du Lotus et la foi envers le bouddha historique Śâkyamuni. Après son retour à la vie laïque, Namiki Sôsuke 並木宗輔 semble s'être converti à cette secte, très populaire auprès des artistes en général.

ningyô-jôruri 人形浄瑠璃. Littéralement « récit *jôruri* 浄瑠璃 accompagné de poupées ». Genre dominant du théâtre de poupées d'Edo, le futur *bunraku* 文楽. Renvoie au départ à la présentation avec des poupées (*ningyô* 人形) du récit de la demoiselle Jôruri 浄瑠璃姫.

nô 能. Genre théâtral créé au Japon à l'époque de Muromachi (1336-1573). Le théâtre atteignit un très haut degré de perfection artistique avec les pièces écrites par l'acteur Zeami 世阿弥 (1363-1443). Le nô resta jusqu'au milieu du XVI^e siècle un art vivant et populaire, mais dès le XVII^e siècle, la dynastie shôgunale des Tokugawa décida d'en faire son art officiel ; il passa dans les châteaux, se coupant ainsi des tendances artistiques de l'époque. Les dramaturges pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) s'inspirèrent des techniques et des intrigues du nô, notamment des pièces du genre *genzai-nô* 現在能 qui traitent de personnages vivants plutôt que des esprits des morts.

nouveau jôruri (*shin-jôruri* 新浄瑠璃). Style établi par le récitant Takemoto Gidayû 竹本義太夫 et le dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 dans la pièce *Shusse Kagekiyo* 出世景清 (*Kagekiyo le victorieux*) en 1685, que l'on peut qualifier de *jôruri* classique grâce à la pérennité des œuvres et de leur interprétation. Toutes les œuvres figurant dans le *bunraku* actuel relèvent de ce style.

ôdai-mono 王代物. « Pièces de l'époque de l'autorité de la cour ». Sous-genre des pièces historiques (*jidai-mono* 時代物) ayant pour caractéristique de se dérouler à la cour impériale de Nara 奈良 (710-794) ou de Heian 平安 (794-1185).

o.ie-sôdô-mono 御家騒動物. Pièces traitant des querelles de successions qui déchirèrent les grandes familles féodales, souvent basées sur les événements contemporains, mais situées à une époque antérieure.

okina-sambasô 翁三番叟. Séquence réalisée à l'ouverture d'une représentation de *bunraku*, intégrant des éléments musicaux du théâtre nô.

okite 掟. Forme nominalisée du verbe *okitsu* 掟つ (« former un dessein ») ; ce terme, récurrent dans l'œuvre de Namiki Sôsuke 並木宗輔, recouvre plusieurs acceptions, telles que dessein, punition, destin, loi, coutume, etc. Le terme connote souvent la notion de l'inexorable.

on 恩. Concept d'obligation, notamment sous la forme d'une faveur reçue d'un supérieur. L'obligation, dotée d'un statut particulier dans la culture japonaise, est souvent ressentie comme un fardeau pesant.

onryô 怨霊. Esprits courroucés des défunts ou d'un être vivant dont il s'est momentanément détaché.

Ôsaka 大坂. Une des trois métropoles du Japon à l'époque d'Edo (1603-1867) fondée au III^e siècle et agrandie à partir de 1583 par Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598), qui y fit construire l'un des châteaux les plus puissants du Japon. Elle fut capitale impériale (voir **Naniwa**) et le premier temple bouddhiste du Japon (Shitennô-ji 四天王寺) y fut construit. Son rôle central dans le commerce du riz en fit une ville prospère surnommée à l'époque d'Edo « la cuisine de l'empire » (天下の台所, *tenka no daidokoro*). Elle fut le berceau du *ningyô jôruri*.

poème d'adieu (*jisei* 辞世). Poème composé peu de temps avant la mort, pratique répandue parmi les intellectuels japonais depuis l'époque médiévale.

poupée (*ningyô* 人形). Des poupées simples étaient fabriquées au Japon dès la période préhistorique. Puis, au cours des périodes de Nara (710-794) et de Heian (794-1185), on utilisa des poupées, connues sous le nom de *katashiro* (形代) ou *hitogata* (人型), comme substitut au corps humain. Elles étaient censées protéger les familles nobles des maladies par une sorte de pouvoir magique. Selon le mode de manipulation des poupées répandu à l'époque de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, les poupées *suso-tsukkomu* 裾突っ込み, le marionnettiste insérait sa main gauche sous le kimono de la marionnette et tenait la poupée au-dessus de la tête. Il devait s'agenouiller derrière des balustrades relativement basses, qui constituent l'élément le plus important de la scénographie. Ces poupées furent progressivement remplacées par les poupées opérées par le dos (les poupées *se-sashikomi-zukai* 背差し込み遣い), permettant un mouvement plus fluide et plus réaliste. Un système de manipulation des poupées par trois hommes (les poupées « portées par trois personnes » ou *sannin-gakari* 三人掛かり) se développa à partir de 1734, mais les caractéristiques précises des poupées durant l'âge d'or des années 1740 font l'objet de débats. Le *bunraku* actuel emploie les poupées *sannin-zukai* 三人遣い à trois personnes. Le maître contrôle la tête et le bras droit de la poupée, le premier assistant le bras gauche et le second assistant les jambes.

pièce historique (*jidai-mono* 時代物) Pièce pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) généralement structurée en cinq actes, dont l'action se situe avant l'époque d'Edo (1603-1867) et qui met en scène principalement des guerriers et des nobles. Il s'agit de la forme prédominante des œuvres de ce théâtre à l'époque de Namiki Sôsuke 並木宗輔. Les pièces sont de structure circulaire, et le problème politique exposé au début de la pièce est résolu à la fin. Des thématiques codifiées par le récitant Takemoto Gidayû déterminaient l'action de chaque acte.

piété filiale (孝 *kô*). L'une des principales vertus confucianistes. La piété filiale constitue un motif important dans la littérature japonaise, surtout celle de l'époque médiévale.

préfiguration (*fukusen* 伏線). Technique dramatique selon laquelle un élément qui jouera ultérieurement un rôle important dans l'intrigue est introduit dans une scène antérieure, avant que le public ne saisisse son importance réelle. Elle est l'une des caractéristiques dramaturgiques de Namiki Sôsuke 並木宗輔.

récitant (*tayû* 太夫). Titre honorifique des récitants du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

Recueil de Mihara (*Mihara-shû* 三原集). Anthologie de poésie locale de la ville de Mihara 三原 (actuel département de Hiroshima 広島), qui contient trois poèmes composés en chinois par Namiki Sôsuke 並木宗輔 lors d'un voyage sur l'île de Kyûshû 九州 en 1723. Il s'agit de deux

quatrain heptasyllabique (*chin.* : *qiyan jueju*, *jap.* : *shichi-gon zekku* 七言絶句) et d'un huitain pentasyllabique codifié (*chin.* : *wuyan-lü*, *jap.* : *gogon-ritsu* 五言律).

réformes de Kyôhō (*Kyôhō no kaikaku* 享保の改革). Réformes d'austérité lancées par le shōgun Yoshimune au début du XVIII^e siècle qui affectèrent chaque niveau social. Influencées par l'idéologie officielle du néo-confucianisme, les réformes visèrent à assurer la survie du shōgunat Tokugawa et l'ordre civil face à de sombres conditions sur les plans agricole, économique, écologique et démographique. Malgré la sévérité de ces réformes, leurs fruits se révélèrent modestes. Ces trente années de réformes, s'étendant de 1721 à 1751, formèrent la toile de fond économique et politique de toute la période durant laquelle le dramaturge Namiki Sōsuke 並木宗輔 fut actif.

Rinzai, secte 臨濟宗 (*chin.* : *Linji-zong*). Une des principales branches des écoles de la Méditation (*Zen-shū* 禪宗) implantée au Japon par Eisai 栄西 à la fin du XII^e siècle. Sa principale caractéristique est le recours aux questions paradoxales *kōan* 公案 afin de mener à l'illumination. À l'âge de 19 ans, Namiki Sōsuke 並木宗輔 entra en tant que moine dans le Jōjūji 成就寺, temple de cette école à Mihara 三原 dans la province de Bingo 備後 (partie orientale de l'actuel département de Hiroshima 広島), y restant jusqu'à son retour à la vie laïque, après l'âge de 29 ans.

rōnin 浪人. Nom donné à l'origine aux paysans qui avaient été dépossédés de leurs terres et qui menaient une vie d'ouvriers agricoles itinérants. Durant l'époque d'Edo (1603-1867), ce terme fut appliqué aux guerriers et samourais sans maître ou seigneur, à la suite d'une conquête ou dépossession de leur territoire. Les *rōnin* figuraient fréquemment dans les pièces historiques (*jidai-mono*), notamment *Le Trésor des vassaux fidèles*.

rokudō 六道. « Les Six Voies » de la transmigration selon la cosmologie bouddhique. Ces six voies sont respectivement celles des Enfers (*Jigoku-dō* 地獄道), des Preta ou Trépassés (*Gaki-dō* 餓鬼道), des Animaux (*Chikushō-dō* 畜生道), des Asura ou Titans (*Ashura-dō* 阿修羅同), des Hommes (*Nin-dō* 人道) et des Dieux (*Ten-dō* 天道). Les Six Voies sont souvent évoquées par les personnages dans les scènes tragiques de Namiki Sōsuke 並木宗輔, en particulier celles écrites pour le théâtre Toyotake-za 豊竹座.

rufu-bon 流布本. Vulgate du *Dit des Heike*, version la plus répandue durant l'époque d'Edo (1603-1867).

sacrifice de substitution (*migawari* 身代り). Un personnage se sacrifie (ou sacrifie un proche) en prenant la place d'un condamné. Au départ, ce geste était plutôt celui de divinités, mais par la suite, ce furent principalement des enfants sacrifiés par leurs parents pour sauver le fils de leur seigneur.

sange ou **zange** 懺悔 (sanskrit : *kṣamā*). Confession de nature bouddhique. À l'origine, récit par un moine de ses méfaits, prononcé devant d'autres membres de la communauté. Les aveux

(*sange*) des péchés figurent souvent dans les scènes centrales du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

sannin-zukai 三人遣い. Poupées manipulées par trois personnes, en usage dans le théâtre *bunraku* 文楽 actuel. Voir **poupée**.

sajiki 棧敷. Galeries installées dans les théâtres de kabuki et de *ningyô-jôruri* pour les spectateurs. Chaque loge était louée dans son intégralité, et pouvait accueillir jusqu'à huit personnes.

sekai 世界. « Monde » ou trame historique tirée de mythes, de contes ou de chroniques, employée dans le kabuki et le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃). Ces « mondes » offraient au dramaturge un stock de situations et de personnages sur lequel il pouvait bâtir son intrigue dans un cadre connu de tous.

sekkyô 説経 ou ***sekkyô-bushi*** 説経節. À l'origine, conteurs itinérants spécialisés dans les récits dérivés de sermons et de commentaires de sûtras bouddhiques. Leur répertoire fut enrichi par la suite de légendes populaires et de récits épiques. À partir de la fin du Moyen Âge, ils développèrent un théâtre de poupées avec leur propre style mélodique, le *sekkyô-joruri*. Le répertoire de ce théâtre influença celui du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

seppuku 切腹. Suicide rituel des guerriers japonais par éventrement, souvent pratiqué à la suite d'un échec ou d'une négligence. Il était ritualisé et codifié. Les femmes se suicidaient quant à elles en se coupant la veine jugulaire avec un poignard. Les suicides par éventrement et les suicides de femmes sont souvent représentés dans les œuvres du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

se-sashikomi-zukai 背差し込み遣い. Technique de manipulation des poupées selon laquelle le montreur introduit ses bras dans une fente au dos de la poupée. Voir **poupée**.

setsuwa 説話. Littérature anecdotique de l'époque médiévale, avec de nombreux éléments bouddhiques.

sewa-mono 世話物. Pièces traitant de faits divers qui touchent les citadins ordinaires (également *sewa-goto* 世話事 ou *sewa-jôruri* 世話浄瑠璃), à la différence des pièces historiques. Les *sewa-mono* de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, qui traitent souvent des doubles suicides (*shinjû* 心中), sont reconnus comme des chefs-d'œuvre de la littérature japonaise. Connus en français sous le nom de tragédies bourgeoises, les *sewa-mono* de Chikamatsu Monzaemon 近松門座衛門 ont été intégralement traduits en français par René Sieffert. Voir **double suicide**.

shamisen 三味線. Sorte de luth à trois cordes composé d'un long manche et d'une caisse de résonance recouverte de peau. Originnaire des îles Ryûkyû, cet instrument fut introduit au Japon au début du XVII^e siècle et connut un succès fulgurant dans les nouveaux théâtres de kabuki et de *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃. À l'époque de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛

門, les accompagnateurs étaient probablement des membres de guildes d'aveugles plutôt que des employés du théâtre. Les règles concernant les joueurs de shamisen pendant l'âge d'or, au milieu du XVIII^e siècle, demeurent obscures. À la fin du siècle, après l'époque de Namiki Sôsuke 並木宗輔, la musique pour shamisen se raffina progressivement et l'on produisit pour cet instrument un répertoire musical très sophistiqué.

shikken 執権. Titre donné aux régents des shôguns de Kamakura 鎌倉 (à partir de 1203), puis réservé aux membres de la famille Hôjô 北条.

shin-jôruri 新浄瑠璃. Voir **jôruri nouveau**.

shinjû 心中. Voir **double suicide**.

shirôto jôruri 素人浄瑠璃. Récit *jôruri* 浄瑠璃 déclamé par des semi-amateurs, y compris un nombre important de femmes. Les livrets des pièces pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) leur étaient destinés.

shôgun 将軍. L'appellation *seii-taishôgun* 征夷大將軍 (littéralement « généralissime chargé de la pacification des barbares ») désignait à l'origine la fonction du chef des armées envoyées par la Cour japonaise pour pacifier les autres groupes ethniques des îles. Il finit par désigner celui qui, héréditairement, détenait le pouvoir militaire dans le pays et qui exerçait la fonction de chef du gouvernement (*bakufu* 幕府). Durant l'époque d'Edo (1603-1867) ont régné quinze shôguns du clan Tokugawa 徳川.

shôhon 正本. Voir **livret**.

shukô 趣向. Scènes et leurs dispositifs adoptés par le dramaturge afin de donner un ton personnel et nouveau aux situations et personnages de la trame historique (*sekai*).

style de l'Est (*higashi-fû* 東風). Style propre au théâtre du Toyotake-za 豊竹座 associé au récitant Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫. Le style se caractérise par une alternance de sections de style parlé (*kotoba* 詞) et de sections chantées et lyriques. Ce style est encore conservé dans quelques scènes du *bunraku*, et dans le théâtre de poupées de l'île d'Awaji 淡路島. Voir **Toyotake-za**.

style de l'Ouest (*nishi-fû* 西風). Style du théâtre Takemoto-za 竹本座 issu de la tradition du récitant Takemoto Gidayû qui prédominait dans le théâtre d'Ôsaka. Le style est caractérisé par une certaine retenue émotionnelle et mélodique, et forme la base du théâtre *bunraku* 文楽 actuel. Voir **Takemoto-za**.

su-jôruri 素浄瑠璃. Récit de *jôruri* exécuté par le récitant et son accompagnateur au *shamisen*, sans utilisation de poupées.

suso-tsukkomi 裾突っ込み. Poupée opérée uniquement par le dessous du kimono. Voir **poupée**.

tadan-mono 多段物. Pièce en plusieurs actes, chacun composé d'une scène unique, conçue par Namiki Sôsuke 並木宗輔 qui s'inspire de la structure des pièces de kabuki. On peut citer par exemple *Le Trésor des vassaux fidèles* (1748) en onze actes.

Taira 平 (également Heike 平家 ou Heishi 平氏). Un des quatre clans qui dominèrent la politique du Japon durant l'ère Heian (794-1185). Les Taira furent anéantis par le clan Minamoto 源 à la bataille navale de Dan-no-Ura 壇の浦 (1185), dans l'actuel département de Yamaguchi 山口.

Takemoto-za 竹本座 Théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) établi dans le quartier de Dôtonbori à Ôsaka en 1684 par le récitant Takemoto Gidayû I^{er} 竹本義太夫. Surnommé le théâtre de l'Ouest (« *Nishi* » 西) par opposition au Toyotake-za 豊竹座. Associé à Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, qui écrivit pour ce théâtre ses œuvres les plus célèbres (*Double suicide à Sonezaki*, *Les Batailles de Coxinga*, etc.). Namiki Sôsuke 並木宗輔 était attaché à ce théâtre pendant l'âge d'or du théâtre de poupées, de 1745 à 1750, où il dirigea l'écriture de plusieurs pièces qui occupent encore de nos jours une place importante dans le répertoire du kabuki et du *bunraku*, principalement *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑 (*Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746), *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (*Yoshitsune aux mille cerisiers*, 1747) et *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748), pièces regroupées sous la qualification des « trois chefs-d'œuvre » (*sandai-meisaku* 三大名作) du théâtre de poupées.

tekugutsu 手傀儡. Variété de marionnettistes de l'époque de Muromachi (1336-1573) qui opéraient dans un environnement davantage urbain que rural, et donnaient des représentations tout au long de l'année. Ils disparurent vers 1503.

terakoya 寺子屋. Écoles qui enseignaient la lecture et l'écriture aux enfants de la classe populaire durant l'époque d'Edo (1603-1867), répandues à partir du milieu du XVIII^e siècle.

Toyotake-za 豊竹座 Théâtre de poupées établi dans le quartier Dôtonbori 道頓堀 à Ôsaka en 1703 par Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫, disciple de Takemoto Gidayû I^{er} 竹本義太夫. Surnommé le théâtre de l'Est (« *Higashi* » 東) par opposition au Takemoto-za 竹本座. Namiki Sôsuke 並木宗輔 fut attaché à ce théâtre entre 1726 et 1740. Après un passage au kabuki, puis au théâtre rival du Takemoto-za, il y retourna en 1751, juste avant son décès.

trois chefs-d'œuvre du théâtre *ningyô-jôruri* (*sandai meisaku* 三大名作). Voir **Takemoto-za**.

tsuizen 追善. Représentation commémorative donnée en l'honneur d'un artiste du théâtre ou d'un dramaturge.

tsuke-butai 付け舞台. Avant-scène se détachant du plateau pour avancer au cœur de l'audience, très utilisée au kabuki. Dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) du

XVIII^e siècle, les *tsuke-butai* étaient employés dans les scènes où les marionnettistes opéraient au vu de tous (*de-zukai* 出遣い).

uchi-kowashi 打毀し. Saccages d'entrepôts de marchands de riz par les citoyens, poussés par les prix élevés du riz, qui se produisirent à Edo en 1733.

ukiyo-zôshi 浮世草子. Œuvres romanesques de la période comprise entre 1682, date de la publication du premier roman de Saikaku (*Kôshoku ichidai otoko* 好色一代男, *L'Homme qui ne vécut que pour aimer*) et 1772, par opposition à la production antérieure dite *kana-zôshi* 仮名草子, teintée de didactisme.

unmei-geki 運命劇. « Drame du destin », reconnu comme une méthode dramatique importante de Namiki Sôsuke 並木宗輔. Les protagonistes des scènes tragiques semblent être menés, de façon inexorable, vers un sort tragique. Cette dramaturgie contraste avec celle centrée sur la puissance de l'amour familial (*on.ai-geki* 恩愛劇) des auteurs du théâtre Takemoto-za 竹本座.

utai 謡. Passage poétique chanté du nô. L'emprunt de ce style dans le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) contribue à créer une atmosphère solennelle et tendue.

yagura 櫓. Tourelle érigée devant les théâtres officiellement reconnus par les autorités.

Yakushi nyorai 薬師如来. Bhaïṣajyaguru, le bouddha médecin.

yose 寄席. Petits espaces de spectacle qui se répandirent dans la ville d'Edo au XIX^e siècle, et axés sur le *rakugo* 落語, le récit de contes humoristiques.

yatsushi やつし. Dans le théâtre kabuki, rôle d'un jeune noble qui se trouve contraint de se déguiser et de vivre dans des circonstances sociales rudimentaires avant de recouvrer sa position légitime. Il s'agit d'une variation du modèle littéraire de *kishu-ryûri-tan* 貴種流離譚 (« récits sur l'exil d'une personne de naissance noble »), que l'on trouve notamment dans le *Roman de Genji*, selon lequel un jeune noble est rejeté de sa maison et doit subir de nombreux désagréments avant de rétablir son statut social.

zatô 座頭. Voir *biwa hôshi*.

za-fû 座風. Style associé avec un théâtre particulier. Voir **style de l'Est**, **style de l'Ouest**.

za-moto 座本. Chef des projets artistiques d'un théâtre de kabuki ou de *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃.

zashiki-shibai 座敷芝居. « *Jôruri* de salon. » Représentations privées du récit *jôruri* 浄瑠璃 accompagnées au *shamisen* 三味線 pour des individus aisés.

zashu 座主. Directeur d'un théâtre kabuki ou *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃.

zuryô 受領. Titre de noblesse octroyé par l'empereur aux artisans de la cour, ainsi qu'aux principaux récitants du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

Glossaire des personnages historiques

Arai Hakuseki 新井白石 (1657–1725). Historien et philosophe confucéen, né dans la province de Kazusa 上総 (actuel département de Chiba 千葉) dans une famille de petits samouraïs. En 1694, il devint tuteur du futur cinquième shôgun Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉. Après le décès de celui-ci, il demeura au service des Tokugawa suivants, Ienobu 家宣 et Ietsugu 家継. Il tenta de réformer le shôgunat selon les idées confucéennes, dans une politique nommée « de l'ère Shôtoku (1711-1716) » (*Shôtoku no chi* 正徳の治). Il ordonna la refonte de la monnaie dans un métal plus pur : cette politique semble avoir contribué à l'aggravation de la crise économique lors du règne du huitième shôgun Tokugawa Yoshimune.

Bunkôdô 文耕堂 (dates inconnues, actif de 1722 à 1741). Auteur de pièces pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) Takemoto-za 竹本座. Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 corrigea l'une de ses premières œuvres et il est possible qu'il ait été le disciple de ce dernier. Né Matsuda Wakichi 松田和吉, il adopta le nom de Bunkôdô (« celui qui laboure le champ des lettres ») après 1730. Il écrivit 25 œuvres, dont six tout seul. Plusieurs d'entre elles apparaissent sur les scènes de *bunraku* et kabuki de nos jours. Il fut l'un des principaux rivaux de Namiki Sôsuke 並木宗輔, et s'inspira souvent, comme ce dernier, du *Dit du Heiké*. Il fut considéré par ses contemporains comme l'un des quatre plus grands auteurs pour le théâtre de poupées (*jôruri sakusha no shitennô* 浄瑠璃作者の四天王), avec Ki no Kaion 紀海音, Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 et Namiki Sôsuke 並木宗輔.

Chikamatsu Hanji 近松半二 (1725-1783). Fils de Hozumi Ikan 穂積以貫, il fut le dernier grand auteur pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃). Son pseudonyme dérive du nom du célèbre dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, ami de son père, qu'il admirait profondément. Pendant une trentaine d'années, il écrivit pour le théâtre Takemoto-za 竹本座. Ses pièces, dont le célèbre *Imose-yama onna-teikin* 妹背山婦女庭訓 (*Imoseyama ou L'éducation des femmes*, 1771, traduite en français par Jeanne Sigée), sont particulièrement appréciées pour leurs effets théâtraux, dus à sa connaissance du public populaire et des ressources du théâtre. Il emprunta de nombreuses techniques aux auteurs du kabuki.

Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724). Issu de la caste des samouraïs, son nom de naissance était Sugimori Nobumori 杉森信盛. Célèbre dramaturge et poète qui écrivit pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) et le kabuki. Sa collaboration avec le récitant Takemoto Gidayu 竹本義太夫 produisit des œuvres célèbres telles que *Shusse Kagekiyo* 出世景清 (*Kagekiyo le victorieux*, 1685). La grande majorité des pièces qu'il écrivit furent des pièces historiques (*jidai-mono*), y compris *Kokusen.ya kassen* 国姓爺合戦 (*Les Batailles de Coxinga*, 1715), mais il excella aussi dans les « tragédies bourgeoises » *sewa-mono* 世話物, telles que *Sonezaki Shinjû* 曾根崎心中 (*Double suicide à Sonezaki*, 1703). Ce dernier ensemble de pièces a été intégralement traduit en français par René Sieffert. Il contribua

grandement à la formation et au développement du théâtre populaire à l'époque d'Edo (1603-1867). Il fut surnommé par ses contemporains « divinité tutélaire des auteurs dramatiques » (*sakusha no ujigami* 作者の氏神).

Gidayû. Voir **Takemoto Gidayû.**

Hakuin Ekaku 白隠惠鶴 (1686–1769). Maître zen, peintre et calligraphe contemporain de Namiki Sôsuke 並木宗輔, faisant comme ce dernier partie de la secte zen Rinzaï 臨濟宗. Né à Hara 原, près du mont Fuji, dans l'actuel département de Shizuoka 静岡, il atteignit l'« éveil » à l'âge de 24 ans, attirant un grand nombre d'adeptes. Rompant avec les enseignements précédents, il insista pour que chaque élève médite sur les questions paradoxales *kôan* 公案. La plupart des énigmes lui furent transmises par des maîtres zen chinois, mais celle qu'il écrivit sur le « son de l'applaudissement à une seule main » est célèbre. Il produisit un corpus important d'écrits, y compris des sermons et des poèmes ; après l'âge de soixante ans, il commença à produire des peintures à l'encre et de la calligraphie. Les principes religieux qu'il établit sont toujours suivis dans les temples de la secte Rinzaï.

Hangaku 板額 (1172-?). Femme samouraï du XIII^e siècle. Elle est l'une des rares guerrières japonaises à être mentionnée dans la littérature historique et classique. Hangaku est l'héroïne de *Wada kassen onna maizuru* 和田合戦女舞鶴 (*La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante*), pièce écrite par Namiki Sôsuke 並木宗輔 en 1728.

Hasegawa Senshi 長谷川千四 (1689–1733). À l'origine moine du temple Hasedera 長谷寺 (actuel département de Nara 奈良), il rejoignit le théâtre Takemoto-za 竹本座 en tant qu'auteur en 1727. Durant de sa courte carrière, il écrivit de nombreuses œuvres en collaboration avec Takeda Izumo I^{er} et Bunkôdô, dont certaines sont encore données de nos jours.

Hoizumi Ikan 穂積以貫 (1692-1769). Confucianiste, il rédigea *Naniwa Miyage* 難波土産 (*Souvenirs de Naniwa*, 1738) en collaboration avec Miki Sadanari 三木定成 (dates inconnues), collection de notes sur les œuvres pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) en cinq volumes. Il était aussi le père de Chikamatsu Hanji 近松半二 (1725-1783), qui fut le dernier grand auteur pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

Hôjô Tokiyori 北条時頼 (1227-1263). Il fut le cinquième *shikken* 執権 (régent) du shôgunat de Kamakura 鎌倉. Il est connu pour sa bonne administration, ses réformes et la mise en place de diverses réglementations. En 1256, il devint moine bouddhiste et prit le nom de Saimyôji 最明寺. De nombreuses légendes rapportent que Tokiyori voyageait dans le pays sans se faire reconnaître pour effectuer divers actes de bienfaisance envers les pauvres.

Ihara Saikaku. Voir **Saikaku.**

Ishida Baigan 石田梅岩 (1685-1744). Issu d'une famille de paysans des environs de Kyôto, il intégra dans sa jeunesse une maison de commerce de cette ville, devenant commis en chef (*bantô* 番頭). Moraliste et éducateur de l'époque d'Edo (1603-1867), il fonda l'influente école

Sekimon shingaku 石門心学 à Kyoto en 1729. Son langage simple et sa morale accessible attirèrent de nombreux élèves, issus principalement de la classe marchande.

Itô Jinsai 伊藤仁斎 (1627-1705). Confucianiste du début de l'époque d'Edo (1603-1867), il fonda l'école privée Kogidô 古義堂, et consacra sa vie à la réflexion et à l'enseignement. Au moyen d'une méthode philologique rigoureuse qui diverge de celle du néo-confucianisme « orthodoxe » de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), il chercha à redécouvrir le message originel de Confucius. La compassion était l'un des piliers de sa philosophie. Ses enseignements furent propagés après son décès par son fils, Itô Tôgai 伊藤東涯 (1670-1736).

Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1851). Au départ auteur de livres comiques du genre *kokkei-bon* 滑稽本, il publia des récits romanesques et sentimentaux qui remportèrent un grand succès. Son abondante production à l'époque d'Edo (1603-1867) fait probablement de lui le premier écrivain professionnel japonais. Dans sa jeunesse, il avait composé une œuvre pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) avec l'un des disciples de Namiki Sôsuke 並木宗輔 à Ôsaka, Namiki Ôsuke 並木翁輔 (dates inconnues). Ikku écrivit ultérieurement *Chûshingura okame hyôban* 忠臣蔵岡目評判 (*Le Trésor des vassaux fidèles, propos d'un spectateur*, 1803), une critique admirative de la pièce *le Trésor des vassaux fidèles*.

Kakuichi ou **Akashi Kakuichi** 明石覚一 (1300?-1371). Moine bouddhiste du début de l'époque de Muromachi (1336-1573), il était renommé pour son talent en tant que joueur de luth itinérant aveugle (*biwa hôshi* 琵琶法師). Sa version du *Dit des Heike* ressemble de très près à la vulgate (*rufu-bon* 流布本), version de l'œuvre la plus diffusée à l'époque d'Edo (1603-1867).

Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742). De son vrai nom Enami Kiemon 榎並喜右衛門. Dans sa jeunesse, il fut moine bouddhiste pendant quelques années avant de quitter le monastère pour devenir médecin. Il étudia l'art poétique et devint l'auteur principal du Toyotake-za 豊竹座) vers 1705. Il adapta pour la scène des faits divers, tels que des doubles suicides, dans ses dix tragédies bourgeoises (*sewa-mono* 世話物). Il écrivit également une quarantaine de pièces historiques (*jidai-mono* 時代物) fortement influencées par les modèles établis par Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門. Certaines de ses pièces ont été adaptées par le kabuki. Son style, qui se distingue par un « déroulement logique » (*giri-zume* 義理詰め), a probablement influencé celui de Namiki Sôsuke 並木宗輔, son successeur au Toyotake-za 豊竹座.

Kumagai Naozane 熊谷直実 (1141-1208). Célèbre général appartenant au clan Minamoto lors des guerres entre les Taira et les Minamoto au XII^e siècle. Son combat contre l'adolescent Taira no Atsumori 平敦盛 lors de la bataille d'Ichi-no-Tani 一の谷 (1184) est célèbre. En 1192, il devint moine bouddhiste à Kyôto, sous le nom de Renshō 蓮生, où il fut à l'origine de la construction de plusieurs temples. Naozane est le héros d'*Ichi-no-Tani futaba-gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, 1751), la dernière œuvre de Namiki Sôsuke 並木宗輔.

Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199). Premier shôgun et fondateur du régime militaire (*bakufu* 幕府) de Kamakura en 1192. Demi-frère de Minamoto no Yoshitsune 源義経.

Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189). Demi-frère de Minamoto no Yoritomo 源頼朝, il se fit remarquer très jeune pour ses talents de guerrier. Accompagné de Benkei 弁慶, un religieux-brigand, il aida Yoritomo à vaincre les Taira lors des célèbres batailles d'Ichi-no-Tani 一の谷 (1184) et de Dan-no-Ura 壇の浦 (1185). Héros de nombreuses légendes populaires, il figure dans plusieurs pièces de Namiki Sôsuke 並木宗輔, dont *Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段 (*Quinze chapitres sur le Seiwa Genji*, 1727) et *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (*Yoshitsune aux mille cerisiers*, 1747).

Miyoshi Shôroku 三好松洛 (1696-?, actif entre 1736 et 1771). L'un des principaux collaborateurs de Sôsuke au Takemoto-za 竹本座 au cours de l'âge d'or du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), aux côtés de Takeda Izumo II. Il existe différentes théories concernant ses origines. Plus jeune d'un an que Sôsuke, il commença sa carrière dix ans après ce dernier en 1736, à l'âge de 41 ans, avec la pièce *Akamatsu Enshin Midori no Jinmaku* 赤松円心緑陣幕 (*Akamatsu Enshin et le rideau vert entourant le camp de bataille*), qu'il écrivit en tant qu'auteur secondaire en collaboration avec le célèbre Bunkôdô. Il continua à écrire pour le Takemoto-za 竹本座 pendant une trentaine d'années, avant de collaborer avec le dramaturge Chikamatsu Hanji 近松半二 (1725-1783) sur l'œuvre célèbre *Imose-yama onna-teikin* 妹背山婦女庭訓 (*Imoseyama ou L'éducation des femmes*, 1771).

Nakai Shûan 中井齋庵 (1693-1758). Érudit de la classe marchande d'Ôsaka, il y fonda sous mandat du shôgunat la célèbre école Kaitokudô 懐徳堂. Elle offrit aux citoyens d'Ôsaka une éducation théorique et pratique selon un modèle principalement néo-confucianiste.

Namiki Jôsuke 並木丈助 (dates inconnues, actif entre 1732 et 1749). Dramaturge pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) et le kabuki. Il écrivit plusieurs œuvres en collaboration avec Namiki Sôsuke 並木宗輔. Il quitta le Toyotake-za 豊竹座 pour travailler au théâtre kabuki, pour lequel il composa une vingtaine d'œuvres au cours des dix années suivantes.

Namiki Senryû 並木千柳. Pseudonyme de Namiki Sôsuke au théâtre Toyotake-za 豊竹座 lors de l'âge d'or des années 1740. Voir **Namiki Sôsuke**.

Namiki Shôza 並木正三 (1730-73). Dramaturge qui collabora avec Namiki Sôsuke la dernière année de la vie de ce dernier. Il devint par la suite auteur pour le kabuki, connu pour ses innovations scéniques spectaculaires.

Nasu no Yo.ichi 那須与一 (dates inconnues). Samouraï de la fin de l'époque de Heian (794-1185) qui doit sa célébrité à un haut fait militaire lors de la guerre de Genpei relaté dans le *Dit*

des Heike. Il est le héros de *Nasu no Yo.ichi Saikai suzuri*, 那須与市西海碓 (*Nasu no Yo.ichi et l'encrier de la mer de l'Ouest*, 1734), pièce écrite par Namiki Sôsuke et Namiki Jôsuke.

Nishizawa Ippû 西沢一風 (1665-1731). Né à Ôsaka, Ippû était propriétaire d'une petite maison d'édition qui publiait, entre autres, les pièces données au Toyotake-za 豊竹座. Il fut le principal écrivain d'*ukiyo-zôshi* 浮世草子 («livrets du triste monde flottant»), œuvres romanesques reflétant la société contemporaine, après le décès de Saikaku dans la région de Kyôto-Ôsaka, et l'auteur de 20 œuvres de ce genre. Après la retraite du dramaturge Ki no Kaion 紀海音, il composa une dizaine de pièces de théâtre pour le Toyotake-za, principalement en collaboration avec Tanaka Senryû. La dernière pièce d'Ippû, *Hôjô Jirai-ki* 北条時頼記 (*Chronique de Hôjô Tokiyori*, 1726), est également la première pièce dans laquelle apparaît le nom de Sôsuke. Après avoir pris sa retraite en tant que dramaturge, il composa *Ima mukashi ayatsuri nendaiki* 今昔操年代記 (*Annales du théâtre de poupées*, 1727), histoire du théâtre *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃.

Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582). Célèbre daimyô de l'époque des luttes entre les provinces (1467-1573), issu d'une famille de guerriers de la région de Nagoya 名古屋. Il fit construire à Azuchi 安土, sur les rives du lac Biwa (actuel département de Shiga 滋賀), un important château dont le donjon fut le premier du genre à cumuler des fonctions guerrières et symboliques. Nobunaga fit la guerre contre le puissant temple Hongan-ji d'Ishiyama 石山本願寺 à Ôsaka pendant onze ans, avant de prendre l'enceinte du château en 1580. Il fut l'un des trois réunificateurs du Japon, avec Hideyoshi Toyotomi 豊臣秀吉 (1536-1598) et Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543 ?-1616).

Ogyû Sorai 荻生徂徠 (1666-1728). Il fut le confucianiste le plus renommé de l'époque d'Edo. Il adapta la société féodale du régime Tokugawa selon le modèle de société idéalisée qu'il crut trouver dans la Chine ancienne. Son projet philosophique pour la réalisation d'une utopie agraire critiqua violemment la classe marchande, car il considérait son existence comme un fléau parasitaire à l'égard de la classe des samouraïs.

Ôishi Kuranosuke 大石内蔵助 (1659-1703). Chef des 47 *rônin* (samouraïs sans maître) qui participèrent au raid de «l'incident d'Akô» (*Akô jiken* 赤穂事件). Après l'attaque au sabre, dans la résidence du shôgun, d'Asano Takuminokami Naganori 浅野内匠頭長矩 (1667-1701), daimyô du domaine d'Akô (à l'ouest de l'actuel département de Hyôgo 兵庫), sur le conseiller de haut rang Kira Yoshinaka 吉良義仲 (1641-1702) au château d'Edo au printemps 1701, Kuranosuke et les autres samouraïs de ce fief devinrent *rônin*, samouraïs sans maître ni salaire. Durant l'hiver de l'année suivante, Kuranosuke mena une bande formée de 46 *rônin* et lança un raid de nuit sur la résidence de Kira à Edo, décapitant ce dernier sur place. Les *rônin* furent condamnés à la peine de *seppuku*. Cet incident inspira de nombreuses pièces, d'abord pour le kabuki puis pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), dont *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748), œuvre dirigée par Namiki Sôsuke 並木宗輔.

Oka Seibê Shigetoshi 岡清兵衛重俊 (?-1687). Auteur de textes pour le *Kinpira-jôruri* 金平浄瑠璃 et premier dramaturge à mettre son nom en évidence sur le livret.

Saikaku ou **Ihara Saikaku** 西鶴井原 (1642-1693). Maître de la poésie *haikai* et créateur du genre d'œuvres romanesques *ukiyo-zôshi* 浮世草子. Dans la première partie de sa vie, il composa des récits sur l'amour et la passion (*kôshoku-mono* 好色物). Puis, après la composition de quelques œuvres sur les guerriers, il prit comme sujet les citadins (町人 *chônin*) qu'il connaissait bien, étant lui-même issu de leur classe. Sa production romanesque, qui dura une douzaine d'années, connut un immense succès. Il composa deux pièces de théâtre pour Uji Kaga-no-jô 宇治加賀掾, récitant du théâtre *ningyô-jôruri* : *Koyomi* 曆 (*Le Calendrier*, 1685) et *Gaijin Yashima* 凱陣八島 (*Retour victorieux de Yashima*, 1685), qui, elles, connurent un succès moindre.

Sakata Tôjûrô 坂田藤十郎 (1647-1709). L'un des acteurs de rôles masculins les plus appréciés de la scène du kabuki de la région Kyôto-Ôsaka. Tôjûrô était également connu pour ses scènes galantes. Il travailla avec le dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 pendant les années 1690.

Satsuma Jôun 薩摩浄雲 (1593-1672). Célèbre récitant du *jôruri* ancien. Près de vingt styles de *jôruri*, y compris le *jôruri* classique de Gidayû (*gidayû-bushi*), furent créés par ses disciples et par les générations suivantes. Il était connu pour son « style raide » (*kôha* 硬派), grandiloquent et dynamique, qui contrastait avec le « style doux » (*nanpa* 軟派) de son rival Sugiyama Tango-no-jô 杉山丹後掾.

Sawamura Sôjûrô 沢村宗十郎 (1685-1756). Célèbre acteur, originaire de Kyôto, qui travailla avec Namiki Sôsuke 並木宗輔 lors de sa période d'écriture pour le théâtre kabuki. Il prit le rôle du vassal Ôgishi Kunai 大岸宮内, basé sur Ôishi Kuranosuke 大石内蔵助, dirigeant des 47 *rônin* d'Akô, dans *Ô-yakazu shi-jû-shichihon* 大矢数四十七本 (*Concours d'archerie de quarante-sept flèches*) en 1747. Son succès inspira à Namiki Sôsuke 並木宗輔 la conception de *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*) l'année suivante.

Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903). Érudit de l'époque de Heian (794-1185) considéré comme un excellent poète, en particulier dans le domaine de la poésie chinoise. Il fut divinisé après son décès et devint dieu de la culture, sous le nom de Tenman-daijizaitenjin 天満大自在天神 (ou Tenjin 天神). Michizane est le héros de *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑 (*Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara*, 1746), l'un des chefs-d'œuvre de Namiki Sôsuke 並木宗輔.

Sugiyama Tango-no-jô 杉山丹後掾 (dates inconnues). Récitant du *jôruri* ancien issu d'un milieu bourgeois de Kyôto. Rival de Satsuma Jôun 薩摩浄雲.

Taira no Atsumori 平敦盛 (1169-1184). Jeune noble du clan Taira qui fut tué par le général Kumagai Naozane 熊谷直実 appartenant au clan Minamoto. Cet épisode, conté à l'origine dans le *Dit des Heike*, fut ultérieurement repris dans de nombreuses œuvres de la littérature et du théâtre japonais. Il figure dans *Ichi-no-Tani futaba-gunki* 一谷嫩軍記 (*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani*, 1751), la dernière œuvre de Namiki Sôsuke 並木宗輔.

Takeda Izumo I^{er} 竹田出雲 (? – 1747). Issu de la famille Takeda 竹田 qui avait fondé le théâtre *karakuri* からくり dans le quartier de Dôtonbori 道頓堀 à Ôsaka, il devint dramaturge attaché au Takemoto-za 竹本座, le théâtre de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, qu'il géra et auquel il apporta de nombreuses innovations. Il fut l'un des héritiers de Chikamatsu en ce qui concerne la thématique et le développement des personnages et des intrigues. Il facilita probablement l'entrée de Namiki Sôsuke 並木宗輔 dans ce théâtre en 1745, et décéda deux ans plus tard, en 1747.

Takeda Izumo II 竹田出雲 (1691-1756). Fils d'Izumo I^{er}, dont il hérita la charge de la gestion du théâtre Takemoto-za 竹本座. Connu sous le nom de Takeda Koizumo 竹田小出雲 avant le décès de son père. Aîné de Namiki Sôsuke 並木宗輔 de quatre ans, Izumo débuta sa carrière de dramaturge onze ans après celui-ci, avec *Daijô Nyûdô Hyôgo no Misaki* 太政入道兵庫岬 (*Le Ministre retiré au cap de Hyôgo*), pièce écrite en collaboration avec Takeda Shôzô à l'âge de 47 ans. Izumo II n'écrivit jamais de pièce seul pendant sa carrière, et il s'agit probablement d'un auteur de moindre talent. Dans les livrets des chefs-d'œuvre *Yoshitsune senbonzakura* 義経千本桜 (*Yoshitsune aux mille cerisiers*, 1747) et *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748), Izumo II figure en tant qu'auteur principal, mais Namiki Sôsuke 並木宗輔 remplit probablement ce rôle en réalité.

Takemoto Gidayû 竹本義太夫 (1651-1714). Célèbre récitant de *ningyô jôruri*, il fonda le théâtre Takemoto-za 竹本座 à Ôsaka en 1684. De son vrai nom Gorobê 五郎兵衛, il prit dans un premier temps le pseudonyme de Kiyomizu Ridayû 清水理兵衛. Il collabora avec Chikamatsu Monzaemon qui lui écrivit des pièces. Son chant et son style particulier sont caractérisés par une certaine retenue émotionnelle et mélodique, le *nishi-fû* 西風 (style de l'Ouest). Ses représentations furent tellement influentes que le terme *Gidayû-bushi* 義太夫節 (« style de Gidayû ») est devenu synonyme de récit pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃).

Takemoto Masatayû I^{er} 竹本政太夫 (1691-1744). Récitant au théâtre Takemoto-za 竹本座 et successeur de Takemoto Gidayû 竹本義太夫, il développa le style de l'Ouest (*nishi-fû* 西風) associé à ce théâtre.

Tanaka Senryû 田中千柳 (dates inconnues, actif entre 1723 et 1725). Auteur du théâtre Toyotake-za 豊竹座 qui collabora à l'écriture de huit œuvres pendant la période comprise entre 1723 et 1725. Malgré son talent littéraire, les pièces de Senryû furent probablement un échec,

en raison du fait qu'elles ignoraient certaines réalités du théâtre et des attentes du public. Son style influença celui de son successeur, Namiki Sôsuke 並木宗輔, et ce dernier prit le pseudonyme de Namiki Senryû 並木千柳 en son honneur durant les années 1740.

Tatsumatsu Hachirobê 辰松八郎兵衛 (?-1734). Manipulateur de poupées féminines au Toyotake-za 豊竹座, il collabora pour certaines pièces avec le dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, notamment *Sonezaki shinjû* 曾根崎心中 (*Double suicide à Sonezaki*, 1703). Il fonda le théâtre Tatsumatsu-za 辰松座 en 1719, qui fut le premier théâtre à présenter le nouveau *jôruri* (*shin-jôruri* 新浄瑠璃) d'Ôsaka dans la ville d'Edo.

Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543 ?-1616). Premier shôgun de l'époque d'Edo (1603-1867) et fondateur de la dynastie héréditaire des shôguns Tokugawa. Il réussit à pacifier le Japon, œuvre commencée par Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582) et Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598), et put instaurer un gouvernement stable durant une longue période de paix. Après deux campagnes militaires durant l'hiver 1614 et l'été 1615, il prit le château d'Ôsaka ; Toyotomi Hideyori 豊臣秀頼 (1593-1615) ainsi que sa mère Yodogimi 淀君 (1567-1615), les derniers représentants du clan Toyotomi, se donnèrent la mort. Le château d'Ôsaka fut alors complètement détruit et près de la moitié des quartiers de marchands qui l'entouraient furent réduits en cendres. Ieyasu fut déifié au sanctuaire Tôshôgû 東照宮 à Nikkô 日光 (actuel département de Tochigi 栃木).

Tokugawa Muneharu 徳川宗春 (1696-1764). Muneharu devint en 1730 le chef du clan Owari 尾張, l'une des trois branches les plus prestigieuses du clan Tokugawa (*gosanke* 御三家), qui descendait directement d'Ieyasu (1543 ?-1616). En tant qu'amoureux du théâtre, il encouragea même la classe guerrière à assister à des spectacles dans sa ville natale de Nagoya 名古屋. Son livre *Onchi seiyô* 温知政要 (*Recherche des principes politiques*) critique le légalisme de Yoshimune, son ingérence dans les affaires des classes inférieures, et son usage excessif des punitions, préconisant une attitude plus compatissante envers le peuple de la part des autorités. Muneharu fut condamné à prendre une retraite prématurée en 1739. Après son décès, il ne fut pas pardonné par le régime, et son mémorial fut couvert d'une grille métallique, jusqu'à ce qu'une grâce officielle lui soit accordée en 1839.

Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684 – 1751, régna de 1716 à 1745). Yoshimune fut le huitième shôgun de la dynastie des Tokugawa. Il mit en place une politique connue sous le nom de « réformes de l'ère Kyôhō » (*Kyôhō no kaikaku* 享保の改革, 1716-1735) et instaura une politique d'austérité. Ces réformes étaient influencées par l'idéologie officielle du néo-confucianisme qui dominait la gestion politique. Il mit en pratique le principe néo-confucéen qui voulait qu'un bon souverain veille sur ses sujets et soit constamment à leur écoute en faisant installer une « boîte de sondage » (*meyasubako* 目安箱) devant le château d'Edo, dans laquelle étaient déposés les avis du peuple.

Toyotake Wakatayû 豊竹若太夫 (1681-1764). Récitant qui fonda le théâtre Toyotake-za 豊竹座 dans le quartier de Dôtonbori 道頓堀 à Ôsaka en 1703, avec Ki no Kaion 紀海音 (1663-

1742) en tant qu'auteur principal. Il naquit à Ôsaka sous le nom de Kawachiya Kan.emon 河内屋勘右衛門 et étudia sous l'égide de Takemoto Gidayû. Entre 1726 et 1742, Namiki Sôsuke 並木宗輔 participa à l'écriture de 29 œuvres pour Wakatayû. La création par Wakatayû du « style de l'Est » (*higashi-fû*) permit le développement par Sôsuke d'une dramaturgie qui se distinguait de celle du théâtre Takemoto-za 竹本座 associé au dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門.

Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598). Seigneur féodal (*daimyô*) durant les époques des luttes entre les provinces (*sengoku jidai* 戦国時代, 1467-1573) et d'Azuchi-Momoyama 安土桃山 (1573 – 1603), il fut l'un des trois pacificateurs du Japon. Il développa la ville d'Ôsaka et son château à la fin du XVI^e siècle, qui devint une importante métropole au dynamisme économique et culturel important.

Uji Kaga-no-jô 宇治加賀掾 (1635-1711). Récitant de *ningyô jôruri* également connu sous le nom de Uji Kadayû 宇治賀太夫. Ses propos théoriques inclus dans le recueil *Takenoko-shû* 竹子集 (*Recueil de pousses de bambou*, 1678) font part de son désir que le *jôruri* atteigne un haut statut artistique grâce aux modulations du ton dramatique au sein d'une pièce. Il fut le maître de Takemoto Gidayû 竹本義太夫.

Yoshida Saburobê 吉田三郎兵衛 (?-1760). Manipulateur de poupées masculines qui collabora avec le dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, puis avec Namiki Sôsuke 並木宗輔 pendant l'âge d'or du théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃) des années 1740. Bunzaburô est responsable de nombreuses innovations scéniques encore très appréciées dans le *bunraku* de nos jours : la première poupée manipulée par trois hommes en 1734 ; l'introduction du bâton *sashigane* 差し金 qui permet au manipulateur de se tenir éloigné de la poupée afin d'assurer des mouvements plus fluides ; la création de nouveaux vêtements pour les poupées, incorporant des tissus riches et des motifs flamboyants ; et l'incorporation de la technique spectaculaire *chû-nori* 宙乗り du théâtre kabuki, selon laquelle l'opérateur est hissé par une corde et s'envole avec sa poupée. Son différend avec Takemoto Konotayû 竹本此太夫, principal récitant du théâtre, (l'« incident de *Chûshingura* », *Chûshingura-sôdô* 忠臣蔵騒動), mena à un grave conflit de personnalités au sein du théâtre, dont les ramifications à long terme semblent avoir contribué au déclin du *ningyô-jôruri* commercial deux décennies plus tard.

Yasuda Abun 安田蛙文 (dates inconnues, actif entre 1726 et 1742). Auteur pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃), il fut acteur de kabuki pendant son adolescence. Il était attaché au Toyotake-za 豊竹座 juste avant l'arrivée de Namiki Sôsuke 並木宗輔, et avait composé une œuvre de *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃 pour ce théâtre. Il collabora ensuite à l'écriture de quinze œuvres avec Namiki Sôsuke 並木宗輔 entre 1726 et 1732, avant de retourner au kabuki.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres, dictionnaires, et collections de référence

— *Azuma kagami* 吾妻鏡, édition annotée et commentée par RYÔ Susumu 龍肅, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1939.

— *Bunraku jôruri-shû* 文楽浄瑠璃集, dans la collection *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系, édition annotée et commentée par YÛDA Yoshio 祐田善雄, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1965.

— *Chikamatsu Monzaemon-shû* 近松門左衛門集, vol. 2, dans la collection *Nihon koten bungaku zenshû* 日本文学全集, édition annotée et commentée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵, Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1979.

— *Nihon denki densetsu dai-jiten* 日本伝奇伝説大辞典, ouvrage collectif publié sous la direction d'INUI Katsumi 乾克己 *et al.*, Tôkyô, Kadokawa Shoten, 1992.

— *Edo hakuran-kyôki* 江戸博覧強記, compilé par l'association *Edo Bunka Rekishi Kentei Kyôkai* 江戸文化歴史検定協会, Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 2007.

— FRÉDÉRIC, Louis. — *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, Paris, Laffont, 2002.

— *Gikeiki* 義経記, dans la collection *Nihon koten bungaku taikei* 日本文学大系, édition annotée et commentée par TAKAGI Ichinosuke 高木市之助 *et al.*, Iwanami Shoten 岩波書店, Tôkyô, 1959.

— *Heike monogatari* 平家物語, dans la collection *Nihon koten bungaku shin-zenshû* 日本文学新全集, édition annotée et commentée par ICHIKO Teiji 市古貞次, 2 volumes, Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1994.

— *Heike monogatari* 平家物語, vols. 1-4, KAJIHARA Masa.aki 梶原正昭 et YAMASHITA Hiro.aki 山下宏明 (éds.), Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1999.

— *Ichinotani futaba-gunki* 一谷嫩軍記, édition du texte dans la collection *Gidayû-bushi jôruri mihonkoku sakuhin shûsei (32)* 義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集, annotée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et ITÔ Risa 伊藤りさ, Machida, Tamagawa Daigaku Shuppan-Bu 玉川大学出版部, 2011.

— *Jôruri kenkyû bunken shûsei* 浄瑠璃研究文献集成, compilé par l'association *Nihon engeki bunken kenkyûkai* 日本演劇文献研究会, Tôkyô, Hokkô Shobô 北興書房, 1944.

— *Jôruri sakuhin yôsetsu : Ki-no-Kaion-hen* 浄瑠璃作品要説 紀海音 篇, vol. 2, compilé par le bureau de recherches du Théâtre national du Japon, Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu 国立劇場調査室, 1982.

— *Jôruri sakuhin yôsetsu : Takeda-Izumo-hen* 浄瑠璃作品要説 竹田出雲 篇, vol. 4, compilé par le bureau de recherches du Théâtre national du Japon, Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu 国立劇場調査室, 1986.

— *Jôruri sakuhin yôsetsu : Nishizawa Ippû/Namiki Sôsuke-hen* 浄瑠璃作品要説 西沢一風・並木宗輔 篇, vol. 5, compilé par le bureau de recherches du Théâtre national du Japon, Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu 国立劇場調査室, 1988.

— *Jikkinshô*, dans la collection *Nihon koten bungaku shin-zenshû* 日本文学新全集, édition annotée et commentée par ASAMI Kazuhiko 浅見和彦, Tôkyô, Shôgakkan, 1997

— *Kabuki no bunken : kabuki shiryô shûsei* 歌舞伎の文献 歌舞伎資料集成, Vol 6, compilé par le bureau de recherches du Théâtre national du Japon, Tôkyô, Kokuritsu Gekijô Chôsashitsu 国立劇場調査室, 1967.

— *Ki no Kaion zenshû* 紀海音全集 vol. 1, compilé par l'association *Ki no Kaion kenkyûkai* 海音研究会, Tôkyô, Seibundô Shuppan 清文堂出版, 1977.

— *Ki no Kaion zenshû* 紀海音全集 vol. 4, compilé par l'association *Ki no Kaion kenkyûkai* 海音研究会, Tôkyô, Seibundô Shuppan 清文堂出版, 1979.

— *Koji ruien* 故事類苑, Tôkyô, Yoshikawa Kôbunkan 吉川弘文館, 1968.

— *Namiki Sôsuke-ten : jôruri no ôgon jidai* 並木宗輔展 — 浄瑠璃の黄金時代 —, catalogue d'exposition compilé par UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Waseda Daigaku Tsubouchi-hakase kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2009.

— *Nanto jûsan-gane* 南都十三鐘, édition du texte dans la collection *Gidayû-bushi jôruri mihonkoku sakuhin shûsei (17)* 義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集集成, annotée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et KAWAGUCHI Setsuko 川口節子, Machida, Tamagawa Daigaku Shuppan-Bu 玉川大学出版部, 2006.

— *Nihon kakû denshō jinmei jiten* 日本架空伝承人名事典, ouvrage coll. compilé par ÔSUMI Kazuo 大隅和雄 *et al.*, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 1986.

— *Nihon shomin bunka shiryô shûsei (7) : ningyô jôruri*, 日本庶民文化史料集成(7) 人形浄瑠璃, ouvrage coll. compilé par l'association *Geinôshi Kenkyûkai* 芸能史研究会, Tôkyô, San.ichi Shobô 三一書房, 1975.

— *Ôsaka no kyôkasho : Ôsaka kentei kôshiki tekisuto* 大阪の教科書:大阪検定公式テキスト, ouvrage coll. compilé par l'association *Sôgensha Hennyû-bu* 創元社編集部 sous la direction de Hashizume Shin.ya 橋爪紳也, Sôgensha, 2012.

— ORIGAS, Jean-Jacques. — *Dictionnaire de la littérature japonaise*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000.

— *Seiwa Genji jûgo-dan* 清和源氏十五段, édition du texte dans la collection *Gidayû-bushi jôruri mihonkoku sakuhin shûsei (6)* 義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集, annotée par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Machida, Tamagawa Daigaku Shuppan-Bu 玉川大学出版部, 2006.

— *Shinpen kabuki jiten* 新編歌舞伎事典, ouvrage collectif publié sous la direction de HATTORI Yukio 服部幸雄, TOMITA Tetsunosuke 富田鉄之助 et HIROSUE Tamotsu 廣末保, Tôkyô, Heibonsha, 2000.

— *Sources of Japanese Tradition*, Volume 1, New York, compilé par Wm. Theodore DE BARY, Donald KEENE, George TANABE et Paul VARLEY, Columbia University Press, 2002.

— *Sources of Japanese tradition*, Volume 2, Part 1, compilé par Wm. Theodore DE BARY, Carol GLUCK et Arthur E. TIEDEMANN, New York, Columbia University Press, 2005.

— *Toyotake-za jôruri-shû (1)* 豊竹座浄瑠璃集, compilé par HARA Michio 原道生 dans la collection *Sôsho Edo bunko (10)* 叢書江戸文庫, Tôkyô, Kokusho Kankôkai 国書刊行会, 1991.

— *Toyotake-za jôruri-shû (2)* 豊竹座浄瑠璃集, compilé par MUKAI Yoshiki 向井芳樹, dans la collection *Sôsho Edo bunko (11)* 叢書江戸文庫, Tôkyô, Kokusho Kankôkai 国書刊行会, 1990.

— *Takeda Izumo/Namiki Sôsuke jôruri-shû* 竹田出雲・並木宗輔 浄瑠璃集, dans la collection *Shin Nihon koten bungaku taikai* 新日本文学大系, édition annotée et commentée par TSUNODA Ichirô 角田一郎 et UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1991.

— *Takeda Izumo-shû* 竹田出雲集, édition annotée par TSURUMI Makoto 鶴見誠, Tôkyô, Asahishinbun-sha 朝日新聞社, 1956.

— *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, compilé par Earl Roy MINER, ODAGIRI Hiroko et Robert E. MORRELL, Princeton, Princeton University Press, 1985.

— *Utsuho monogatari* うつほ物語, dans la collection *Nihon koten bungaku shin-zenshû* 日本文学新全集, édition annotée et commentée par Nakano Kôichi 中野幸一, 3 volumes, Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1999.

— *Yokyokyu-shû* 謡曲集, vol. 2, compilé par NOGAMI Toyochirô 野上豊一郎 et 田中允 TANAKA Makoto dans la collection *Nihon koten zensho* 日本古典全書, Tôkyô, Asahi Shinbunsha 朝日新聞社, 1957, pp. 237-244.

2. Études en japonais

— AKIMOTO Suzushi. 秋本鈴史 — « Gekijô to kôgyô » 劇場と興行, in, *Chikamatsu no jidai* 近松の時代 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 8, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 207-224.

— HATTORI Yukio 服部幸雄. — « Genroku kabuki » 元禄歌舞伎, in, *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten : kinsei-hen* 時代別日本文学史事典: 近世編, ouvrage collectif compilé par le comité *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten henshû-iinkai*, Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan 東京堂出版, 1997, pp. 355-363.

— IKESAWA Ichirô 池澤一郎. — « Namiki Sôsuke no kanshi sanshu » 並木宗輔の漢詩三首, in, *Namiki Sôsuke-ten : jôruri no ôgon jidai* 並木宗輔展—浄瑠璃の黄金時代—, catalogue d'exposition complilé par UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子, Tôkyô, Waseda Daigaku Tsubouchi-hakase kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2009, pp. 6-7.

— ITÔ Risa 伊藤りさ. — *Ningyô jôruri no doramatsurugi : Chikamatsu ikô no jôruri sakusha to Heike monogatari* 人形浄瑠璃のドラマツルギー — 近松以降の浄瑠璃作者と平家物語 —, Tôkyô, Waseda Daigaku Shuppanbu 早稲田大学出版社, 2011.

— KAJIHARA Masa.aki 梶原正昭, *Heike monogatari hikkei* 平家物語必携, Tôkyô, Gakutôsha 学燈社, 1993.

— KAWAGUCHI Setsuko 川口節子. — « Toyotake Echizen-no-Shôjô no katsuyaku » 豊竹越前少掾の活躍, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku (9)* 岩波講座歌舞伎文楽, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 25-46.

— KAWAGUCHI Setsuko 川口節子. — « Jôruri buntai no shosô : Yasuda Abun no baai, *Seiwa Genji jûgo-dan wo chûshin ni* » 浄瑠璃文体の諸相 — 安田蛙文の場合、「清和源氏十五段」を中心に —, *Engeki Kenkyû Sentâ Kiyô VII*, Waseda Daigaku 21 Seiki Puroguramu 演劇研究センター紀要 VII 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム, Tôkyô, 2006.

— KOJIMA Tomiko 小島美子. — *Ongaku kara mita Nihonjin* 音楽からみた日本人, Tôkyô, Nihon Hôsô Shuppan kyôkai 日本放送出版協会, 1997.

— KURATA Yoshihiro 倉田喜弘. — *Bunraku no rekishi* 文楽の歴史, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 2013.

— KUROISHI Yôko 黒石陽子. — *Chikamatsu igo no ningyô jôruri* 近松以後の人形浄瑠璃, Tôkyô, Iwata Sho.in 岩田書院, 2007.

— KUROISHI Yôko 黒石陽子. — « Kanadehon Chûshingura no sakusha-tachi » 仮名手本忠臣蔵の作者たち, in, *Kanadehon Chûshingura o yomu* 仮名手本忠臣蔵を読む, ouvrage collectif compilé par HATTORI Yukio 服部幸雄, Tôkyô, Yoshikawa Kôbunkan, 2008, pp. 84-101.

— KUROKI Kanzô 黒木勘蔵. — *Jôruri-shi* 浄瑠璃史, Tôkyô, Iizuka Shobô 飯塚書房, 1981.

— MATSUZAKI Hitoshi 松崎仁. — « Jôruri no taisei to Chikamatsu Monzaemon » 浄瑠璃の大成と近松門左衛門, in ICHIKO Teiji 市古貞次 (dir.), *Nihon Bungaku Zenshi* 日本文学全史, vol. 4, 1978, Gakutôsha 學燈社, pp. 186-217.

— MATSUZAKI Hitoshi 松崎仁 et SUWA Haruo 諏訪春雄. — « Jôruri no ryûsei to chôroku » 浄瑠璃の隆盛と凋落, in, *Nihon Bungaku Zenshi (4) : Kinsei* 日本文学全史 近世, compilé par ICHIKO Teiji 市古貞次 et TSUTSUMI Seiji 堤 精二, Tôkyô, Gakutôsha, 1978, pp. 185-237.

— MILLS, Jonathan. — « Kurohon “Suma no ura aoba no fue” gachû no Taira no Atsumori-zô » 黒本『須磨浦青葉笛』画中の平敦盛像, in, *Kinsei-chûki bunka wo shiya ni ireta shoki kusazôshi no sôgô-teki kenkyû* 近世中期文化を視野に入れた初期草双紙の総合的研究, Tôkyô, ouvrage publié sous la direction de KUROISHI Yôko 黒石陽子 (Tôkyô Gakugei Daigaku 東京学芸大学), 2010.

— MIZUOCHI Kiyoshi 水落潔. *Bunraku nyûmon : kanshô e no izanai* 文楽入門 — 鑑賞へのいざない —, Tôkyô, Kôdansha 講談社, 1995.

— MORI Shû 森修. — *Chikamatsu to jôruri* 近松と浄瑠璃, Tôkyô, Hanawa Shobô 塙書房, 1990.

— MUROKI Yatarô 室木弥太郎. — « Jôruri-hime monogatari : katari-mono-shi wo fukumete » 浄瑠璃姫物語 : 語り物史を含めて —, in, *Jôruri no tanjô to ko-jôruri* 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃, dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 7, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 3-26.

— OGAWA Yoshiaki 小川嘉昭. — « Nasu no Yoichi saikai-suzuri-kô » 『那須与市西海硯』考, in, *Dôshisha Kokubungaku* 同志社国文学, vol. 33, 1990, pp. 13–26.

— SAKURAI Hiroshi 桜井 弘. — « Toyotake-za no dôkô to Suga Sensuke » 豊竹座の動向と菅専助, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection

Iwanami Kôza Bunraku (9) 波講座歌舞伎文楽, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 161-186.

— SAYA Makito 佐谷 真木人. — *Heike monogatari kara jôruri e – Atsumori setsuwa no hen'yô* 平家物語から浄瑠璃へ – 敦盛説話の変容, Tôkyô, Keiô Gijuku Daigaku Shuppankai 慶応義塾大学出版会, 2002.

— SHINODA Jun.ichi 信多純一. — « Butai kôzô to enshutsu » 舞台構造と演出, *in, Jôruri no tanjô to ko-jôruri* 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃, dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 7, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 203-230.

— SHINODA Jun.ichi 信多純一. — « (4) Sakuhin kaishaku no mondai-ten : *Shinjû-ten no Amijima* » 第四回 作品解釈の問題点 : 「心中天の網島」, *in, Chikamatsu e no shôtai* 近松への招待, ouvrage collectif édité par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1989, pp. 229-232.

— SHIRAKATA Masaru 白方勝. — « Toyotake-za wo megutte » 豊竹座をめぐる, *in, Chikamatsu no jidai* 近松の時代 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 8, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 143-164.

— SUGIMOTO Keisaburô 杉本圭三郎. — « On.ai » 恩愛, *in, Kajihara Masa.aki* 梶原正昭, *Heike monogatari hikkei* 平家物語必携, Tôkyô, Gakutôsha 学燈社, 1993, pp. 28-29.

— SUGIMOTO Keisaburô 杉本圭三郎. — « Dôri » 道理, *in, Kajihara Masa.aki* 梶原正昭, *Heike monogatari hikkei* 平家物語必携, Tôkyô, Gakutôsha 学燈社, 1993, pp. 32-33.

— SUGIMOTO Keisaburô 杉本圭三郎. — « Unmei » 運命, *in, Kajihara Masa.aki* 梶原正昭, *Heike monogatari hikkei* 平家物語必携, Tôkyô, Gakutôsha 学燈社, 1993, pp. 33-34.

— SUWA Haruo 諏訪春雄. — *Kinsei gikyoku-shi josetsu* 近世戯曲史序説, Tôkyô, Hakusuisha 白水社, 1986.

— SUWA Haruo 諏訪春雄. — « Sugawara/Senbonzakura/Chûshingura » 菅原・千本桜・忠臣蔵, *in, Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 9, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 *et al.*, Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 49-69.

— TAKADA Mamoru 高田衛. — « Kinsei bungaku sôsetsu » 近世文学総説, *in, Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten : kinsei-hen* 時代別日本文学史事典 : 近世編, ouvrage collectif compilé par le comité *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten henshû-iinkai*, Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan 東京堂出版, 1997, pp. 3-9.

— TAGAWA Kuniko 田川邦子. — « Jôruri no ryûsei » 浄瑠璃の隆盛, in, *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten : kinsei-hen* 時代別日本文学史事典:近世編, ouvrage collectif compilé par le comité *Jidai-betsu Nihon bungaku-shi jiten henshû-iinkai*, Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan 東京堂出版, 1997, pp. 397-408.

— TOMITA Yasuyuki 富田田康之. — *Kaion to Chikamatsu : sono hyôgen to shukô* 海音と近松:その表現と趣向, Hokkaidô Daigaku Toshô Kankôkai 北海道大学図書刊行会, Sapporo, Japon, 2004.

— TSUNODA Ichirô 角田一郎. — « Namiki Sôsuke-den no kenkyû — Shin-shiryô shahon Mihara-shû wo chûshin to suru kôsatsu » 並木宗輔伝の研究:新資料写本「三原集」を中心とする考察, *Kokubungaku Kenkyû* 国文学研究, vol. 13, 1956, pp. 93-114.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « Nanban-tetsu Gotô no menuki » 南蛮鉄後藤目貫考, *Engeki kenkyû* 演劇研究, vol. 2, Waseda Daigaku Tsubouchi-hakase kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 1967, pp. 1-57.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — *Jôrurishi no jûhasseiki* 浄瑠璃の十八世紀, Tôkyô, Benseisha 勉誠社, 1989.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « “Kumi-uchi”, “Jin’ya” to Heike Monogatari » 「組討」「陣屋」と平家物語, *Waseda Daigaku Daigaku-in Bungaku Kenkyû-ka kiyô* 早稲田大学院文学研究科紀要, 1992, pp. 85-107.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « “Ichinotani Futaba Gunki” ni-danme kô » 「一谷嫩軍記」二段目考, *Waseda Daigaku Daigaku-in Bungaku Kenkyû-ka kiyô* 早稲田大学院文学研究科紀要, 1993, pp. 121-140.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « “Ichinotani Futaba Gunki” to jôruri no senkô sakuhin » 「一谷嫩軍記」と浄瑠璃の先行作品, *Waseda Daigaku Daigaku-in Bungaku Kenkyû-ka kiyô* 早稲田大学院文学研究科紀要, 1994, 137-156.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « Geki no tanjô » 劇の誕生, in, *Kabuki to bunraku no honshitsu* 歌舞伎と文楽の本質 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 1, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al., Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1997.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « Namiki Sôsuke » 並木宗輔, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 9, ouvrage compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al., Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 85-114.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « *Seiwa Genji jûgo-dan to Yamanaka Tokiwa* » 「清和源氏十五段」と「山中常盤」, *Waseda Daigaku Daigaku-in Bungaku Kenkyû-ka kiyô* 早稲田大学院文学研究科紀要, vol. 45, 1999, pp. 59-74.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — « *Yoshitsune senbonzakura no sakusha/kôsô to jôen hôhō : 2003-nen / 2004-nen genzai ni okeru* » 「義経千本桜」の作者・構想と上演方法:二〇〇三年・二〇〇四年現在における」, *Chikamatsu kenkyû-jo kiyô* 近松研究所紀要, vol. 15, 2005, pp. 3-20.

— UCHIYAMA Mikiko 内山美樹子. — *Bunraku nijisseiki kôki no kagayaki — Gekihyô to bunraku-kô* 文楽二十世紀後期の輝き — 劇評と文楽考 —, Tôkyô, Waseda Daigaku Shuppan-bu 早稲田大学出版部, 2010.

— URABE Kanji 浦部幹資. — « *Ningyô to butai* » 人形と舞台, in, *Ôgon jidai no jôruri to sono go* 黄金時代の浄瑠璃とその後 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 9, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al., Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 71-84.

— WATANABE Tamotsu 渡辺 保. — *Chûshingura – mô hitotsu no rekishi kankaku* 忠臣蔵 —もう一つの歴史感覚, Tôkyô, Kôdansha, 2013.

— WATANABE Tamotsu 渡辺 保. — *Edo engeki-shi* 江戸演劇史, vol. 1, Tôkyô, Kôdansha 講談社, 2009.

— YAMADA Kazuhito 山田和人. — « *Ningyô/karakuri* » 人形・からくり, in, *Chikamatsu no jidai* 近松の時代 dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 8, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al., Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 225-242.

— YAMAJI Kôzô 山路興造. — « *Ayatsuri-jôruri no seiritsu* » 操浄瑠璃の成立, in, *Jôruri no tanjô to ko-jôruri* 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃, dans la collection *Iwanami Kôza Kabuki Bunraku* 岩波講座歌舞伎文楽, vol. 7, ouvrage collectif compilé par TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 et al., Tôkyô, Iwanami Shoten 岩波書店, 1998, pp. 27-50.

— YOKOYAMA Tadashi 横山正. — *Kinsei engeki ronsô* 近世演劇論叢, Tôkyô, Seibundô shuppan 清文堂出版, 1976.

— YÛDA Yoshio 祐田善雄. — « *Takeda Izumo no shûmei to sakuhin* » 竹田出雲の襲名と作品, in, *Kinsei bungei* 近世文芸, Nihon Kinsei Bungakukai, 日本近世文学会, vol. 1, oct. 1954, pp. 30-47.

3. Études et traductions en langues occidentales

- ANSART, Olivier. — *L'Empire du Rite*, Genève, Librairie Droz, 2015.
- ARISTOTE. — *Poétique*, introduction, traductions nouvelle et annotation de Michel MAGNIEN, Paris, Les Classiques de la Poche, 2005.
- ARAKI, James T. — *The Ballad-Drama of Medieval Japan*, Rutland, Vermont, Tuttle, 1978.
- BENEDICT, Ruth. — *Le chrysanthème et le sabre*, Paris, Éditions Picquier, 1995.
- BIET, Christian. — *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- BIZET, François. — *Tôzai ! — corps et cris des marionnettes d'Ôsaka*, Paris, Les Belles lettres, 2013.
- BRANDON, James R. — *Kabuki: Five Classic Plays*, Cambridge (États-Unis), Harvard University Press, 1975.
- BRANDON, James R. — « The Theft of Chūshingura: or The Great Kabuki Caper », in, *Chūshingura: Studies in Kabuki and the Puppet Theater*, James R. Brandon (éd.), Honolulu, University Press of Hawai'i, 1982, pp. 111–146.
- BRISSET, Claire-Akiko. — « Le Heike monogatari dans le Japon médiéval — un “chant pour les morts” ? », in, Judith LABARTHE (dir.), *Formes Modernes De La Poésie Épique. Nouvelles Approches*, Peter Lang, 2004, pp. 451-465.
- CHERNAIK, Warren L. — *The Cambridge Introduction to Shakespeare's History Plays*, Cambridge (Royaume-Uni), Cambridge University Press, 2007.
- MCCULLOUGH, Helen Craig (trad.). — *Yoshitsune: A Fifteenth-Century Japanese Chronicle*, University of Japan Press, Tôkyô, 1966.
- MCCULLOUGH, Helen Craig (trad.). *The Tale of the Heike*, Stanford University Press, Stanford, Californie, 2005.
- FRANK, Bernard. — *Amour, colère, couleur : essais sur le bouddhisme au Japon*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2000.
- FRELLESVIG, Bjarke. — *A History of the Japanese Language*, Cambridge (Royaume-Uni), Cambridge University Press, 2010.
- GERSTLE, C. Andrew. — *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*, Cambridge (États-Unis), Council on East Asian Studies, Harvard University, 1986.
- GERSTLE, C. Andrew (dir.). — *18th Century Japan: Culture and Society* (ouvrage collectif), Sydney, Allen & Unwin, 1989.
- GERSTLE, C. Andrew, INOBE Kiyoshi et MALM, William P., *Theater As Music: The Bunraku Play “Mt. Imo and Mt. Se: an Exemplary Tale of Womanly Virtue”*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1990.

— GERSTLE, C. Andrew. — « Heroic Honor: Chikamatsu and the Samurai Ideal », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, N° 2, 1997, pp. 307–381.

— GERSTLE, C. Andrew. — *Chikamatsu: 5 Late Plays*, New York, Columbia University Press, 2001.

— GUNJI, Masakatsu. — « Kabuki and Its Social Background », in, *Tokugawa Japan: The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*, ouvrage collectif dirigé par Chie NAKANE et Shinzaburô ÔISHI, traduction dirigée par Conrad TOTMAN, Tokyo, University of Tokyo Press, 1997, pp. 192–212.

— HIRONAGA Shûzaburô. — *The Bunraku Handbook: A Comprehensive Guide to Japan's Unique Puppet Theatre, with Synopses of All Popular Plays*, Tôkyô, Maison des Arts, 1976.

— HOFF, Frank. — « Killing the Self: How the Narrator Acts », *Asian Theatre Journal*, vol. 2, N° 1, 1985, pp. 1–27.

— JONES, Stanleigh H. — *Sugawara and the Secrets of Calligraphy*, New York, Columbia University Press, 1985.

— JONES, Stanleigh H. — *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees: A Masterpiece of the Eighteenth-Century Japanese Puppet Theater*, New York, Columbia University Press, 1993.

— JONES, Stanleigh H. — *The Bunraku Puppet Theatre of Japan: Honor, Vengeance, and Love in Four Plays of the 18th and 19th Centuries*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2013.

— KANEMITSU, Janice Shizue. — « Guts and Tears: Kinpira Jôruri and its Textual Transformations », in, *Publishing the Stage: Print and Performance in Early Modern Japan*, ouvrage collectif dirigé par KIMBROUGH, R. Keller et Satoko SHIMAZAKI, Center for Asian Studies, University of Colorado Boulder, 2010, pp. 15–36.

— KEENE, Donald. — *Major Plays of Chikamatsu*, New York, Columbia University Press, 1961.

— KEENE, Donald. — *World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867*, New York, Grove Press, 1978.

— KEENE, Donald (trad.). — *Chûshingura (The Treasury of Loyal Retainers)*, New York, Columbia University Press, 1997.

— KEENE, Donald. — *Anthology of Japanese Literature: From the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century*, New York, Tuttle Publishing, 2011.

— KEENE, Donald et SHIBA Ryôtarô 司馬遼太郎. — *The People and Culture of Japan: Conversations between Donald Keene and Shiba Ryotaro*, traduit par Tony Gonzalez, Tôkyô, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2016.

— KIMBROUGH, R. Keller. *Wondrous Brutal Fictions: Eight Buddhist Tales from the Early Japanese Puppet Theater*, New York, Columbia University Press, 2013.

- KYBURZ, Josef A. — « Dans le miroir de l'histoire : les vicissitudes de Sugawara no Michizane du Moyen Âge à nos jours », in, Josef A. KYBURZ, François MACÉ et Charlotte von VERSCHUER (dir.), *Éloge Des Sources : Reflets du Japon ancien et modern*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2004, pp. 539-591.
- LAFLEUR, William R. *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- LARTHOMAS, Pierre Henri — *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- LEITER, Samuel L. « “Kumagai’s Battle Camp”: Form and Tradition in *Kabuki* Acting », *Asian Theatre Journal*, vol. 8, N° 1, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1991, pp. 1-34.
- MACÉ, François et Mieko. — *Le Japon d’Edo*, Paris, Belles lettres, 2006.
- MALM, William P. — *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, Tôkyô, Kodansha International, 2000.
- MCCLAIN, James L. et WAKITA Osamu. — « Osaka across the Ages » in, *Osaka: The Merchants’ Capital of Early Modern Japan*, ouvrage coll. dirigé par James L. MCCLAIN et WAKITA Osamu, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1999, pp. 1-22.
- MCCLAIN, James L. — « Space Power, Wealth and Status in Seventeenth-Century Osaka » in, *Osaka: The Merchants’ Capital of Early Modern Japan*, ouvrage coll. dirigé par James L. MCCLAIN et WAKITA Osamu, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1999, pp. 44-80.
- MILLS, Jonathan. — « Depictions of Martial and Spiritual Power in Eighteenth-Century Japanese Children’s Picturebooks : Two Early *Kusazôshi* Works Featuring the Warrior Kumagai Naozane », *International Research in Children’s Literature*, vol. 1, Tome 1, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008, pp. 49-65.
- NAJITA, Tetsuo. — *Visions of Virtue in Tokugawa Japan: The Kaitokudô Merchant Academy of Osaka*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2016.
- PARKER, Helen S. E. — *Progressive Traditions: An Illustrated Study of Plot Repetition in Traditional Japanese Theatre*, Leiden, Brill, 2006.
- PAVIS, Patrice. — *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.
- PIGEOT, Jacqueline. — *Michiyuki-bun: poétique de l’itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2009
- PINGUET, Maurice. — *La Mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984.
- RACINE, Jean. *Iphigénie* (présentation par Marc Escola), Paris, Flammarion, 1998.
- ROMILLY, Jacqueline de. *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

— SERVAN-SCHREIBER, Sylvie, Marc ALBERT, Lou WANG et Burton WATSON (trad.) — *Le Sûtra du Lotus*, Paris, Les Indes savantes, 2008.

— SHIVELY, Donald H. — « Chikamatsu's Satire on the Dog Shogun », in, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 18, No. 1/2, juin 1955, pp. 159-180.

— SIARY, Gérard. (trad.) — *L'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, Philippe Picquier, 2015.

— SIEFFERT, René, et Michel WASSERMANN (trad.). — *Le Mythe des quarante-sept rônin : Kenkô-Hôshi monomi-guruma par Chikamatsu Monzaemon, Goban Taiheiki par Chikamatsu Monzaemon, Le trésor des vassaux fidèles par Takéda Izumo, présentés et traduits par René Sieffert, et Fantômes à Yotsuya par Tsuruya Namboku, présenté et traduit par Michel Wassermann*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981.

— SIEFFERT, René (trad.). — *Les Tragédies bourgeoises*, Tome I, Paris, Publications orientalistes de France, 1991.

— SIEFFERT, René (trad.). — *Le Dit de Hôgen, Le Dit de Heiji*, Paris, Publications Orientalistes de France (POF), 1988, rééd. 1993.

— SIEFFERT, René (trad.). — *Les Tragédies bourgeoises*, Tome IV, Paris, Publications Orientalistes de France (POF), 1992.

— SIEFFERT, René (trad.). — *Histoire de demoiselle Jôruri*, Paris, Publications Orientalistes de France (POF), 1994.

— SIEFFERT, René (trad.). — *Le Dit des Heiké — le cycle épique des Taïra et des Minamoto*, Lagrasse, Verdier, 2012.

— SIGÉE, Jeanne (trad.). — *Imoseyama ou L'éducation des femmes — drame fantastique en cinq parties*, Paris, Gallimard, 2009.

— SMETHURST, Mae J. — *Dramatic Representations of Filial Piety: Five Noh in Translation, with an Introduction*, Ithaca, New York, East Asia Program, Cornell University, 1998.

— SMITH, Emma. — *The Cambridge Introduction to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

— SOUYRI, Pierre-François. — *Histoire du Japon médiéval — le monde à l'envers*, Paris, Perrin, 2013.

— STRUVE, Daniel. — *Ihara Saikaku : un romancier japonais du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

— STRUVE, Daniel. — « Récits de fin : narration épique et scénicité », in, Claire-Akiko BRISSET, Arnaud BROTONS, et Daniel STRUVE, *De l'épopée au Japon : Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve, 2011, pp. 111-128.

— SCHOLZ-CIONCA, Stanca. — « Les nô guerriers et le *Dit des Heike* : procédés de transposition », in, Claire-Akiko BRISSET, Arnaud BROTONS, et Daniel STRUVE, *De l'épopée au Japon : Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve, 2011, pp. 129-146.

— THIOLLET, Monique. — *Dictionnaire de la sagesse orientale – bouddhisme, hindouisme, taoïsme, zen*, Paris, Robert Laffont, 1997.

— TOKITA MCQUEEN, Alison. — *Japanese Singers of Tales: Ten Centuries of Performed Narrative*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2015.

— TOTMAN, Conrad D. — *Early Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1995.

— UCHIDA Kusuo. — « Protest and the Tactics of Direct Remonstrance: Osaka's Merchants Make Their Voices Heard », in, *Osaka: The Merchants' Capital of Early Modern Japan*, ouvrage coll. dirigé par James L. MCCLAIN et WAKITA Osamu, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1999, pp. 80-103.

— TSCHUDIN, Jean-Jacques. *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011.

— VIATTE, Chloé. — « Du texte à la scène, le théâtre de marionnettes en mutation : Donner à voir Amida no munewari (1614) au XXI^e siècle ». *Cipango*, vol. 21, 2014, pp. 95-131.

— VIEILLARD-BARON, Michel. — *Fujiwara no Teika, (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie : théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2001.

— WAKITA Haruko. — « Ports, Markets, and Medieval Urbanism in the Osaka Region », in, *Osaka: The Merchants' Capital of Early Modern Japan*, ouvrage coll. dirigé par James L. MCCLAIN et WAKITA Osamu, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1999, pp. 22-44.

INDEX

- Abe no Munetô et le dais en soie de Matsura*, 420
ai-zamoto, 97, 99
aka-hon, 338
akari-mado, 173
Akashi Echigo-no-jô, 163
Akô, 13, 22, 102, 198, 200, 289, 290, 293, 295, 297, 299,
307, 425, 513, 595, 611, 636, 637
akusho, 163
Amida à la poitrine déchirée, 58, 330, 409, 493, 611
Amida, bouddha, 41, 58, 109, 139, 330, 398, 409, 493,
611
anagnôrisis, 522, 523, 567
Annales du Japon, 138
Annales du théâtre de poupées, 68, 80, 178, 214, 220,
611, 617, 636
Antoku, empereur, 444, 478, 490, 491
Aoki Kon.yô, 127
ara-date, 207
aragoto, 166
Arai Hakuseki, 122, 125, 127, 632
Arashi San.emon, 165, 264
Asada Itchô, 212, 240, 376, 582, 584
Asahi Shigeaki Bunzaemon, 188, 191
Asano Daigaku Nagahiro, 298
Asano Naganori, 293
Asari no Yo.ichi, 358, 360, 367, 371
ato no omoi, 365
ayatsuri-nô, 52, 65, 172, 612
Azuchi, 140
bakufu, 21, 115, 117, 118, 128, 136, 140, 145, 146, 147,
148, 149, 154, 156, 162, 230, 232, 235, 236, 295,
551, 612, 615, 623, 628, 635
Bandô Hikosaburô, 302
banzuke, 171, 208, 263, 286, 303, 312, 612
Bashô, 616, 617
*Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue
dansante*, *La*, 107, 329, 356, 369, 383, 557, 560, 581,
591, 599, 623, 633, 671
Batailles de Coxinga, *Les*, 19, 85, 86, 188, 414, 596, 629,
632
Benedict, Ruth, 383
biandanxi, 56
biwa, 25, 32, 35, 39, 44, 45, 52, 612, 615, 622, 630, 634
biwa hôshi, 25, 32, 39, 612, 615, 622, 630, 634
bodhisattva, 330, 331, 409, 481, 494, 507, 612
boîte de sondage, 123, 132, 639
Bowers Faubion, 571
Bris du portail par Hangaku, *Le*, 356
bukyoku, 52, 333
bungo-bushi, 33, 168, 612
Bunkôdô, 74, 135, 208, 216, 224, 242, 246, 247, 248,
259, 415, 447, 600, 632, 633, 635
bushidô, 116, 613
Calendrier, *Le*, pièce, 69, 637
Camp de bataille de Kumagai, *Le*, 377, 380, 385, 387,
389, 392
cerisier, 247, 271, 383, 384, 386, 387, 388, 390, 559,
560, 593, 623
Château neuf de Yoshitsune, *Le*, 233
Chikamatsu Hanji, 155, 191, 344, 370, 415, 417, 504,
558, 632, 633, 635
Chikamatsu Monzaemon, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 24, 33,
46, 57, 65, 67, 68, 70, 73, 113, 167, 191, 194, 208,
211, 243, 244, 246, 280, 296, 298, 318, 321, 327,
330, 336, 344, 401, 411, 414, 466, 468, 480, 509,
550, 554, 556, 581, 583, 595, 596, 597, 615, 616,
617, 618, 619, 624, 625, 627, 629, 632, 634, 637,
638, 639, 640, 645
chikushô-dô, 457
Chikuzen-no-shôjô, 260, 500, 527
chinkon, 41, 620
chônin, 82, 117, 613, 616, 637
Chronique de Hôjô Tokiyori, 220, 221, 223, 224
*Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-
Tani*, 94, 252, 260, 376, 382, 555, 557, 560
*Chronique de la Grandeur et de la chute des Gen et des
Hei*, *La*, 381
Chronique de Minamoto no Yoshitsune, *La*, 492, 500
Chronique des batailles à Naniwa, 365
Chronique des lieux célèbres de la route Tôkaidô, 59

Chronologie du jōruri, 14, 230, 252, 255, 265, 359, 613
chū, 251, 294, 401, 427, 428, 460, 461, 606, 613, 614, 640
Cloche de treize heures dans la capitale du Sud. La, 224, 329, 340, 342, 350, 356, 366, 450, 557, 559, 561, 579, 589, 618
Commentaire de l'Enseignement de Vimalakīrti, 349
Confidences sur l'oreiller, stratégie de courtisanes, 280, 281, 287, 583, 671
Confucius, 127, 151, 152, 154, 438, 634
Courtisane et le nourrisson, La, 96
daijō, 418, 434, 455, 614
dai-kagura, 56
daimonji-yaki, 179
daimyō, 71, 115, 116, 118, 122, 133, 140, 141, 144, 156, 158, 171, 293, 295, 551, 553, 614, 636, 640
dame Kesa, La, modèle, 332, 337, 349
Dan-no-ura, 26, 204, 206, 288, 378, 444, 476, 478, 490, 567, 596, 607, 614
Datsu eba, 507, 518
de Romilly, Jacqueline, 498, 499, 509, 552
de-gatari, 175, 178, 182, 614, 615, 671
Dejima, l'île de, 115
demoiselle Jōruri, 11, 52, 53, 409, 492, 493, 542, 617, 623
dengaku, 59
de-zukai, 175, 178, 184, 249, 614, 630, 671
Diabolique cheval bai et les étrières de Musashi, Le, 298, 425
Dit des Heike, 25, 26, 32, 33, 35, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 52, 205, 213, 260, 281, 288, 294, 312, 365, 377, 378, 380, 381, 382, 387, 390, 391, 392, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 443, 453, 454, 458, 459, 472, 474, 476, 477, 478, 489, 490, 491, 498, 511, 512, 524, 526, 529, 532, 534, 536, 543, 549, 555, 559, 562, 570, 612, 615, 617, 618, 620, 626, 634, 636, 638
Dōjima, l'île, 145
Donald Keene, 65, 95, 109, 209, 226, 319, 422, 447
dōri, 153
Dōtonbori, 12, 27, 67, 69, 73, 80, 91, 93, 98, 109, 114, 143, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 174, 187, 216, 241, 242, 243, 246, 251, 256, 262, 264, 297, 415, 432, 550, 597, 615, 620, 629, 638, 639, 671
Double mort dans le puits de larmes, 96, 109
Double suicide à Amijima pris au filet du ciel, 447, 479
Double suicide à Sonezaki, 51, 73, 76, 80, 81, 82, 83, 87, 96, 99, 109, 183, 187, 198, 254, 263, 266, 306, 595, 615, 629, 632, 639
Double suicide dans la nuit du kōshin, 103
Double suicide des deux ceintures de grossesse, 102, 104
e-banzuke, 24
Ebisu-kaki, 55, 58, 59, 615
École du Village, L', 276
Ejima, 167, 173, 596
Empereur Jitō et la stratégie pour la poésie, 344
empereur Yōmei, modèle pour les artisans, L', 83, 97
Eshin Sōzu, 38
Etsuzan Dōshū, 100
Événements dans l'histoire du Takemoto-za, 93, 257
e-zukushi, 87, 357, 368, 369, 505, 616, 671
Fan Hong, 128
Femme folle à cause de ses deux enfants, La, 346
Fête de l'été, miroir de Naniwa, 180, 252, 261, 262, 263, 281, 282, 290, 308, 601
Fondation d'une myriade de générations dans la salle du Grand bouddha, 215, 597
Fróis, Luís, 140
fuda, 187, 190, 273, 612, 616
fuda-ba, 190, 612
Fujii Kohachirō, 100, 359
Fujii Kosaburō, 100
Fujiwara no Hirotsugu, 342, 590
Fujiwara no Narichika, 405
Fujiwara no Toyonari, 339
Fujiwara Seika, 150
Fujiwara-kyō, 139
Fukuchi Kigai, 91
fukusen, 224, 431, 469, 568, 625
fushi-goto, 439, 616, 618, 620
gadai, 392
gagaku, 364, 616, 618
gandō-gaeshi, dispositif, 317
Gekkōin, 167
Genji-bashira, 180
Genmei, impératrice, 37
Genroku, 71, 118, 119, 121, 132, 146, 149, 156, 164, 167, 168, 169, 173, 198, 256, 262, 263, 295, 393, 551, 596, 616, 671

Genshin, 38
genzai-nô, 332, 410, 616, 624
 Gerstle C. Andrew, 20, 22, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 72, 73,
 74, 79, 88, 89, 110, 134, 207, 291, 410, 413, 439, 443
gi, 342, 427, 460, 461
gin, 218, 616
giri, 104, 131, 426, 428, 445, 446, 447, 448, 452, 467,
 483, 616, 617, 634
giri-zume, 104, 428, 467, 483, 617, 634
gisei-shi, 247, 327, 556, 617
 Go-daigo, empereur, 233
 Goei-dô, 139
 Goi Ranshû, 154
 Gosai, empereur, 69
gosanke, 133, 639
 Go-Shirakawa-in, empereur retiré, 382, 386
 Gotoba, empereur retiré, 40
 Goyôzei-in, empereur retiré, 58
 Gunji Masakatsu, 37, 118
 Guo Jujing, 408, 409
 Hachiman-gû, 181, 374, 591
haikai, 69, 100, 146, 196, 197, 240, 258, 259, 617, 637
 Hakuin Ekaku, 198, 200, 633
 Han, dynastie, 348, 446
hana-michi, 176
 Hangaku, 329, 335, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362,
 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373,
 375, 557, 559, 591, 592, 633
 Harima no Shôjô, 254
haru, 348, 365, 367, 617
 Hasegawa Senshi, 203, 633
hashi-gakari, 176
 Hayashi Razan, 150
heikyoku, 34, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 51, 52, 53, 612, 618,
 620
Héritier cultivé et le prunier, L', 313, 583, 602
Héritier des Soga, L', 69, 79, 82
Heures oisives, Les, 40
 Hieda no Are, 37
higaki-kaisen, 145
higashi-fû, 34, 95, 99, 100, 215, 216, 217, 248, 485, 526,
 564, 620, 621, 622, 628, 640
hinin, 118
 Hiraga Gennai, 91
Histoire de l'arbre creux, L', 329
Histoire de la princesse Kuzu no Ha, L', 185, 255, 494
hito-bashira, 224
hitogata, 54, 625
 Hizen-za, 187, 189, 212, 240, 273, 314, 582, 583, 600
 Hoizumi Ikan, 417, 418, 633
 Hôjô Masako, 361, 364, 369, 373, 454
 Hôjô Tokiyori, 98, 178, 186, 222, 227, 341, 346, 403,
 431, 432, 434, 435, 436, 437, 444, 448, 449, 452,
 463, 495, 499, 562, 579, 597, 633, 636, 671
Hôjô-gura, 221, 432
Homme qui ne vécut que pour aimer, L', 69, 630
 Hozumi Ikan, 90, 155, 191, 632
Huit provinces du Kantô et le cheval à l'attache, Les,
 337, 443
 Ichikawa Danjûrô, 71, 166, 167
 Ichi-no-Tani, 23, 26, 36, 288, 315, 329, 376, 378, 380,
 383, 384, 385, 387, 389, 390, 391, 393, 394, 398,
 399, 559, 561, 584, 593, 594, 603, 617, 623, 634,
 635, 638
 Ikesawa Ichirô, 205, 605
 Ikushima Shingorô, 167
Ile artificielle de Hyôgo, L', 483
Imoseyama ou L'éducation des femmes, 47, 217, 344,
 368, 632, 635
 incident de Chûshingura, L', 216, 291, 602, 640
inga, 479, 481, 618
ingô, 16, 196, 238, 618
 Inoue Harima-no-jô, 65
Intendant Sanshô, L', 408
 Ise, sanctuaire, 56, 107
 Ishida Baigan, 153, 633
ishiko-zume, 343, 618
 Itô Jinsai, 134, 151, 152, 154, 191, 226, 417, 418, 634
 Itô Risa, 287, 288, 376, 387
 Iwai Hanshirô, 212, 242
 Izumo no Okuni, 58, 157, 163, 242
 Jichin, religieux, 40
jidai-mono, 19, 63, 81, 97, 102, 290, 309, 327, 465, 549,
 555, 556, 568, 570, 611, 613, 617, 618, 624, 625,
 626, 632, 634
ji-goto, 439, 616, 618
ji-iro, 439, 618
 Jinmu, empereur légendaire, 138
 Jippensha Ikku, 318, 634
jisei, 197, 609, 625

Jôdo shinshû, 139
jo-ha-kyû, 364, 410, 618
jôka-machi, 118, 156, 613
Journal de deux papillons dans le quartier des plaisirs,
 312, 583
Jumeaux à la rivière Sumida, Les, 494
jusha, 150, 191, 495, 614, 619, 623
Kagekiyo le victorieux, 57, 66, 79, 330, 494, 619, 624,
 632
 Kaibara Ekiken, 153
 Kaihodô, 128
kairaiishi, 54, 55, 619
Kairaiishiki, 54
 Kaitokudô, 128, 154, 155, 271, 417, 495, 552, 597, 614,
 619, 635
 Kajiwara Kagetoki, 379, 524, 539, 542, 543
kake-kotoba, 347, 619
 Kakuichi, 40, 41, 391, 490, 534, 634
Kakuichi-bon, 40, 41, 391
kami-gakari, 37
kan, 44, 348, 441, 457, 563, 620
kana-zôshi, 146, 221, 630
kanban, 208
kanbun-kundoku, 201, 605
 Kanmu, empereur, 399
 Kannon, 331, 409, 494
kaomise, 84, 98, 187, 207, 242, 243, 244, 283, 620
kara-hafu, 181
karakuri, 76, 78, 83, 114, 163, 169, 171, 180, 183, 210,
 246, 247, 391, 415, 550, 615, 620, 638
karakuri-ningyô, 83
 Kasuga, sanctuaire, 342, 343, 455, 559, 589, 618
kataki-uchi, 295, 513, 620
katari-be, 36, 39, 620
katari-bon, 41
katashiro, 51, 54, 625
 Kawaguchi Setsuko, 201, 215, 225, 228, 341, 346
kawara-kojiki, 71
kawase-mai, 147, 599
 Keichû, 101, 354
kemari, 298, 299, 353, 621
 Ki no Kaion, 73, 88, 94, 95, 96, 97, 100, 108, 194, 203,
 206, 213, 216, 233, 236, 242, 298, 321, 403, 423,
 425, 426, 432, 443, 448, 482, 484, 494, 502, 519,
 527, 528, 532, 562, 563, 566, 568, 596, 600, 617,
 632, 634, 636, 639
kichin-hatago, 507
 kihan, 131
 Kimbrough R. Keller, 330, 408, 409
Kinpira et la querelle des bouddhistes, 336
Kinpira-jôruri, 57, 62, 63, 64, 89, 166, 493, 621, 637
 Kira Yoshinaka, 198, 293, 595, 636
kiwa-mono, 299
ki-zewamono, 265
kô, club de soutien, 253, 621
kôan, 200, 362, 555, 621, 626, 633
kogaku, 152
Kojiki, 37, 39, 165
kokuga, 54
kokugaku, 101
Kokuritsu gekijô, 103, 572, 613
kôshiki, 38, 40, 474, 621
koto, 39, 474
kotoba, 219, 365, 367, 485, 536, 621, 628
 Kôtoku, empereur, 137, 138
kotowari, 474, 511
kôwaka, 35, 52, 295, 328, 331, 333, 380, 391, 458, 508,
 557, 621
 Kôya, mont, 525
kubi-jikken, 377, 621
kuchi, 278, 342, 437, 593, 621
kudoki, 218, 219, 368, 432, 439, 457, 563, 616, 622
 Kugyô, 374, 375
 Kujô Kanazane, 475
 Kumagai Naozane, 260, 377, 378, 380, 396, 559, 594,
 634, 638
 Kumasaka Chôhan, 502, 504, 508, 512, 520
 Kurata Yoshihiro, 75, 76, 79, 80, 185, 217, 255
 Kuroishi Yôko, 51, 63, 306
 Kuroki Kanzô, 424, 468
kusa-zôshi, 11, 338, 370, 622
kusemai, 55
 Kuzu no ha, 102
 Kyô no Jirobê, 59
kyôgen, 49, 77, 164, 166, 169, 188, 211, 393, 420, 619,
 622
 Kyôhō, 108, 120, 123, 124, 125, 230, 626, 639
kyôka, 100
kyôkaku, 262

Laozi, 419, 420
 Larthomas, Pierre, 573
 Leiter, Samuel L., 393
Livre des aspersions, Le, 443
machi-bugyô, 143, 231, 622
Mahâbhârata, 50
makan, ton, 219
maki, volume, 40, 50, 392
Manjû, 332, 333, 334, 335, 410, 622
mappô, 44, 349, 622
 Matsudaira Tadaakira, 143
 Matsunaga Teitoku, 100
 Matsuômaru, 271, 275, 276
mawari-butai, 317, 622
 McClain, James L., 139, 143, 653
 McQueen Tokita, Alison, 33, 35
 Meiji, 7, 9, 17, 33, 40, 50, 61, 79, 91, 126, 129, 134, 156, 180, 194, 233, 266, 424, 468, 523, 572
 Mencius, 152, 417
michiyuki, 21, 46, 73, 82, 86, 381, 413, 479, 501, 618, 620, 622
migawari, 27, 275, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 349, 366, 373, 377, 380, 383, 384, 401, 411, 525, 556, 557, 558, 560, 622, 626
 Miki Sadanari, 155, 191, 418, 633
Minamoto et les Taira aux cascades de Nunobiki, Les, 312, 583
 Minamoto no Yoritomo, 115, 233, 236, 331, 387, 456, 524, 542, 543, 635
 Minamoto no Yoshitsune, 43, 52, 233, 282, 377, 409, 467, 491, 500, 514, 560, 566, 613, 616, 617, 635
 Ming, dynastie, 128
Miroir de l'est, 357, 375, 379
misu-za, 181, 623
 Miura Yoshimura, 442, 449
miyaji-shibai, 174
 Miyake Sekian, 154
 Miyako Mandayû-za, 82, 356
 Miyoshi Shôroku, 212, 259, 269, 274, 275, 278, 280, 285, 303, 304, 312, 415, 524, 582, 599, 635
Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara, 13, 130, 180, 187, 265, 268, 278, 467, 583, 601, 629, 637
Moine Karukaya et le cadeau envoyé au Tsukushi, Le, 107, 228, 418, 581, 599
mono-zukushi, 347
Mont Hibari et le pin de la demoiselle abandonnée, Le, 338, 582, 600
Montagne boisée du perroquet, La, 45
 Mori Shû, 18, 222, 228, 241, 274, 278, 283, 285, 304, 468, 469, 516, 572
 Morita-za, 302
Mort lors de la lutte, La, 377, 390, 392, 396, 593
môshigo, 408, 492, 493
múa rói nước, 169
mugen-nô, 518, 616
mujô, 43, 400, 535, 623
 Muro Kyûsô, 129
Myôchi, incendie, 98, 180, 221, 596, 597
 Nagoya, 133, 134, 156, 636, 639
nai-yomi, 207
 Nakai Chikuzan, 142
 Nakai Shûan, 128, 154, 619, 635
 Nakamitsu, modèle, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 349, 351, 357, 376, 380, 401, 558
 Nakamura Jûzô, 242
 Nakamura Tomijûrô, 168
 Nakamura-za, 282, 296, 302
 Naka-no-shibai, 282
 Namiki Jôsuke, 197, 212, 213, 227, 228, 239, 244, 403, 418, 431, 453, 462, 562, 580, 581, 598, 599, 635, 636
 Namiki Shôza, 197, 317, 597, 622, 635
 Nariyasu Dôton, 162
 Nasu no Yo.ichi, 457, 458, 459, 460, 462, 564, 581, 635
Nasu no Yo.ichi et l'encrier de la mer de l'Ouest, 228, 403, 431, 453, 562, 581, 636
nazo-toki, 200, 239, 362, 383, 539, 555, 560, 568, 621, 623
 néo-confucianiste, 116, 128, 294, 613, 619, 635
 Nichiren, secte, 101, 197, 202, 238, 239, 314, 315, 583, 584, 603, 609, 623
ninjô, 411, 616
nishi-fû, 107, 216, 219, 248, 526, 628, 638
 Nishikawa Joken, 153
 Nishinotôin Tokiyoshi, courtisan, 58
 Nishizawa Ippû, 73, 85, 213, 220, 221, 227, 297, 316, 341, 403, 432, 562, 573, 579, 596, 597, 611, 636
 Nitta Yoshioki, 233

Notes sur les acteurs, 321
 Nyûgatei Ganyû, 321
o.ie-sôdô-mono, 165, 624
 Ôbaku, 101, 203, 487
 Oda Nobunaga, 52, 114, 121, 139, 551, 636, 639
ôdai-mono, 48, 342, 624
 Ôe no Masafusa, 55
 Oguri Hangan, 297, 298, 300
 Ogyû Sorai, 73, 125, 129, 151, 152, 154, 161, 417, 438, 597, 636
o-hana, 192
 Ohatsu, 81, 183, 615
 Ôishi Kuranosuke, 165, 293, 298, 611, 636, 637
 Oka Seibei Shigetoshi, 64, 89, 637
ô-karakuri, 169, 620
okina-sambasô, 56, 624
okite, 496, 498, 559, 566, 624
ômu-gaeshi, 542
on, 232, 271, 383, 426, 428, 624
on.ai, 406, 411, 414, 431, 466, 630
onnagata, 168, 169, 170, 274
onna-kabuki, 163
onryô, esprits courroucés, 41
 Ôta Nanpo, 388
otogi-zôshi, 408
Ôtomo no Matori et la cité de la cour impériale, 337
Parabole des Six Voies, La, 443
 Pavis Patrice, 413, 466
 péripétie, 522, 523, 525, 539, 567, 570
 piété filiale, 129, 409, 416, 419, 449, 625
 Pinguet Maurice, 327, 446, 447
Poupées matrimoniales au sanctuaire d'Awashima, 312, 583
Prince de la Grande Pagode, Le, 135, 447
Province de Settsu et le sacrifice humain pour le pont de Nagara, La, 184, 224, 579
Quinze chapitres sur les Seiwa Genji, 26, 222, 223, 224, 230, 467, 489, 499, 500, 505, 513, 523, 538, 544, 566, 579, 585, 671
rakuchû-rakugai-zu, 172
rakugo, 174, 630
Râmâyana, 50
Recherche des principes politiques, 133, 639
Récit de la Grande Paix, 102, 297, 298, 305, 309
Récit de la vendetta des frères Soga, 188
Récit du sacrifice du vassal fidèle, 336
Recueil de dix mille feuilles, 354
Recueil de Mihara, 196, 203, 239, 554, 605, 609, 623, 625
Recueil de pousses de bambou, 19, 88, 640
renga, 49, 210
 Rescrit impérial sur l'Éducation, 129
Restaurant de sushis, Le, 468, 523, 524, 526, 529, 532, 533, 535, 543, 544, 566, 671
Retour victorieux de Yashima, 69, 79, 637
Revenants à Yotsuya sur le Tôkaidô, 574
 Rinzai, 101, 198, 199, 362, 595, 626, 633
Rivets de sabre de Gotô en fer ibérique, Les, 229, 230, 436, 581, 598
rokudô, 346, 410, 443, 626
Roman du Genji, 25, 48, 388, 454
rônin, 13, 20, 22, 71, 102, 164, 165, 198, 227, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 305, 311, 350, 352, 425, 467, 488, 508, 520, 586, 589, 595, 611, 626, 636, 637
roppô, 77
rufu-bon, 391, 490, 626, 634
 sacrifice de substitution, 27, 275, 327, 328, 338, 339, 340, 341, 347, 350, 351, 353, 357, 363, 365, 371, 376, 377, 379, 381, 382, 384, 386, 390, 398, 401, 411, 556, 557, 558, 559, 560, 590, 622, 626
Sai no kawara, 355
 Saikaku, 69, 70, 72, 79, 92, 133, 146, 213, 616, 630, 633, 636, 637
sajiki, 173, 190, 627
 Sakata Tôjûrô, 72, 165, 167, 595, 637
 Sakuramachi, l'empereur retiré, 92, 537
Sakuramaru, 269, 271, 275, 467
sakusha, 14, 97, 209, 223, 285, 288, 304, 317, 600, 611, 632, 633, 671
 Śâkyamuni, bouddha, 330, 610, 623
sange, 442, 461, 508, 536, 564, 626
sankin-kôtai, 141, 158
sannin-gakari, 185, 256, 598, 625
sannin-zukai, 184, 185, 256, 625, 627
san-no-kawari, 244
Sanzu no kawa, 518
sarugaku, 59
sashigane, 183, 250, 640
 Satsuma Jôun, 61, 62, 67, 637

Sawamura Sôjûrô, 71, 245, 283, 300, 301, 302, 308, 602, 637
 Saya Makito, 394
Scène de neige, 221
 Segawa Kikunojô, 168, 274
sekai, 18, 22, 23, 63, 188, 233, 234, 236, 248, 267, 297, 308, 309, 328, 343, 378, 436, 455, 459, 467, 488, 535, 542, 557, 559, 567, 570, 574, 627, 628
 Sekigahara, bataille, 114, 121, 612
sekk'yô, 44, 52, 53, 65, 165, 297, 330, 402, 408, 409, 483, 492, 549, 562, 627
senryû, 359
Sens général de la Signification étendue des six préceptes, 129
seppuku, 275, 293, 294, 296, 356, 362, 369, 592, 627, 636, 671
seri-age, 245
se-sashikomi-zukai, 184, 625, 627
setsuwa, 338, 394, 627
sewa-mono, 19, 81, 82, 91, 96, 97, 101, 166, 186, 213, 261, 263, 290, 309, 479, 550, 615, 627, 632, 634
shamisen, 14, 45, 46, 47, 53, 54, 60, 75, 168, 174, 181, 182, 219, 240, 269, 283, 286, 365, 439, 531, 618, 627, 628, 630
 Shijô-gawara, 46, 166
shikata-jôruri, 243
 Shimonoseki, 204, 614
 Shingon, secte, 203, 525
shin-jôruri, 34, 381, 410, 624, 628, 639
shinjû, 73, 261, 327, 556, 615, 627, 628, 639
 Shinmachi, 161
 Shinoda Jun.ichi, 46, 173, 479, 481
shintei, 513
shirôto-jôruri, 174
shishi-mai, 56
shixue, 130, 623
 Shôbutsu, religieux, 40
shôhon, 622, 628
 Shôtoku, prince, 122, 349, 436, 632
shukô, 18, 22, 23, 87, 110, 258, 270, 275, 381, 427, 523, 535, 628
shura, 20, 43
shura-mono, 43
shushi-gaku, 417
 Sieffert, René, 48
 Sigée Jeanne, 94, 217, 344, 368, 505, 632
Signification étendue des six préceptes, 128
sô-doshiyori, 143, 622
 Soga no Iruka, 184
sô-hon-yomi, 207
 Song, dynastie, 126, 446, 616
 Sôtô, 199
Souvenirs de Naniwa, 90, 110, 155, 191, 418, 633
 stèle de la longévité, 196, 197, 238, 554, 609
Stratagème de Saigyô contemplant le mont Fuji, Le, 260, 582, 601
 Sugano Kenzan, 128
 Sugawara no Michizane, 130, 140, 269, 270, 271, 272, 282, 467, 637
 Sugiyama Tango-no-jô, 61, 637
sugoroku, 11
 Sui, dynastie, 138
Suicide d'Ichiwaka, Le, 356, 357, 369, 592, 671
Suite des Chroniques du Japon, 342
su-jôruri, 14, 96, 628
suso-tsukkomi, 183, 625, 628
Sûtra de la bonne et de la mauvaise causalité karmique, Le, 481
 Suwa Haruo, 13, 34, 47, 109, 110, 201, 209, 219, 266, 306, 311, 332, 333, 334, 336, 352, 373, 434
 Tachibana no Moroe, 347, 354, 589
tadan-mono, 21, 258, 263, 308, 629
 Tagawa Kuniko, 130, 131
Taiheiki, 102, 297, 298, 305, 309
taiko, 187
 Taira no Atsumori, 260, 315, 376, 377, 378, 382, 560, 634, 638
 Taira no Koremori, 405, 476, 524, 526, 533, 539, 542, 543
 Taira no Munekiyo, 398
 Taira no Noritsune, 476, 524
 Taira no Shigemori, 476, 533, 534, 537, 542, 543
 Taira no Tomomori, 476, 524
 Takeda Izumo I^{er}, 15, 18, 74, 76, 78, 83, 84, 87, 88, 135, 169, 170, 182, 189, 194, 208, 210, 212, 216, 246, 254, 259, 260, 267, 274, 279, 281, 282, 286, 321, 337, 402, 414, 415, 422, 423, 447, 469, 554, 562, 583, 602, 620, 632, 633, 638
 Takeda Izumo II, 18, 207, 212, 261, 278, 280, 285, 291, 303, 304, 312, 582, 583, 600, 635, 638

Takemoto Gidayû, 11, 12, 20, 34, 45, 61, 66, 67, 69, 76,
 86, 92, 93, 96, 105, 246, 297, 412, 509, 526, 568,
 624, 625, 628, 629, 633, 638, 640
 Takemoto Konotayû, 260, 272, 291, 301, 527, 640
 Takemoto Masatayû, 34, 85, 86, 246, 248, 254, 272, 526,
 638
 Takemoto Ôsumi-no-jô, 312
 Takemoto Tanomo, 86
 Takemoto Uneme, 92, 96
 Takemoto Yamato-no-jô, 291
 Takeya Shôbê, 68, 69
 Takezawa Gon.emon, 75
 Takino Kôtô, 61
 Takkû Emyô, 196, 202
 Takuan Sôhō, 200
 Tamenaga Tarobê, 212, 240, 241, 582
 Tanaka Senryû, 196, 213, 214, 215, 219, 221, 223, 259,
 316, 321, 441, 596, 597, 636, 638
 Tanuma Okitsugu, 314
 Tatsumatsu Hachirôbê, 75, 97, 99
ta-ue, 55
tayû, 14, 62, 181, 215, 251, 625
 Tejima Toan, 153
tekugutsu, 55, 629
 Tendai, secte, 38, 390
 Tenjin, 130, 271, 637
Tenma, 140, 144, 269, 270, 271
 Tenman-daijizaitenjin, 270, 271, 637
terakoya, 129, 187, 233, 273, 629
 Tetsuo Najita, 142, 160, 574
tezuma-ningyô, 83
 théâtre nô, 25, 27, 34, 43, 47, 48, 49, 50, 56, 59, 64, 88,
 172, 176, 235, 295, 328, 364, 402, 405, 410, 420,
 453, 458, 508, 509, 520, 549, 557, 562, 618, 624
tôdô-za, 39, 53, 75, 612
 Tokiwa, dame, 500, 502, 514, 515, 520
 Tokugawa Hidetada, 143
 Tokugawa Iemitsu, 141, 144, 164, 200, 455
 Tokugawa Ieshige, 123
 Tokugawa Ietsuna, 121
 Tokugawa Ieyasu, 21, 61, 114, 121, 122, 137, 141, 150,
 181, 231, 233, 234, 365, 436, 615, 636, 639
 Tokugawa Muneharu, 133, 553, 639
 Tokugawa Tsunayoshi, 121, 127, 297, 298, 616, 632
 Tokugawa Yoshimune, 26, 113, 114, 120, 122, 126, 232,
 245, 256, 280, 417, 552, 595, 601, 602, 616, 632, 639
tômi, 391
 Tomita Yasuyuki, 427
tonoko, 186
 Totman, Conrad, 120
 Toyo Jôsuke, 229
 Toyomatsu Toyogorô, 100
 Toyotake Hizen-no-jô, 240, 600
 Toyotake Konotayû, 254, 500
 Toyotake Mandayû, 86
 Toyotake Wakatayû, 34, 73, 83, 92, 95, 96, 99, 101, 104,
 106, 189, 197, 215, 223, 227, 240, 248, 314, 427,
 430, 432, 439, 500, 509, 521, 529, 563, 595, 596,
 597, 600, 601, 603, 628, 629, 639
 Toyotomi Hideyori, 162, 232, 233, 639
 Toyotomi Hideyoshi, 52, 114, 117, 121, 137, 140, 141,
 142, 232, 551, 624, 639, 640
Tradition secrète de Sugawara, La, 266, 267, 270, 274,
 275, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 290, 300,
 308, 317
Trésor des vassaux fidèles, Le, 13, 25, 46, 71, 198, 234,
 245, 263, 265, 266, 267, 286, 289, 290, 292, 296,
 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,
 307, 308, 310, 311, 318, 319, 467, 513, 555, 571,
 573, 595, 602, 611, 626, 629, 634, 636, 637, 638, 671
 Tschudin, Jean-Jacques, 23, 24, 31, 57, 62, 162, 210,
 376, 393, 571, 573
 Tsuginobu, modèle, 332, 337, 349
tsuizen, 214, 314, 603, 629
tsuke-butai, 175, 178, 629
 Tsunoda Ichirô, 17, 196, 202, 238, 287, 315, 494, 495,
 531, 536, 541, 542, 543, 545, 572
Tsurezure-gusa, 40
 Tsurube, maison, 524, 525
tsuzuki-kyôgen, 49
uchi-kowashi, 124, 147, 236, 598, 630
 Uchiyama Mikiko, 15, 19, 34, 36, 49, 50, 107, 108, 135,
 159, 205, 211, 212, 231, 233, 260, 262, 263, 275,
 276, 278, 283, 285, 286, 287, 304, 344, 345, 360,
 361, 380, 381, 390, 400, 402, 413, 414, 433, 450,
 452, 469, 470, 494, 495, 500, 503, 513, 514, 515,
 527, 529, 531, 536, 541, 542, 543, 545, 572, 573,
 605, 644
 Uemura Bunraku-ken, 107, 613

Uji Kaga-no-jô, 19, 65, 68, 71, 296, 509, 637, 640
ukiyo-e, 11, 613
ukiyo-zôshi, 69, 146, 213, 222, 297, 306, 613, 616, 630, 636, 637
unmei-geki, 466, 565, 630
urei, 110
uta-awase, 210
utai, 34, 520, 630
uta-mono, 34
Vassaux fidèles aux cartes de poème dorées, Les, 224, 227, 300, 305, 580, 598
Versets des vingt-quatre modèles filiaux, Les, 408
Vingt-quatre actes de piété filiale, 409
waka, 49, 528, 542
wakashu kabuki, 164, 619
 Wakatake Tôkurô, 100
waki, 14, 43, 209, 346, 600, 612
 Watanabe Tamotsu, 49, 61, 66, 67, 77, 78, 83, 97, 105, 109, 166, 169, 211, 241, 269, 270, 273, 274, 307
 Watanabe-no-Tsu, 137, 139
 Xuanzong, empereur chinois, 102
yagura, 60, 93, 173, 630
yakusha-hyôbanki, 257
 Yakushi, bouddha, 53, 493, 630
 Yamaga Sokô, 151, 613
 Yamaji Kôzô, 55, 56, 58, 59
 Yamamura-za, 167, 296
Yamato-e, 94
 Yamauba, 507
 Yamazaki Ansai, 128
 Yang Guifei, concubine, 102
yarô shibai, 164, 619
 Yashima, 69, 107, 378, 458, 459, 463, 637
 Yasuda Abun, 201, 212, 220, 221, 222, 223, 227, 242, 244, 284, 300, 329, 341, 403, 431, 433, 450, 462, 499, 535, 557, 562, 579, 597, 598, 618, 640, 671
 Yasui Dôboku, 162
yatsushi, 165, 166, 213, 282, 630
yomi-hon, 41
Yorimasa et la pelouse du service commémoratif, 214, 221
 Yoritomo, Tosabô Shôshun, 500
yose, 174, 630
 Yoshida Bunzaburô, 248, 254, 258, 267, 272, 273, 281, 291, 614, 671
 Yoshida Kenkô, 40
 Yoshida Saburobê, 75, 248, 254, 601, 640
 Yoshimura, 449, 450
 Yoshino, 525
Yoshitsune aux mille cerisiers, 13, 23, 26, 194, 206, 224, 265, 266, 267, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 300, 303, 308, 310, 315, 350, 467, 468, 489, 494, 501, 523, 555, 566, 583, 602, 629, 635, 638, 671
 Yotsubashi Bunraku-za, 177
 Yûda Yoshio, 18, 275, 303, 384, 441, 520
yûjo, 53, 163, 164, 617, 619
yûjo kabuki, 619
yuka, 182
za-fû, 95, 107, 215, 216, 630
za-gashira, 291
za-moto, 85, 279, 291, 630
zashiki jôruri, 67
zashiki-shibai, 174, 630
zashu, 279, 291, 630
zatô, 53, 612, 630
 Zen, 101, 481, 626
zenmai-karakuri, 169, 620
 Zhu Xi, 126, 128, 130, 150, 151, 152, 154, 417, 420, 623, 634
zuryô, 62, 72, 171, 596, 597, 631

TABLE DES MATIÈRES

NAMIKI SÔSUKE

(1695-1751),

DRAMATURGE DE L'« ÂGE D'OR »

DU THÉÂTRE *NINGYÔ-JÔRURI*

Jonathan Charles MILLS

Directeur de thèse : Michel VIEILLARD-BARON

REMERCIEMENTS	5
AVERTISSEMENT	7
CHRONOLOGIE DES ÉPOQUES JAPONAISES	9
RÉSUMÉ	10
INTRODUCTION	11
Namiki Sôsuke, dramaturge principal de l'« âge d'or » du <i>ningyô-jôruri</i>	12
La redécouverte de Namiki Sôsuke : état de la recherche	16
La pièce historique (<i>jidai-mono</i>), forme majeure du théâtre <i>ningyô-jôruri</i>	19
La conception de la pièce historique : « univers » (<i>sekai</i>) et « innovations » (<i>shukô</i>).....	22
Les textes dramatiques	24
Namiki Sôsuke et le <i>Dit des Heike</i>	25
PREMIÈRE PARTIE : NAMIKI SÔSUKE ET SON MILIEU.....	29
Chapitre 1 LA TRADITION DU RÉCIT <i>KATARI-MONO</i> ET LE DÉVELOPPEMENT DU <i>JÔRURI</i> JUSQU'AU DÉCÈS DE CHIKAMATSU MONZAEMON	31
1. Introduction.....	31
2. La tradition du <i>katari-mono</i> : du <i>Dit des Heike</i> au <i>jôruri</i> ancien.....	33
2.1 Les liens entre le récit <i>katari-mono</i> et le théâtre <i>ningyô-jôruri</i>	44
2.2 Le récit <i>jôruri</i> avant l'époque d'Edo.....	52

2.3 La tradition des poupées avant l'époque d'Edo	54
2.4 La naissance du <i>ningyô-jôruri</i> et son développement au cours du XVII ^e siècle	57
3. Le théâtre Takemoto-za à l'époque de Chikamatsu Monzaemon	65
3.1 Chikamatsu Monzaemon, dramaturge du Takemoto-za	70
3.2 Les autres artistes du Takemoto-za	74
3.3 Les pièces représentées au Takemoto-za	78
4. Le théâtre de l'Est : le Toyotake-za, jeune rival du Takemoto-za	92
4.1 L'établissement du Toyotake-za	96
4.2 Les montreurs de poupées du Toyotake-za	99
4.3 Ki no Kaion, rival de Chikamatsu	100
4.4 La signification et la postérité du Toyotake-za	105
Chapitre 2 PAYS, VILLE ET THÉÂTRE À L'ÉPOQUE DE NAMIKI SÔSUKE	113
1. Introduction	113
2. Les espaces politique et économique : le Japon sous Tokugawa Yoshimune	114
2.1 Le shôgun Tokugawa Yoshimune et ses réformes	120
2.2 La diffusion de l'éducation sous Tokugawa Yoshimune	126
2.3 L'opposition aux réformes de Tokugawa Yoshimune	132
3. L'espace urbain : la ville d'Ôsaka	136
3.1 De la capitale impériale de Naniwa à la capitale administrative d'Ôsaka	137
3.2 Ôsaka, ville nouvelle	143
3.3 Les réformes de Tokugawa Yoshimune vues d'Ôsaka	146
3.4 Le milieu intellectuel d'Ôsaka à l'aube de l'époque de Namiki Sôsuke	149
3.5 Le statut d'Ôsaka parmi les « trois métropoles »	155
4. L'espace commercial : le quartier de Dôtonbori	161
4.1 Le théâtre kabuki à Ôsaka	163
4.2 Le théâtre <i>karakuri</i>	169
5. Les espaces théâtral et scénique du théâtre <i>ningyô-jôruri</i>	171
5.1 L'espace théâtral	172
5.2 Espace scénique et scénographie	174
5.3 Le récitant et son accompagnement au <i>shamisen</i>	181
5.4 Les poupées	183
5.5 Les programmes	186
5.6 L'économie du théâtre <i>ningyô-jôruri</i>	189
Chapitre 3 NAMIKI SÔSUKE : VIE ET ŒUVRES	193
1. Introduction	193
2. Le jeune Sôsuke	197
2.1 Naissance et période comme religieux zen	197

2.3 Retour à la vie laïque	201
2.2 Les poèmes en chinois	203
3. Le rôle de l'auteur et le théâtre Toyotake-za après Ki no Kaion	206
3.1 Le rôle du dramaturge	206
3.2 Le début des œuvres collaboratives	208
3.3 Le Toyotake-za à l'aube de l'arrivée de Sôsuke	211
3.4 Le « style de l'Est » (<i>higashi-fû</i>) du Toyotake-za	215
4. Les premières œuvres	220
4.1 Les collaborations avec Yasuda Abun	220
4.2 Les collaborations avec Namiki Jôsuke	227
4.3 Œuvre interdite : <i>Les Rivets de sabre de Gotô en fer ibérique</i>	229
4.4 La stèle commémorative	237
4.5 Les œuvres écrites en solo et le voyage à Edo	239
4.6 La période d'écriture pour le théâtre kabuki	242
5. Namiki Senryû, le dramaturge mature	245
5.1 Les œuvres de Takeda Izumo I ^{er} et Bunkôdô, disciples de Chikamatsu	246
5.2 Yoshida Bunzaburô, innovateur scénographique	248
5.3 L'âge d'or du ningyô-jôruri	252
5.4 L'arrivée de Namiki Sôsuke au Takemoto-za	258
5.5 Les « trois chefs-d'œuvre » du théâtre ningyô-jôruri	265
5.6 <i>Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara</i>	268
5.7 La paternité de <i>La Tradition secrète de Sugawara</i>	274
5.8 <i>Yoshitsune aux mille cerisiers</i>	279
5.9 La paternité de <i>Yoshitsune aux mille cerisiers</i>	283
6. <i>Le Trésor des vassaux fidèles</i>	289
6.1 L'affaire des quarante-sept <i>rônin</i>	292
6.2 Les premières adaptations de l'affaire des quarante-sept <i>rônin</i>	294
6.3 Les adaptations des années 1740	299
6.4 La paternité du <i>Trésor des vassaux fidèles</i>	303
6.5 <i>Le Trésor des vassaux fidèles</i> : une simple « compilation » ?	306
7. Après <i>Le Trésor des vassaux fidèles</i>	311
7.1 Le décès de Namiki Sôsuke et les pièces posthumes	313
8. La réputation posthume de Namiki Sôsuke	316
DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE DE THÈMES CENTRAUX DANS L'ŒUVRE DE NAMIKI SÔSUKE	325
Chapitre 4 LE <i>MIGAWARI</i> (SACRIFICE DE SUBSTITUTION) : « RIZ QUOTIDIEN » DU THÉÂTRE DE NAMIKI SÔSUKE	327
1. Introduction	327

2. L'histoire du <i>migawari</i> dramatique.....	329
2.1 Le sacrifice miraculeux	330
2.2 Le sacrifice humain	331
2.3 Le sacrifice vu par les dramaturges Takeda Izumo I ^{er} et Namiki Sôsuke	337
3. Les sacrifices successifs dans <i>La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud</i>	340
3.1 La ville de Nara et ses légendes	342
3.2 Le premier sacrifice de substitution du Japon ?	347
3.3 La succession de sacrifices	349
3.4 Les conséquences du sacrifice	353
4. Le suicide induit par la ruse dans <i>La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante</i>	356
4.1 Le contexte historique et la guerrière Hangaku	357
4.2 Les causes du sacrifice par tromperie	360
4.3 L'énigme de la jugulaire	362
4.4 Le compartimentage de la scène	368
4.5 Les conséquences du sacrifice	373
5. Le sacrifice « caché » dans la <i>Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani</i>	376
5.1 La trame historique du <i>Dit des Heike</i>	378
5.2 Les causes du sacrifice de Kojirô.....	382
5.3 L'énigme du cerisier et du panneau d'interdiction	383
5.4 La scénicité du sacrifice dans <i>La Mort lors de la lutte</i>	390
5.5 L'internalisation du sacrifice	392
5.6 Le résultat du sacrifice de Kojirô.....	398
Chapitre 5 LE REFUS DU PARENT-PARANGON : LA REPRÉSENTATION DES RELATIONS FAMILIALES CHEZ NAMIKI SÔSUKE	401
1. Introduction.....	401
2. La représentation du rapport entre parent et enfant dans le récit <i>katari-mono</i> et le théâtre japonais	405
2.1 La place des relations familiales dans la tradition <i>katari-mono</i> et le théâtre nô	405
2.2 L'utilisation du pathos de la famille au théâtre Takemoto-za.....	411
2.3 Les codes idéologiques du Takemoto-za	413
2.4 Le Takemoto-za et ses liens avec l'idéologie confucianiste	417
2.5 Ki no Kaion et le théâtre Toyotake-za	423
3. Tirailée entre amour et devoir : la mère adoptive dans la <i>Chronique de Hôjô Tokiyori</i>	431
3.1 Le royaume idéal de Hôjô Tokiyori.....	434
3.2 L'aveu de la mère.....	439
3.3 Le lexique des concepts éthiques	445
3.4 Les séquelles de la révélation.....	449

3.5 Un conflit entre deux systèmes ?.....	450
4. La tromperie des parents dans <i>Nasu no Yo.chi et l'encrier de la mer de l'Ouest</i>	453
4.1 La thématique de la nourrice.....	454
4.2 Le sacrifice de la nourrice de Kotarô	456
4.3 L'aveu de Nasu no Yo.ichi	458
4.4 Nasu no Yo.ichi, héros imparfait	462
Chapitre 6 LE DÉROULEMENT DE LA TRAGÉDIE CHEZ NAMIKI SÔSUKE : KARMA, FATALITÉ ET ENCHAÎNEMENT LOGIQUE	465
1. Introduction.....	465
2. L'identification des techniques dramaturgiques de Namiki Sôsuke à l'époque moderne	468
3. La fatalité et l'enchaînement logique dans le <i>ningyô-jôruri</i> et ses antécédents.....	472
3.1 Le motif de la fatalité dans le <i>Dit des Heike</i>	472
3.2 Le karma et la fatalité dans les tragédies bourgeoises de Chikamatsu.....	479
3.3 La dramaturgie « logique » de Ki no Kaion	482
4. Le cadre de l'action et la question du surnaturel.....	488
4.1 La place du surnaturel dans le récit du <i>katari-mono</i>	489
4.2 Les événements surnaturels dans le <i>jôruri</i> ancien et le <i>jôruri</i> de l'époque de Chikamatsu ..	492
4.3 L'esprit rationnel du <i>ningyô-jôruri</i> du XVIII ^e siècle	494
4.4 La représentation du scepticisme dans l'œuvre de Namiki Sôsuke	495
5. La tragédie de la veuve Ubara dans <i>Quinze chapitres sur les Seiwa Genji</i>	499
5.1 Le cadre : le village de Nemonogatari	502
5.2 Ubara, héroïne de la tragédie	507
5.3 La vengeance obsessionnelle d'Ubara et de son fils Kunitarô.....	509
5.4 Les prémonitions de la tragédie	515
5.5 La révélation de l'enchaînement tragique	518
6. La tragédie de « Gonta le vaurien » dans <i>Yoshitsune aux mille cerisiers</i>	523
6.1 Alternance et harmonie stylistique entre les registres quotidien et épique	526
6.2 Le motif de la faute dans <i>Le Restaurant de sushis</i>	532
6.3 L'appréhension de la tragédie par les personnages.....	539
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	547
Le développement du théâtre <i>ningyô-jôruri</i>	547
Les espaces du théâtre <i>ningyô-jôruri</i>	550
La carrière de Namiki Sôsuke	553
La dramaturgie du sacrifice.....	556
La représentation des relations entre parents et enfants	561
La création de la tragédie	565
Le style de Namiki Sôsuke	568
Namiki Sôsuke à l'époque moderne	571

Perspectives pour les recherches futures.....	573
ANNEXES.....	577
I. ŒUVRES ÉCRITES PAR NAMIKI SÔSUKE POUR LE <i>NINGYÔ-JÔRURI</i>	579
II. RÉSUMÉS DES ŒUVRES DE <i>NINGYÔ-JÔRURI</i> MENTIONNÉES DANS LA THÈSE	585
1. Résumé des scènes 2 et 3 de l'acte III de <i>Quinze chapitres sur les Seiwa Genji</i> (<i>Seiwa Genji jûgo-dan</i> 清和源氏十五段, 1727).....	585
2. Résumé des actes III à V de <i>La Cloche de treize heures dans la capitale du Sud</i> (<i>Nanto jûsangane</i> 南都十三鐘, 1728).....	589
3. Résumé des trois premiers actes de <i>La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante</i> (<i>Wada kassen onna maizuru</i> 和田合戦女舞鶴, 1736).....	591
4. Résumé des trois premiers actes de la <i>Chronique de la bataille des Deux Feuilles à Ichi-no-Tani</i> (<i>Ichi-no-Tani futaba gunki</i> 一谷嫩軍記, 1751).	593
III. CHRONOLOGIE BIOGRAPHIQUE DE NAMIKI SÔSUKE	595
IV. POÈMES DE NAMIKI SÔSUKE.....	605
1. Poèmes en chinois du <i>Recueil de Mihara</i>	605
i. Le premier quatrain.....	606
ii. Le second quatrain.....	607
iii. Le huitain.....	608
2. Le poème d'adieu.....	609
V. GLOSSAIRE.....	611
Glossaire Général.....	611
Glossaire des personnages historiques.....	632
BIBLIOGRAPHIE.....	641
1. Œuvres, dictionnaires, et collections de référence.....	641
2. Études en japonais.....	644
3. Études et traductions en langues occidentales	649
INDEX.....	655
TABLE DES MATIÈRES	665
TABLE DES FIGURES	671

TABLE DES FIGURES

- Figure 1.** *Les personnages Yasuke 弥助 et Osato お里 dans la scène Le Restaurant de sushis (Sushiya no dan 鮓屋の段, dans Yoshitsune aux mille cerisiers, 1751)..... 3*
- Figure 2.** *Les deux grands théâtres ningyô-jôruri dans le quartier de Dôtonbori, Chikuhô Koji 竹豊故事 (Événements dans l'histoire du Takemoto-za et du Toyotake-za, 1756)..... 93*
- Figure 3.** *La « Rive des scènes » (Shibai-gawa 芝居側), quartier des théâtres au sud du canal Dôtonbori, du Settsu meisho-zue 摂津名所図会, guide géographique de 1796-1798. 161*
- Figure 4.** *L'espace scénique du jôruri ancien (ko-jôruri 古浄瑠璃). Il s'agit du théâtre du récitant Iwami-no-jô 岩見掾 figurant dans le livre Yakusha e-zukushi 役者絵づくし (Illustrations de tous les acteurs) publié durant l'ère Genroku (1688 1704). 176*
- Figure 5.** *Scène avec artistes « visibles » (de-gatari 出語り et de-zukai 出遣い) de la fin de Chronique de Hôjô Tokiyori (Hôjô-jiraiiki 北条時頼記), 1726, première pièce de Namiki Sôsuke. 179*
- Figure 6.** *Partie de la première page du livret de la pièce Seiwa Genji Jûgo-dan 清和源氏十五段 (Quinze chapitres sur les Seiwa Genji, 1727). Le nom de Namiki Sôsuke 並木宗助 apparaît en première place dans la liste d'auteurs (sakusha 作者) sous le titre en bas à droite, avec le nom de l'auteur secondaire, Yasuda Abun 安田蛙文 figurant à gauche.....223]*
- Figure 7.** *En haut, le marionnettiste Yoshida Bunzaburô 吉田文三郎 (?-1760) dans Keisei makura gundan 傾城枕軍談 (Confidences sur l'oreiller, stratégie de courtisanes, 1747). 250*
- Figure 8.** *Portrait de Namiki Sôsuke dans Chûshingura okame hyôban 忠臣蔵岡目評判 (Le Trésor des vassaux fidèles, propos d'un spectateur, par Jippensha Ikkû 十返舎一九, 1803). 320*
- Figure 9.** *Programme théâtral (e-zukushi 絵尽し) de La Bataille de Wada et l'insigne féminin de la grue dansante (Wada kassen onna maizuru 和田合戦女舞鶴, 1736), montrant la scène du Suicide d'Ichiwaka (Ichiwaka seppuku 市若切腹). 369*
- Figure 10.** *Illustration du programme pictural (e-zukushi 絵尽し) de Quinze chapitres sur les Seiwa Genji (Seiwa Genji jûgo-dan 清和源氏十五段), figurant de gauche à droite, la veuve Ubara, son fils Kunitarô ligoté à un poteau et le samurai Eda Genzô, de l'autre côté de la rigole qui sépare les provinces de Mino et d'Ômi..... 505*

Jonathan Charles MILLS
**NAMIKI SÔSUKE (1695-1751), DRAMATURGE DE
L'« ÂGE D'OR » DU THÉÂTRE NINGYÔ-JÔRURI**

Résumé

Namiki Sôsuke (également connu sous le nom de Namiki Senryû, 1695-1751) est considéré comme l'auteur principal des œuvres les plus célèbres de « l'âge d'or » du théâtre de *ningyô-jôruri* (théâtre de poupées) des années 1740. Les trois chefs-d'œuvre de ce théâtre, *Modèle de calligraphie, la tradition secrète de Sugawara* (1746), *Yoshitsune aux mille cerisiers* (1747) et *Le Trésor des vassaux fidèles* (1748) furent probablement écrits sous sa direction. Ses pièces ont fait l'objet de très peu de recherches en langues occidentales, et à ce jour, il n'existe aucune étude globale de son œuvre. Notre étude tente de combler cette lacune. Dans la première partie, nous examinons l'histoire de ce théâtre, les espaces de sa production et sa représentation, ainsi que les données biographiques sur Sôsuke. Dans la seconde partie, nous tentons, à travers l'analyse de ses œuvres, de cerner les spécificités principales des textes de ce dramaturge.

Mots-clés : théâtre japonais, théâtre de poupées, *jôruri*, kabuki, Namiki Sôsuke

Résumé en anglais

Namiki Sôsuke (also Namiki Senryû, 1695-1751) is considered to be the principal author of the most popular works of the "Golden Age" of the 1740 *ningyô-jôruri* theatre (puppet theatre). *Sugawara and the Secrets of Calligraphy* (1746), *Yoshitsune and the Thousand Cherry Trees* (1747), and *Chûshingura: The Treasury of Loyal Retainers* (1748) were all written under his direction. There exists very little research on his work in Western languages, and to date there has been no comprehensive study of his oeuvre. This work attempts to fill the gap. In the first part, I examine the history of this theatre, the spaces of its production and representation, and the biographical data on Sôsuke. In the second part, I attempt to identify the principal features of this playwright's work through analyses of his texts.

Key words: Japanese theatre, puppet theatre, *jôruri*, kabuki, Namiki Sôsuke