

LES TRAITÉS DE ZEAMI

Sakae Murakami Giroux

ZEAMI THÉORICIEN

Parvenu à l'âge mûr avec une compréhension certaine de son art, Zeami avait la ferme conviction que la voie du *sarugaku* ne devait pas s'interrompre chaque fois que s'achevait le court espace de temps imparti à une existence humaine et il s'efforça donc de transmettre son expérience aux générations suivantes afin d'assurer la continuité de l'art de l'école Kanze.

Ici nous nous intéresserons surtout à la forme de ces transmissions pour ensuite donner une rapide présentation des sujets abordés dans chacune d'elle, à l'exception du traité *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* dont l'étude sera l'objet d'une autre publication.

Les titres de ses écrits

On considère actuellement que Zeami serait l'auteur de vingt et un traités. La première publication des écrits théoriques de Zeami fut l'œuvre du philologue Yoshida Tôgô et parut en 1909 sous le titre de *Nôgaku koten. Zeami jûrokubushû*, "Les classiques du nô. Recueil de seize opuscules de Zeami"⁽¹⁾, mais d'autres documents de Zeami furent découverts après cette publication. En 1945, Kawase Kazuma publie *Zeami nijûsanbushû*, "Recueil de vingt-trois opuscules de Zeami"⁽²⁾, ajoutant à ceux publiés par Tôgô, les derniers textes découverts, mais parmi ceux-ci *Ongyoku goi*, "Les cinq degrés du chant" et *Ongyoku no uchi ni mutsu no daiji*, "Six règles importantes à observer dans le chant", semblent aujourd'hui, sur la base de l'analyse de leur contenu, ne pas pouvoir être attribués à Zeami. Il nous reste donc de lui vingt et un écrits, sans compter les deux lettres qu'il envoya à Zenchiku et bien évidemment ses pièces de théâtre.

(1) T. Yoshida, *Zeami jûrokubushû*, Nogâkusha, 1909.

(2) K. Kawase, *Zeami nijûsanbushû*, Nôgakusha, 1945.

Parmi les documents transmis, *Museki isshi*, "Trace d'un songe sur un feuillet" et *Kintôsho*, "Le livre de l'île d'or", diffèrent des autres qui traitent avant tout de l'art du *sarugaku* puisque le premier nous fait part de la tristesse de Zeami après la mort de son fils Motomasa et que le second est un récit poétique de son exil dans l'île de Sado. D'autre part, le texte intitulé *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*, "Entretiens sur le *sarugaku* avec Zeshi, après sa soixantième année" rassemblant des enseignements de Zeami sur le *sarugaku* est une transcription de notes mise en forme par son second fils Motoyoshi.

Avant de donner dans l'ordre chronologique la liste de ces vingt et un écrits, précisons que nombreux sont les textes sans postface, ne comportant pas de date et que seule l'étude comparée d'autres documents a permis de dater approximativement. Le premier titre donné est le nom original ou un équivalent, les autres sont, soit ceux attribués par différents spécialistes comme Yoshida Tôgô, Kawase Kazuma ou Omote Akira, soit ceux fixés par l'usage.⁽³⁾

1. *Fûshikaden*, "De la transmission de la fleur de l'interprétation"* Autres titres: *Kadensho*, "Le livre de la transmission de la fleur"* et *Kaden*, "La transmission de la fleur"
2. *Kashû no uchi nukigakisho*, "Un extrait de la pratique de la fleur" Autres titres: *Nô ni jo-ha-kyû no koto*, "De la [progression] ouverture, développement et finale dans le nô" * et *Kashû*, "La pratique de la fleur"
3. *Ongyoku kowadashi kuden*, "Tradition orale concernant le chant et l'émission de la voix" * Autre titre: *Ongyoku kuden*, "Tradition orale concernant le chant"
4. *Shikadô*, "La voie qui mène à la fleur" Autres titres: *Shikadôsho*, "Le livre de la voie qui mène à la fleur" *
5. *Ningyô*, "Figures humaines" Autres titres: *Nikyoku santai ezu*, "Étude illustrée des deux éléments et des trois types" *, *Ningyô nikki*, "Journal des figures humaines" et *Nikyoku santai ningyôzu*, "Étude des figures humaines des deux éléments et des trois types"
6. *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de nô" * Autres titres: *Nôsakushû jôjô*, "Remarques sur le livre de la composition de nô" et *Sandô*, "Les trois voies"
7. *Kakyô*, "Le miroir de la fleur" * Autres titres: *Gakushû jôjô*⁽⁴⁾, "Remarques sur les pratiques apprises" et *Hana no kagami*, "Le miroir de la fleur"

(3) Les traductions des titres de ces traités suivies d'un astérisque (*) sont dues à R. Sieffert (cf. R. Sieffert, *(Zeami) La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, collection *Connaissance de l'Orient*, Gallimard, 1960, p. 45-46.

(4) Cette dénomination particulièrement différente est due à Yoshida Tôgô, dans son *Nôgaku koten, Zeami jûrokubushû*, car la copie qu'il détenait était amputée du début, rendant impossible la connaissance du titre de ce texte.

8. *Fushizuke shidai*, “De la mise en musique” * Autres titres: *Kyokufusho*, “Le livre de la mise en musique” et *Kyokufu*, “La mise en musique”
9. *Fûgyokushû*, “De la mélodie” *
10. *Yûgakushûdôfûken*, “L’effet visuel et l’étude des divertissements musicaux” Autre titre: *Yûgaku shûdô kenpû sho*, “Le livre de l’effet visuel et de l’étude des divertissements musicaux” *
11. *Goi*, “Les cinq degrés” Autre titre: *Yûgakugeifûgoi*, “Les cinq degrés du style des arts du divertissement musical” *
12. *Kyûi*, “Les neufs degrés” Autre titre: *Kyûishidai*, “L’échelle des neuf degrés” *
13. *Rikugi*, “Les six modes” *
14. *Shûgyoku tokka*, “Amasser les bijoux, atteindre la fleur”
15. *Go on*, “Les cinq mélodies” *
16. *Go ongyoku*, “Les cinq modes mélodiques” Autre titre: *Go ongyoku jôjô*, “Remarques sur les cinq modes mélodiques” *
17. *Shudôsho*, “Le livre de l’étude de la voie” *
18. *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*, “Entretiens sur le *sarugaku* avec Zeshi après sa soixantième année” Autres titres: *Sarugaku dangi* “Entretiens sur le *sarugaku*” et *Dangi*, “Entretiens”
19. *Museki isshi*, “Trace d’un songe sur un feuillet” Autre titre: *Yume no ato isshi*, “Trace d’un songe sur un feuillet”
20. *Kyakuraika*, “Le va et vient de la fleur” Autre titre: *Zeshi shichijû igo kuden*, “Tradition orale de Zeshi après sa soixante-dixième année”
21. *Kintôsho*, “Le livre de l’île d’or” Autre titre: *Kintôshû*, “Récits de l’île d’or”

Le problème de la classification selon les différentes périodes.

Ces textes furent écrits au cours d’une période qui dura plus de trente ans. On conçoit donc qu’il reflète ainsi une certaine évolution de la conception qu’avait Zeami de l’art du *sarugaku*.

Nous examinerons d’abord la question des dates.

- a) 7^e année de l'ère Ôei (1400), Zeami, âgé de trente-huit ans achève les trois premiers livres de *Fûshikaden* (le 13^e jour du 4^e mois).
- b) 9^e année de l'ère Ôei (1402), 40 ans, achèvement des livres IV et V de *Fûshikaden*, (2^e jour du 3^e mois), quant aux livres VI et VII de *Fûshikaden* les dates n'en sont pas connues. On pense cependant qu'il furent écrits quelques années après les livres IV et V⁽⁵⁾.
On trouve dans le livre VII que nous connaissons aujourd'hui une postface datant de l'an 25 de l'ère Ôei (1418) précisant que ce document fut transmis à un certain Mototsugu. Il avait auparavant déjà été transmis à Shirô, le plus jeune frère de Zeami⁽⁶⁾.
- c) 25^e année de l'ère Ôei (1418), Zeami âgé de 56 ans, achève *Kashû no uchi nukigakisho*, (2^e mois).
- d) 26^e année de l'ère Ôei (1419), âgé de 57 ans, Zeami achève *Ongyoku kowadashi kuden*, (6^e mois).
- e) 27^e année de l'ère Ôei (1420), âgé de 58 ans, Zeami achève *Shikadô* (6^e mois).
- f) 28^e année de l'ère Ôei (1421), âgé de 59 ans, Zeami achève *Ningyô*, (7^e mois).
- g) 30^e année de l'ère Ôei (1423), âgé de 61 ans, Zeami achève *Nôsakusho*, transmis à Motoyoshi, (6^e jour du 2^e mois).
- h) 31^e année de l'ère Ôei (1424), Zeami, âgé de 62 ans, achève *Kakyô*.

On considère que durant cette période furent écrits dans l'ordre *Fushizukeshidai*, *Fûgyoku-shû*, *Yûgaku shûdô fûkenet Goi*.

On pense que *Kyûi* fut écrit juste avant *Rikugi*.

- i) 35^e année de l'ère Ôei ou 1^{ère} année de l'ère Shôchô (1428), âgé de 66 ans, Zeami achève *Rikugi* (9^e jour du 3^e mois) et *Shûgyoku tokka* (1^{er} jour du 6^e mois), tous deux transmis à Konparu Zenchiku. On pense que *Go on* et *Go ongyoku jôjô* furent terminés avant *Shudôsho*.
- j) 2^e année de l'ère Eikyo (1430), Zeami âgé de 68 ans, achève *Shudôsho*, (3^e mois) qui fut transmis à tous les membres de la compagnie Kanze. Cette même année, Motoyoshi rédigeait le *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (11^e mois).
- k) 4^e année de l'ère Eikyo (1432), 70 ans, achèvement de *Museki isshi* (9^e mois), c'est l'année de la mort de Motomasa, le 1^{er} jour du 8^e mois.

(5) On considère que le processus d'élaboration de *Fûshikaden*, sous la forme actuellement connue, prit environ une vingtaine d'années (cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, collection *Nihon shisô taikai*, t. 24, Iwanami shoten, 1974, p. 552).

(6) On ne sait pas qui est désigné par le nom Mototsugu. Certains pensent qu'il s'agirait du fils aîné de Zeami, Motomasa. D'autre part on ne sait pas non plus quand le document fut transmis à Shirô, le père de On.ami Motoshige. Probablement dans les années dix de l'ère Ôei (cf. le texte de "Fûshikaden" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, idem, p. 65).

- l) 5^e année de l'ère Eikyo (1433), Zeami âgé de 71 ans, achève *Kyakuraika* (3^e mois).
- m) 8^e année de l'ère Eikyo (1436), Zeami âgé de 74 ans, achève *Kintôsho*, (2^e mois). Son exil à Sado avait commencé deux ans plus tôt, le 5^e mois.

Nose Asaji distingue dans l'oeuvre de Zeami trois périodes, celle de *Fûshikaden*, (l'héritage de son père Kan.ami), celle des traités écrits entre 57 et 66 ans, c'est à dire de *Ongyoku kowadashi kuden* à *Go ongyoku jôjô* et enfin celle des traités à partir de *Shudôsho* ⁽⁷⁾. Cette division correspond aux shogounats des Ashikaga Yoshimitsu, Yoshimochi et Yoshinori, trois personnages qui ont exercé une influence décisive sur la destinée de Zeami. Cette classification fut admise pendant assez longtemps à quelques objections près comme celles de Konishi Jun.ichi que fait débiter la dernière période avec *Rikugi*⁽⁸⁾.

Mais le développement des études sur les traités souleva de nouveaux problèmes comme celui de savoir où situer le livre VII de *Fûshikaden Kyûi* ou *Shûgyoku tokka*, de nouvelles propositions furent avancées telles celles de Kitagawa Tadahiko ou de Narukawa Takeo qui n'envisagent plus que deux périodes, l'une étant celle de *Fûshikaden* et l'autre celle des traités restants⁽⁹⁾. En réalité, cette nouvelle répartition ne résoud toujours pas le problème du livre VII de *Fûshikaden*, qui tout en étant une partie de ce traité s'étend aussi à la période postérieure. Il est en effet difficile, voire même impossible de reconstituer, si une évolution importante se produit dans la manière de penser d'un individu, le cheminement exact de cette pensée et d'en établir les étapes avec précision.

Le caractère secret de la "transmission"

Il apparaît clairement dans la liste des traités de Zeami donnée ci-dessus que la productivité de celui-ci augmentait avec l'âge. C'est que sans doute Zeami était mû par le désir grandissant de conseiller et d'aider ceux qui devaient lui succéder, dès qu'ils étaient en âge de bénéficier de ses enseignements. C'est ainsi que son gendre Zenchiku reçut les traités *Rikugi* et *Shûgyoku tokka* et son propre fils Motoyoshi *Nôsakusho*. On suppose en outre, bien que cela ne soit pas clairement précisé, que plusieurs textes avaient aussi été transmis à Motomasa, son fils aîné, troisième chef de la compagnie Kanze, tel *Kakyô*, ce qui est confirmé dans ce cas par une autre source⁽¹⁰⁾.

(7) Cf. A. Nose, *Nogaku genryûkô*, Iwanami shoten, 1972, 6^e éd., p. 733-734.

(8) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron kenkyô*, Hanawa shobô, 1972, 5^e éd. p. 20-24.

(9) Cf. T. Kitagawa, "Zeami" in *Chûkoshinsho 292*, Chûkôronsha, 1972, p. 128-131 et T. Narukawa, *Zeami. Hana no tetsugaku*, Tamagawa daigaku shuppanbu, 1983, 4^e éd. p. 28.

(10) *Shiki shûgen*, "Chants votifs des quatre saisons", bibliothèque de la famille Kanze.

Exception faite de *Shudôsho* transmis aux membres de la compagnie Kanze dans un contexte politique précis, et hormis le fait que certains traités n'étaient pas destinés à une personne précise, on considère que l'objectif de Zeami était toujours le même: il écrivait en effet pour guider ses fils et petits-fils et aussi pour assurer la pérennité de son art⁽¹¹⁾. Malgré l'absence de postface après certains de ces documents qui préciserait s'il s'agit d'un texte destiné à être gardé secrètement, on peut dans l'ensemble les considérer comme tel en raison même de l'objectif de Zeami. On en voudra pour preuve que les textes de cette tradition, à l'exception des premiers livres de *Fûshikaden*, *Ongyoku kowadashi kuden* et bien évidemment *Shudôsho* qui étaient relativement connus parmi les acteurs de *nô*, furent précieusement gardés à l'intérieur des familles des fils et petit-fils, du frère cadet et du gendre durant toute la période de Muromachi (1336-1573).

Le fils de Motomasa, chef de la compagnie Kanze d'Ochi, aurait hérité du plus grand nombre de documents, ceux transmis à Motomasa et Motoyoshi ainsi que ceux transmis à la famille sans précision du destinataire. Ensuite viendrait la famille de Komparu Zenchiku⁽¹²⁾. La famille de Shiro, le plus jeune frère de Zeami, dont le fils, Onami Motoshige, dirigea la compagnie Kanze de Kyôto après la mort de Motomasa, n'avait pas bénéficié de beaucoup de documents car Zeami n'avait jamais voulu reconnaître le nouveau chef. Cette situation se renverse lorsque vers la fin de l'époque de Muromachi, Kanze Jurô, le fils aîné de Kanze Motohiro, septième chef⁽¹³⁾ de la compagnie Kanze de Kyôto, va rétablir celle d'Ochi qui avait alors pratiquement disparue. est à partir de ce moment que plusieurs des documents conservés chez les Kanze d'Ochi furent dévoilés, recopiés et transmis également aux Kanze de Kyôto.

Ce même Jurô fera la connaissance de Tokugawa Ieyasu, alors otage de la famille Imagawa, lorsqu'il ira s'installer à Suruga à cause de l'intensification des combats à Ochi. Il offrit par la suite à Ieyasu divers documents parmi ceux sa possession. Le huitième chef des Kanze de Kyôto, Mototada, ainsi que son fils, qui se trouvaient à Hamamatsu pendant l'ère Genki (1570-73) et Tenshō (1573-92), à la recherche de l'appui de Ieyasu, semblent avoir recopié les textes en possession de la famille Kanze d'Ochi. Des amateurs de *nô*, comme Hosokawa Yûsai, copièrent aussi les textes remis à Ieyasu. Mais aucun d'eux ne révéla au grand jour ces documents afin de respecter leur caractère secret.

(11) Cf. le texte de "Fûshikaden" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, idem, p. 37 et 45 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", in (*Zeami*) *La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, idem, p. 85 et 94.

(12) Cela parce que Zenchiku avait probablement copié en secret plusieurs textes qui lui avaient été confiés provisoirement avant l'établissement de la compagnie Kanze d'Ochi.

(13) Si l'on s'en tient à la tradition de la famille Kanze, Motohiro serait le sixième chef car Motomasa ne figure pas parmi la liste des chefs de cette compagnie.

Il en fut d'ailleurs ainsi jusqu'après l'époque d'Edo (1573-1867), cette situation ne se modifia point, à quelques exceptions près, comme le *Sarugaku dangi*, divulgué aux membres de l'entourage proche de Ryûtei Tanehiko qui avait pu en obtenir une copie en 1818 ou encore Kanze Motoakira qui fit une édition critique de *Shudôsho* pour le distribuer aux membres de sa compagnie. Comme le *nô* avait maintenant sa place aux cérémonies du gouvernement Tokugawa, la situation ne se prêtait plus tellement au développement des théories de Zeami et les textes conservés par les familles sombrèrent dans l'oubli. On ne devait plus entendre parler de ces traités jusqu'au début du vingtième siècle.

Vers 1905 un certain Yasuda Zennosuke (1879-1936) acheta chez un bouquiniste une copie du *Sarugaku dangi* qui avait appartenu à Ryûtei Tanehiko. Quelques années plus tard il trouva dans la même boutique une collection de seize livres de Zeami en provenance de la famille Hori. Mais ces textes étaient pour lui incompréhensibles.

Cependant, en 1908, le philologue et historien Yoshida Tôgô (1864-1918) publie un texte du *Sarugaku dangi* qu'il avait copié d'un manuscrit détenu par Kosugi Sugimura (1834-1910), également philologue et historien. Yasuda met alors à la disposition de Yoshida les documents en sa possession que ce dernier publiera en 1909 sous le titre *Nôgaku koten Zeami jûrokubushû*, "Les classiques du *nô*. Recueil de seize opuscules de Zeami"⁽¹⁴⁾. On considère que ces seize manuscrits, qui appartenaient à la famille Hori comme nous venons de le dire, ont été recopiés par une seule et même personne dans la première moitié du XVII^e siècle. On tient aussi pour certain, en raison de la présence parmi ces documents de *Museki isshi*, *Kyakuraika* et *Kintôsho*, que ceux-ci étaient l'héritage de descendants directs de Zeami, les Kanze d'Ochi.

Cette publication ouvrit de nouvelles voies aux études sur le *nô*. De plus, après 1909, d'autres textes secrets de Zeami furent découverts, dont certains de sa main même, comme le livre VI de *Fûshikaden* qui avait été gardé au sein de la famille Kanze et mis au jour en 1931. Ceux découverts par Kawase Kazuma dans le monastère Hôzanji d'Ikoma à Nara, provenant de la famille Konparu et publiés sous le titre de *Zeami juhitsu denshoshû*, "Recueil de transmissions autographes de Zeami" sont sans aucun doute de Zeami mais on a cependant pu prouver qu'ils n'étaient pas écrits de sa main.

Le dernier texte retrouvé est une copie de *Shûgyoku tokka* découverte en 1956 dans les archives de la famille Konparu. Dans l'attente d'éventuelles autres découvertes, on considère actuellement comme œuvres de Zeami

(14) En raison de l'absence du livre VI de *Fûshikaden* dans cette collection, Yoshida considéra le livre VII comme une œuvre à part. Il s'agirait donc réellement de quinze et non pas seize opuscules.

les vingt et un textes énumérés ci-dessus, y compris *Museki isshi*, *Kintôsho* et *Sarugaku dangi*.

Présentation des vingt et un textes de Zeami

Suivant l'ordre chronologique établi précédemment nous allons présenter rapidement chacun de ces traités.

1) *Fûshikaden*, "De la transmission de la fleur de l'interprétation"

Ce premier traité théorique de Zeami sur le théâtre repose sur l'enseignement de l'art du *sarugaku* que lui avait prodigué son père Kan.ami. C'est ce qu'en dit Zeami lui-même dans la postface du livre III de cet ouvrage ainsi que dans celle de *Kakyô*. Certains pensent que l'on devrait en attribuer la seule paternité à Kan.ami car *Fûshikaden* exprime des thèses qui diffèrent de celles défendues dans des textes postérieurs. Or, quand Zeami écrivit ce texte, vingt ans après la mort de son père, il est certain qu'il ajouta alors aux préceptes paternels les enseignements tirés de sa propre expérience. Quant aux différences que l'on a pu constater entre le *Fûshikaden* et les textes postérieurs, elles ne sont rien d'autre que le résultat de l'évolution de la conception théâtrale de Zeami. *Fûshikaden* est composé des sept livres suivants.

Livre I: *Nenrai keiko jôjô*, "Remarques sur les exercices âge par âge"

Livre II: *Monomane jôjô*, "Remarques sur la mimique"

Livre III: *Mondô jôjô*, "Remarques en forme de dialogue"

Livre IV: *Shingi ni iwaku*, "Origines rituelles"

Livre V: *Ôgi ni iwaku*, "Les arcanes"

Livre VI: *Kashû ni iwaku*, "De l'appropriation de la fleur"

Livre VII: *Besshi kuden*, "Notes complémentaires: la tradition orale"

On pense toutefois que cette structure ne se dessina qu'à l'issue d'une longue réflexion car ces livres ne furent pas écrits d'une traite ni dans l'ordre indiqué ci-dessus.

Le livre I propose, comme l'indique son titre, une répartition des exercices, pour l'art du *nô*, par tranche d'âge tout au long de la vie d'un acteur; le livre II explique l'art de la mimique, qui constitue le corps de cet art, à travers l'étude de ses neuf types de personnage; le livre III développe sous forme de dialogues diverses théories touchant à cet art, au sujet de la représentation, des exercices, de l'esthétique.

Le livre IV traite des origines de l'art du *sarugaku* et diffère des autres livres de ce traité à la fois par sa forme et par son contenu.

Dans le livre V. l'accent est mis sur la nécessité de posséder à fond tous les types de mimiques et de captiver le public le plus large afin d'assurer la pérennité de son art. Cette dernière préoccupation, absente des autres traités, reflète bien la période où Zeami se sentait menacé dans son domaine par les succès de Zôa, acteur de *dengaku* et d'Inuô, acteur de *sarugaku* d'Ômi.

Le livre VI développe les théories sur la composition des pièces de *nô*, le jeu et l'acteur et ne comporte pas de date d'achèvement. Le style poli employé dans ce texte ainsi que la façon d'organiser le contenu, portent à penser qu'il fut écrit pour être transmis à un destinataire différent de celui des autres livres.

Quant au livre VII, il explique avec minutie la véritable nature de la fleur du *nô* et se rattache tout naturellement par son contenu aux trois premiers livres, constituant avec eux l'intérêt principal de ce traité. Selo sa postface, il fut transmis à Shirô puis à Mototsugu, mais on considère qu'il en existait une forme primitive dès l'époque de l'élaboration des trois premiers livres et que celle qui fut transmise à Shirô était bien plus développée, ayant été écrite dans la seconde moitié des années dix de l'ère Ôei (après 1408). Le livre transmis à Mototsugu ne diffère pas pour l'essentiel de celui transmis précédemment à Shirô mais il subit cependant quelques révisions et l'ajout de certaines théories qui s'approchent de celles de *Kakyô*. La transmission à Mototsugu est datée de l'an 25 de l'ère Ôei, soit 1418.

Ainsi nous voyons que le processus d'élaboration de *Fûshikaden* s'étendit sur une vingtaine d'années, abordant les aspects les plus variés de l'art du *sarugaku*. Si les quatre premiers de ces livres revendiquent comme support l'enseignement de Kan.ami, les trois derniers semblent être plus axés sur les propres théories de Zeami.

2) *Kashû no uchi nuki gakisho*, "Un extrait de la pratique de la fleur"

Ce document présente en détail la progression "ouverture-développement-finale" (*jo ha kyû*) d'une représentation de *nô* ainsi que les mesures à prendre lorsqu'un spectacle ne se passe pas selon la forme prévue ou souhaitée. Son contenu, comme l'indique le titre et le confirme la postface, est un extrait de *Kashû*, première version du texte connu sous le titre de *Kakyô*. La relation entre ces deux livres est aussi prouvée par la ressemblance de contenu avec le passage *Jo-ha-kyû no koto*, "De la [progression] ouverture-développement-finale" de *Kakyô*.

3) *Ongyoku kowadashi kuden*, "Tradition orale concernant le chant et l'émission de la voix"

C'est le premier traité sur la musique écrit par Zeami. Les indications

sur le chant, élément de grande importance dans une représentation de *nô*, étant peu nombreuses dans *Fûshikaden*, ce traité vient combler une lacune.

Les quatre premières sections présentent les idées de base sur la technique et les exercices de chant tandis que celles qui suivent abordent la question du chant en faisant ressortir les différences entre les chants de tristesse et de célébration ainsi que celles entre *kusemai* et *ko.uta*. Ce livre donne aussi des exemples de chant de célébration et de tristesse. C'est peut-être en raison de ce caractère pratique qu'il fut transmis de ce traité une trentaine d'exemplaires⁽¹⁵⁾.

4) *Shikadô*, "La voie qui mène à la fleur"

Il s'agit d'un court traité constitué de cinq parties indépendantes développant toutefois un thème commun, le chemin que doit parcourir un acteur pour atteindre le niveau d'un maître. Le premier texte intitulé: "Les deux éléments et les trois types" explique les exercices de base du *nô* d'une manière systématique, le second, "Du style impersonnel", montre la différence entre le style personnel de celui qui le maîtrise; le troisième, "Du degré de la maturité" prévient les acteurs débutants qui cherchent à imiter l'art du maître, seul capable de transformer un style incorrect en un style correct, "Peau, chair et os", le quatrième texte compare ces trois éléments à l'art du *nô* et montre la difficulté de les réunir en un seul corps et "De la substance et de l'effet second" présente enfin les différences fondamentales entre ces deux éléments du *nô*.

La postface de ce traité ne précise pas à qui il fut transmis. Omote pense que ce serait à Motomasa⁽¹⁶⁾.

Certains sujets abordés ici seront développés dans les ouvrages postérieurs, comme celui des deux éléments et des trois types ou du degré de la maturité, ce qui prouve l'importance de ce document.

5) *Ningyô*, "Figures humaines"

La théorie des deux éléments et des trois types, déjà présentée dans l'optique des exercices de *nô* dans *Shikadô*, est expliquée cette fois sous l'angle de la représentation théâtrale et illustrée par des croquis de personnages; ceux-ci constituent un témoignage inestimable, le seul document à présenter sous une forme concrète le *nô* de l'époque de Zeami. On y trouve en outre un exposé clair de ce que devrait être le style du "mouvement détaillé" et celui du "mouvement violent" Zeami nous présente aussi pour la première fois sa conception de la danse de la femme céleste.

(15) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami Zenchiku*, *ibid*, p. 556.

(16) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami Zenchiku*, *ibid*, p. 556.

La question du destinataire de ce traité n'a toujours pas été élucidée. Selon Omote il s'agirait de Motomasa ⁽¹⁷⁾.

6) *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*"

Dans ce traité Zeami éclaire les points importants de la composition d'une pièce. Il avait déjà souligné dans le livre III de *Fûshikaden* combien il était important pour un acteur de savoir composer ses propres pièces et donné dans le livre VI les grandes lignes de sa méthode de composition. Il reprend donc dans *Nôsakusho* sa théorie de la composition et la développe d'une manière plus systématique et minutieuse.

Ce traité se divise en deux parties, la première intitulée *Nôsakusho jôjô*, "Remarques sur la théorie de la composition des pièces" comprenant quatre sections qui traitent de ce que Zeami appelle "les trois voies" (*sandô*) à suivre pour créer une pièce de *nô*: celle du choix du personnage adéquat, celle de l'élaboration de la structure de la pièce et celle de son écriture, autrement dit du style choisi. La seconde intitulée *Santaisakusho jôjô*, "Remarques sur la théorie des trois types" développe dans les cinq premières sections la théorie de la composition des *nô* dont le *shite* est un vieillard, une femme, un guerrier, un *hōka* (artiste de divertissement) ou un personnage démoniaque. Quoique les quatre sections suivantes fassent partie de *Santaisakusho jôjô*, elles peuvent, en raison de la diversité de leur contenu, être considérées comme une véritable troisième partie de ce traité. Conseils pour écrire un *nô* qui touchera la sensibilité du public, pour composer des pièces destinées à être jouées par un jeune acteur, remarques sur des pièces récentes qui obtinrent du succès, sur la nécessité de posséder le style *yūgen* à l'instar des grands maîtres du passé constituent cette dernière partie. Ce traité expose d'une manière concrète la théorie de Zeami sur la composition des pièces ainsi que sa conception d'une pièce de *nô*, ce qui en fait un document précieux pour l'étude des pièces.

La postface nous apprend qu'il fut remis à Motoyoshi, frère cadet de Motomasa, qui fut aussi joueur de tambour.

7) *Kakyō*, "Le miroir de la fleur"

Zeami explique dans la postface datée du sixième mois de l'an 31 de l'ère Ōei (1424), que ce traité constitue par rapport au *Fûshikaden* qui rapportait l'enseignement légué par son père décédé, une présentation de l'art qu'il développa en propre à partir de sa quarantième année et qu'il perfectionna jusqu'à sa vieillesse. Ainsi, en même temps qu'il établit une différence entre ces deux textes, il indique une certaine relation de continuité entre eux.

(17) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 558.

Ce traité aurait été, toujours selon cette postface, achevé l'an 31 de l'ère Ôei (1424), alors que Zeami était âgé de soixante-deux ans. Cependant on sait grâce à la postface de *Kashû no uchi nukigakisho*, que Zeami avait déjà écrit avant le deuxième mois de l'an 25 de l'ère Ôei (1418) quatorze des dix-huit sections de *Kakyô* sous le titre de *Kashû*, de même que le titre *Kakyô* apparaît déjà dans un passage du traité *Ningyô* de l'an 28 de cette même ère (1421). De toute façon le texte parvenu jusqu'à nos jours semble avoir été révisé à plusieurs reprises.

Bien que chacune de ses sections traite d'un aspect différent de la représentation du *nô*, constituant ainsi des parties indépendantes, leur thème commun serait celui de la dernière intitulée *Oku no dan*, "L'échelon ultime du secret" que l'auteur formule ainsi: "tout cela se ramène en somme à connaître le *nô*"⁽¹⁸⁾.

La postface ne nous dit pas à qui Zeami destinait ce traité, mais on sait par une mention figurant à la fin de *Shiki shûgen*, "Chant votifs des quatre saisons" que ce traité fut transmis à Motomasa, héritier de la compagnie Kanze. On peut lire aussi dans *Kyakuraika* que Motomasa montra à Konparu Zenchiku un traité d'une extrême importance⁽¹⁹⁾. Il devait probablement s'agir de *Kakyô*.

8) *Fushizukeshidai*, "De la mise en musique"

L'absence de postface ne nous permet pas de connaître avec certitude sa date ni son destinataire. Selon Omote, les traités dépourvus de cette dernière mention, doivent être considérés presque tous comme destinés à Motomasa ⁽²⁰⁾.

Ce traité de huit sections présente une unité certaine. La première des quatre sections, la plus longuement développée, traite des relations de la composition musicale avec la métrique et le son; les suivantes apportent des remarques sur l'importance du son des mots, sur les rythmes du chant, sur le degré de la musique, sur les genres musicaux comme *shûgen* et *ku-semai*, sur la respiration dans le chant, débouchant à la fin sur une comparaison de la musique avec le courant de l'eau.

9) *Fûgyokushû*, "De la mélodie"

On ne saurait, en l'absence de postface, dater avec précision ce traité.

(18) Cf. le texte de "Kakyô" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 106 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kakyô. Le miroir de la fleur" in (*Zeami*) *La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, *idem*, p. 136

(19) Cf. le texte de "Kyakuraika" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 246.

(20) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 562.

Il a pour thème la théorie des exercices de chant. La seconde section, où l'on retrouve pour l'essentiel des éléments de *Fushizuke shidai*, traite de l'introduction de la musique dans une pièce. On trouve d'ailleurs à la fin de cette section, mention d'un autre traité sur le sujet développé, et si l'on admet que cet "autre" traité est *Fushizuke shidai*, on pourra en déduire de *Fûgyokushû* lui est postérieur. La première des quatre sections de ce document aborde le problème de la différence entre la voix masculine et la voix féminine (*ô et shu*) et la manière de les produire; la seconde, qui constitue un résumé des sections deux et trois de *Fushizukeshidai*, traite de la mise en musique; la troisième insiste sur la préparation spirituelle lors de la répétition qui doit être la même que lorsque l'on se produit devant d'illustres personnages et la quatrième enfin traite de l'effet musical dans la musique ornée et la musique dépouillée.

Le destinataire de ce traité n'est pas précisé mais comme il est fait référence par deux fois à ce document dans le *Sarugaku dangi* qui en cite même certains passages, il est évident que Motoyoshi en avait eu connaissance. Nous pouvons affirmer à ce sujet que les idées contenues dans *Fûgyokushû* se reflètent quasiment dans les chapitres XI, XII et XIII du *Sarugaku dangi*.

10) *Yûgaku shûdô fûken*, "L'effet visuel et l'étude des divertissements musicaux"

Ici encore l'absence de postface ne nous permet pas de dater précisément ni de connaître la destination de ce traité. Il pourrait avoir été conçu, toujours selon Omote, pour être transmis à Motomasa⁽²¹⁾.

Ce texte comprend quatre sections, commençant chacune par des citations de passages de textes classiques comme *Môshi*⁽²²⁾, *Rongo*⁽²³⁾ et *Shingyô*⁽²⁴⁾ à partir desquelles il développe la théorie des exercices. La première révèle l'importance des répétitions pour les deux éléments et les trois types, sous une forme systématique et graduelle, soulignant les dangers de la fleur de l'enfance au moyen d'un vers du *Môshi*, la seconde présente la progression *jo-ha-kyû*, "ouverture-développement et finale" des exercices de *nô* appliquée à l'échelle d'une vie en commentant un vers du *Rongo* qui parle du développement des pousses de riz. La troisième section traite des degrés de haut niveau de l'art comme ceux de la *merveille*, l'*aisance*, le degré *invariable* et celui de la *maturité* qui ont déjà été expliqués dans *Shikadô* et *Kakyô* à partir d'une maxime du *Shingyô* qui dit que la matière est identique au vi-

(21) Cf. A Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 562.

(22) Désigne l'anthologie de la poésie classique chinoise *Shi jing [Che-king]*, "Canon des poèmes".

(23) Désigne le recueil des propos de Confucius rédigé par ses disciples, *Lun yu [Louen-yu]*.

(24) Désigne le *Prâjnâ paramita sûtra*, texte bouddhique indien.

de et le vide identique à la matière. Quant à la quatrième, bien que l'on puisse la considérer comme le développement de la théorie "la fleur est dans une disposition de l'esprit, la semence en doit être le métier", il est difficile de saisir le rapport entre la théorie théâtrale et la parabole du récipient du *Rongo*.

11) *Goi*, "Les cinq degrés"

La structure de ce traité, tout comme celle du *Kyûi*, suit une division en cinq catégories du style de l'art, expliquant chacune d'elles d'une manière brève et concise. Cette division n'obéit à aucune progression comme ce sera le cas dans *Kyûi* mais reprend en les systématisant quelques unes des idées émises dans *Kakyô* comme celles de "l'habile connaît l'émotion", du "merveilleux" ou de "la critique"

Ce traité est dépourvu de postface. Ajouté à la fin de *Shikadô* dans la collection de la famille Konparu, ce texte a été découvert en 1941.

12) *Kyûi*, "Les neuf degrés"

Ce traité comprend deux parties, la première *Kyûichû*, "Définition des neuf degrés" définit pour le niveau de l'art du *nô* trois degrés dans l'ordre décroissant et pour chacun de ces degrés trois styles d'art, toujours énumérés dans l'ordre décroissant, ce qui fait bien au total neuf degrés pour l'art du *nô*. La seconde partie intitulée *Kyûi shudô no shidai jôjô*, "Dans quel ordre étudier les neuf degrés" enseigne effectivement l'ordre à respecter dans l'apprentissage de ces degrés, conseillant de commencer par les degrés moyens, de continuer par les degrés supérieurs pour passer enfin aux degrés inférieurs. Il s'agit d'un texte de haute qualité qui systématise sous une forme compacte les théories des exercices, de l'esthétique et des degrés de l'art contenues dans *Goi*, *Yûgaku shûdô fukun*, *Shikadô* et *Kakyô*. Pour ce qui est de l'ordre d'apprentissage préconisé, on remarquera qu'après avoir atteint les fleurs supérieures, un acteur devra savoir retourner vers les degrés inférieurs, autrement dit, savoir jouer de manière à séduire aussi un public obtus. La thèse que Zeami défend ici prouve l'influence du *zen* dans sa formation.

Ce traité eut une importance considérable. Il influença largement Zenchiku dans la conception de sa théorie *rokunin ichiro*, "six cercles et une goutte de rosée", comme nous l'avons vu plus haut. Et Zeami lui-même recourait toujours à cette classification pour juger l'art des maîtres ou les pièces (25).

(25) Voir par exemple le texte du "Zeshi rokujû igo sarugaku dangi" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, idem*, p. 261, 265 et 286.

Ici non plus pas de postface, mais comme le titre ainsi que la classification établie dans ce document apparaît dans *Rikugi*, on en a déduit qu'il était antérieur à ce dernier et qu'il avait été transmis à Konparu Zenchiku. On admet cependant que le texte parvenu jusqu'à nos jours est une version améliorée par rapport à celles que reçut Zenchiku, bien que les contenus en soient identiques.⁽²⁶⁾

13) *Rikugi*, "Les six modes"

La postface nous apprend que ce document fut transmis à Zenchiku le neuvième jour du troisième mois de l'an 35 de l'ère Ôei (1428). Il est le premier texte signé à prouver une relation directe entre Zeami et Zenchiku.

L'ouvrage présente les rapports entre les six modes du *waka*, *rikugi*, et les neuf degrés de l'art du *nô*, mais sous forme d'explication souvent peu heureuse. Certains se refusent en raison de ce défaut à l'attribuer à Zeami, mais selon Omote, le style et vocabulaire utilisés ne laissent aucun doute quant à son auteur. Omote avance comme hypothèse que ce traité aurait été écrit dans un contexte très précis, comme par exemple pour répondre à une question de Zenchiku sur les rapports entre la poésie et le théâtre sur le plan théorique. Il se fonde pour cela sur la postface qui précise que ce texte fut écrit à la demande de Zenchiku. Ce dernier comme le prouvent amplement ses écrits, portait un grand intérêt à la poésie.

14) *Shûgyoku tokka*, "Amasser les bijoux, atteindre la fleur"

On apprend dans la postface datée du premier du sixième mois de l'an 1 de l'ère Shôchô (1428) que ce document avait été transmis à Zenchiku. Bien qu'une copie de la postface de *Shûgyoku tokka* eût informé les spécialistes qu'un traité de Zeami se trouvait dans les archives de la famille Konparu, le manuscrit de ce traité ne fut découvert qu'en 1955.

Ce traité reprend la forme du livre III de *Fûshikaden*, développant les six sujets abordés sous forme de dialogues. La première question traite de l'objectif et du résultat d'une représentation, la seconde de la fleur du *nô*, la troisième de l'intérêt, la quatrième du degré de l'aisance, la cinquième de la progression "ouverture-développement-finale" (*jo-ha-kyû*) et la dernière des niveaux de l'art liés aux niveaux des personnages. Viennent ensuite des sujets déjà traités dans *Fûshikaden*, *Kakyô*, *Shikadô*, *Ningyô* ou *Kyûi*, mais abordés ici sous des angles différents et mettant en rapport les théories des différents traités.

Ainsi Zeami reprend ici les points importants de tous ses autres traités afin de guider Zenchiku mais il ne se contente en aucune façon de les répé-

(26) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid* p. 563-564.

ter. Bien au contraire, il les développe tout en approfondissant les idées précédemment traitées. Ce traité aura une influence décisive sur l'œuvre de Zenchiku.

Il est à noter que de même que *Kyûi, Shûgyoku Tokka* met en évidence l'importance du *zen* dans la formation intellectuelle de Zeami.

15) *Go on*, "Les cinq mélodies"

Il s'agit d'un texte sur la musique. Bien qu'il soit dépourvu de postface, Omote pense qu'il fut écrit pour Motomasa et par conséquent avant l'an 4 de l'ère Eikyô (1432)⁽²⁷⁾.

Ce traité est divisé en deux partis dont la première est une classification d'extraits plus ou moins importants de pièces de *nô* en chants de célébration, musique avec *yûgen*, musique d'amour et chant de tristesse *in memoriam*; la seconde partie distinguant entre musique de maturité et *kusemai*.

C'est l'énumération des diverses pièces classées selon les différents types de musique qui constitue le point fort de ce traité; ainsi, l'intérêt qu'il présente pour l'étude des auteurs de *nô* est plus historique que théorique. Les pièces y sont en effet énumérées avec mention du nom de l'auteur; en l'absence de celle-ci l'on considère qu'il s'agit de pièces de Zeami, et cela qui nous éclaire sur l'origine d'un grand nombre d'entre elles. Les extraits de pièces constituent par ailleurs des matériaux précieux pour l'étude stylistique de leurs auteurs respectifs. La seconde partie qui traite également de la théorie du chant *kusemai*, contient aussi des passages importants qui éclairent l'histoire du théâtre *nô*.

16) *Go ongyoku*, "Les cinq modes mélodiques"

Ce document ne comportant pas de postface il ne peut être daté avec précision. Toutefois, d'après son contenu, il est pratiquement certain qu'il s'agit d'un traité musical postérieur à *Fushizukeshidai* et *Fûgyokushû*. Comme d'autre part on retrouve dans le *Sarugaku dangi* qui date de l'an 2 de l'ère Eikyô (1430), une classification qui coïncide avec celle établie dans ce traité, on tient habituellement pour acquis qu'il fut écrit avant 1430. Si le *Go ongyoku* se concentre sur la théorie des cinq modes mélodiques, le *Go on* se contente de donner surtout des exemples de classification selon cette théorie. La question de savoir lequel de ces deux traités précéda l'autre n'a toujours pas été résolue par les spécialistes, mais comme le *Go on* a été transmis sous une forme imparfaite, il semble difficile de pouvoir trancher en faveur de l'un plutôt que de l'autre. Quoi qu'il en soit, ils furent probablement élaborés tous deux à peu près à la même époque.

(27) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 562.

Quant au contenu, il s'agit d'un exposé sur divers aspects de la musique et du chant du *nô*, que Zeami divise en cinq catégories: chant de célébration, musique avec *yûgen*, musique d'amour, chant de tristesse *in memoriam* et musique de maturité. Le texte comprend neuf sections: les quatre premières, qui expliquent les cinq modes mélodiques, ainsi que la cinquième, qui traite du cas particulier de la musique de maturité, constituent le corps de ce traité, tandis que les sections restantes abordent divers sujets et notions.

17) *Shudôsho*, "Le livre de l'étude de la voie"

La postface est datée du troisième mois de l'an 2 de l'ère Eikyô (1430). Contrairement aux autres traités qui ne devaient être transmis qu'à une seule personne bien déterminée, et qui devaient en tout cas garder un caractère secret que le nom du dépositaire fût indiqué ou non, *Shudôsho* fut écrit pour être communiqué à tous les membres de la compagnie Kanze qui connaissait alors de sérieuses difficultés.

Ce traité comprend huit sections, la première insistant sur l'importance de l'unité et de la solidarité entre les acteurs pour le succès commun. De la seconde à la septième incluse, sont présentées les différentes fonctions des acteurs dans une représentation de *nô* et enfin la dernière traite du nombre idéal de pièces pour un programme de *nô* et de la répartition de ces pièces selon la progression ouverture - développement - finale (*jo-ha-kyû*).

Ce texte présente de nombreux problèmes d'ordre linguistique comme par exemple l'usage de termes équivoques, toutefois il comprend des passages très intéressants comme celui de la cinquième section sur les joueurs de flûte ou celui de la septième qui constitue un des seuls documents de l'époque de Zeami sur l'acteur de *kyôgen*.

18) *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*, "Entretiens avec Zeshi sur le sarugaku, après sa soixantième année"

L'étude de ce traité sera l'objet d'une autre publication.

19) *Museki isshi*, "Trace d'un songe sur un feuillet"

Ce texte n'est pas un traité sur le théâtre mais une œuvre où Zeami exprime son chagrin après la mort de son fils aîné. C'est par ailleurs le seul document connu en relation avec la mort de Motomasa.

20) *Kyakuraika*, "Le va et vient de la fleur"

La postface est datée du troisième mois de l'an 5 de l'ère Eikyô (1433). Les sections un et quatre de ce traité nous indiquent la raison qui poussa

Zeami à l'écrire. Comme la transmission orale à Motomasa du *Kyakuraifû*, "l'art dur retour" avait été tragiquement interrompue par la mort de celui-ci, Zeami craignait que ces connaissances disparaissent et il rédigea cet opuscule. On ne sait pas si les sections deux et trois ont un rapport avec cet "art du retour", mais il s'agit en tout cas d'une partie de ce qui avait été transmis à Motomasa. Omote considère que le maigre contenu de ce traité témoigne de l'âge avancé de son auteur. Malgré l'absence de toute mention, Omote pense que ce texte aurait été transmis à Zenchiku, d'une part parce que c'était le seul que Zeami considérait dans la section un de ce document comme un successeur capable et d'autre part parce qu'il voit dans la section deux de ce texte une similitude avec le passage sur la danse d'Okina figurant dans un traité de Zenchiku, *Meishukushû*⁽²⁸⁾.

Les sections deux et trois traitent de la danse du *nô*.

21) *Kintôsho*, "Le livre de l'île d'or"

Accompagné d'une postface datée du second mois de l'an 8 de l'ère Eikyô (1436). Ce n'est pas un traité mais un récit poétique de l'exil de Zeami dans l'île de Sado, divisé en huit parties dont on considère que les sept premières furent écrites d'abord et que la septième fut ajoutée ensuite avec la postface.

On ne sait toujours pas exactement pourquoi Zeami fut exilé. *Kintôsho* est par ailleurs le seul document à mentionner ce fait ainsi que les événements qui se produisirent durant le voyage et l'exil, ce qui lui donne toute son importance. D'autre part, ces huit récits poétiques ont été composés sans matériaux de référence, ce qui en fait un document de grand intérêt pour apprécier le talent de poète de Zeami⁽²⁹⁾.

Cette intense production de Zeami est la preuve vivante des efforts qu'il avait déployés pour remplir l'obligation incombant à celui qui appartient à la voie du *sarugaku* qui était de veiller à la perpétuation de son art.

(28) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*p. 568.

(29) Cf. A. Omote et S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, *ibid*, p. 569.

LA CONCEPTION THEATRALE DE ZEAMI

Les traités sur le théâtre légués par Zeami à la postérité constituent de précieux documents pour l'étude de la conception théâtrale de l'école Kanze en même temps qu'ils apportent la preuve du haut niveau de représentation atteint à cette époque par le *sarugaku* que l'on appelait également *nô*.

Notre intention dans cette partie est de procéder à une analyse des principales idées exposées dans ces traités afin de vérifier l'évolution de la conception théâtrale propre à Zeami qui dut probablement influencer les représentations de *nô* de sa compagnie.

Les principales idées développées dans *Fûshikaden*.

Zeami écrit dans la postface du livre III de *Fûshikaden* que le contenu de ce traité est constitué par les enseignements légués par son père Kanami. Toutefois, comme il fut écrit de nombreuses années après la mort de celui-ci, peut-être serait-il plus exact de considérer que Zeami exprime ici comment il a appréhendé et interprété les idées de son père. Quoi qu'il en soit, on y trouve les fondements de la conception théâtrale que Zeami développera dans ses autres traités, raison pour laquelle nous nous y attarderons plus longuement.

Le concept de la fleur dans l'art de Zeami

Comme plusieurs titres des traités de Zeami comportent le caractère qui désigne la fleur, il semble opportun de s'interroger sur l'importance de ce terme dans l'art de Zeami⁽¹⁾.

En particulier dans son premier traité, *Fûshikaden* "De la transmission de la fleur de l'interprétation", Zeami utilise ce terme avec une fréquence élevée, la thématique centrale de cet ouvrage étant la connaissance de la

(1) Sur les vingt et un textes, six contiennent le caractère "fleur" dans leur titre: *Fûshikaden*, "De la transmission de la fleur de l'interprétation"; *Kashû no uchî nukigakisho*, "Un extrait de la pratique de la fleur"; *Shikadô* "La voie qui mène à la fleur"; *Kakyô*, "Le miroir de la fleur"; *Shûgyoku tokka*, "Amasser les bijoux, atteindre la fleur"; *Kykuraika*, "Le va et vient de la fleur".

fleur. La fleur représente en effet la vie du *nô* et la connaître, c'est atteindre les arcanes de la voie du *nô*(2).

Quel est donc le sens de cette fleur? Si on voulait la traduire en langage théâtral, elle serait l'effet scénique de la représentation de *nô*. Ou mieux, l'effet émotionnel produit par celle-ci, grâce au travail de l'acteur.

Zeami avait utilisé le mot *fleur* pour exprimer le Beau du théâtre *nô*, en pensant aux fleurs des arbres et des plantes dont la beauté réside dans la diversité des formes et des couleurs, mais selon Narukawa, la fleur qui éclot sur scène est d'une complexité différente de celle de la nature.

Cette fleur de scène est saisie en première instance par le spectateur comme l'objet du Beau, de même que la fleur de la nature. Le livre VII de *Fûshikaden, Besshi kuden*, "Notes complémentaires: la tradition orale" révèle que "la fleur n'est autre que [le sentiment] de l'insolite tel que l'éprouve le spectateur"(3), autrement dit la fleur est l'image du Beau qui suscite le sentiment du spectateur, à travers le langage de la représentation. Par ailleurs, elle diffère de la simple fleur de la nature dans la mesure où ce Beau réfléchi dans les yeux du spectateur doit coïncider avec celui qui est conçu subjectivement par l'acteur. La conception selon laquelle "la fleur est dans une disposition de l'esprit; la semence en doit être le métier"(4) comme il est dit au livre III de *Fûshikaden* ou "l'idée que la fleur naît de la technique qui suscite le sentiment imprévisible dans l'âme humaine", (livre VII)(5), suppose que la fleur relève de l'acteur.

Ainsi, le Beau de la fleur qui se réfléchit dans les yeux du spectateur et l'âme de la fleur qui jaillit du cœur de l'acteur, forment l'endroit et l'envers d'une seule et même fleur, qui se mêlent subtilement, reflétant la complexité du terme même de fleur(6).

Quelle que soit l'ambiguïté de cette notion, les traités de Zeami furent élaborés pour les acteurs de *nô*, afin de leur transmettre diverses voies permettant d'accéder à la fleur du *nô*. En d'autres termes, ils contiennent des

(2) Cf. le texte "Fûshikaden" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, collection *Nihon Shisô taikai*, t. 24, Iwanami shoten, 1974, p. 36 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", in (*Zeami*) *La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, collection *Connassance de l'Orient*, Gallimard, 1960, p. 84.

(3) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *idem*, p. 104). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 56.

(4) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *idem*, p. 85). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 37.

(5) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert, (cf. *ibid*, p. 103-105). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 55-57.

(6) Cf. T. Narukawa, *Zeami. Hana no tetsugaku*, Tarnagawa daigaku shuppan-bu, 1983, 4^e éd., p. 33-36.

explications non pas sur le Beau de la fleur mais sur les moyens et manières d'exprimer cette fleur, cette technique que l'acteur doit posséder, alors qu'il connaît déjà la fleur qui touche le public.

Comment acquérir cette fleur

La réponse la plus simple à cette question serait sans aucun doute: par des exercices, en polissant son art. Il est certain que les exercices de *nô* sont d'une très haute importance pour le succès de l'art d'un acteur. La preuve en est dans le premier livre de *Fûshikaden* qui développe longuement ce thème, partageant la vie d'un acteur en tranches d'âge et détaillant les exercices de *nô* à effectuer selon celles-ci. Mais ces exercices ne suffisent pas pour atteindre la fleur. Pour y arriver il faut aussi connaître le *nô*. Zeami dit en effet dans le livre VI de *Fûshikaden* qu'il y a des acteurs qui "n'ont pas du *nô* une connaissance à la mesure de leur habileté et [qu'] il en est aussi qui ont du *nô* une connaissance supérieure à leurs facultés" Il ajoute que celui qui connaît le *nô* saura imposer une représentation de qualité sous forme de scènes importantes et que son renom sera durable. Il serait certes préférable de posséder l'habileté et la connaissance, mais plutôt qu'un habile qui ne connaîtrait pas le *nô* à la mesure de son brio, mieux vaut celui, quoique pas aussi habile, qui connaît le *nô* pour diriger une compagnie.

Connaître le *nô* signifie connaître les procédés relatifs à la fleur. Zeami écrit dans le livre III de *Fûshikaden*: "Fût-il un maître confirmé, d'une habileté suffisamment accomplie, un acteur qui ne connaîtrait pas les procédés relatifs à la fleur, même s'il passait pour habile, ne saurait avoir la fleur à jamais. L'habile qui connaîtrait parfaitement ces procédés, quand bien même ses facultés déclinaient, doit lui, conserver la fleur"⁽⁷⁾.

Ces procédés ne sont rien d'autre que se connaître soi-même, connaître l'autre et reconnaître le moment propice.

Se connaître soi-même, c'est avoir une connaissance précise du niveau de son degré d'art car "si l'on s'est rendu exactement compte du niveau de son propre degré, la fleur [qui correspond] à ce niveau ne disparaîtra plus de toute la vie. Si l'on se croit habile au-delà de ce degré, la fleur même [qui correspond] au degré antérieurement atteint, disparaît."⁽⁸⁾ L'évaluation du niveau de son degré d'art doit être permanente. Même celui qui a atteint le plus haut niveau doit constamment s'y livrer et cela parce qu'aucun maître ne peut résister à l'assaut des années. On devra se garder en avançant en âge "d'interpréter des *nô* par trop exténuants, qui nous feraient prendre en

(7) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *idem*, p. 80). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 31-32.

(8) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 67). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 17-18.

défaut. Ainsi donc, la connaissance de soi-même sera la disposition d'esprit [caractéristique] de l'homme maître [de son art]"(9).

Connaître l'autre, c'est savoir apprécier le niveau de son public. Zeami écrit: "Il est difficile à l'*habile* de répondre aux goûts d'un œil non exercé. Il est impossible au *malhabile* de satisfaire un œil exercé. Qu'un *mahabile* ne satisfasse point l'œil exercé ne saurait surprendre. Qu'un *habile* ne réponde point aux goûts d'un œil non exercé, cela tient aux insuffisances de l'œil non exercé, pourtant, l'acteur *habile*, maître [de son art], saura aussi, s'il possède des *ressources*, interpréter le *nô* de manière à paraître intéressant également à l'œil non exercé. Un acteur qui posséderait à la perfection ces *ressources* et du brio, l'on pourrait dire qu'il possède la *fleur* à la perfection."(10). Ces passages reflètent particulièrement l'opinion de Kan.ami qui développa le rayonnement de sa compagnie par des tournées dans des provinces reculées, jouant devant un public à l'*œil non exercé* et qui créa cependant un art hautement apprécié par un public illustre et aux goûts raffinés. Dans la section concernant Kan.a[mi] de l'*introduction* du *Sarugaku dangi*, Zeami considère son père comme le seul acteur capable, après s'être élevé au niveau des *fleurs supérieures*, de redescendre aux *degrés inférieurs* "pour se mêler à la poussière"

Reconnaître le moment propice, c'est savoir réagir de manière appropriée à chacune des différentes situations. La progression ouverture – développement – finale (*jo ha - kyû*) du programme d'un spectacle de *nô* doit avoir pour base l'état d'esprit du public. La progression dans les pièces qui vont se succéder doit concorder avec celle de la concentration du public. Dans le troisième paragraphe du chapitre I du *Sarugaku dangi* Zeami explique comment l'acteur doit procéder lors d'une représentation d'intérieur, et bonne figure dans un concurs, il lui faut aussi être en possession "d'un répertoire de *nô* qui le mette en mesure d'interpréter différemment une *manière* contrastant avec celle de son adversaire" Zeami souligne ainsi l'importance pour un acteur d'être aussi un auteur car "quand l'auteur d'un *nô* est autre [que l'interprète], quelque *habile* que soit ce dernier, il n'est pas libre [d'interpréter] comme il l'entend" Il écrit aussi encore que "si l'on interprète [de façon à produire] un contraste avec le *sarugaku* de l'adversaire, quelle que soit la qualité du *sarugaku* de l'adversaire, la défaite n'est jamais trop grave."(11). Il était en effet essentiel pour le succès personnel de l'acteur comme pour celui de sa compagnie de vaincre dans ces concours ainsi que de se faire

(9) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 68-69). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 19.

(10) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid* p. 92). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 44.

(11) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 78-79). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 30.

remarquer lors des représentations données en commun avec d'autres compagnies rivales. Le chapitre III du *Sarugaku dangi* nous donne dans le passage sur les représentations données au bénéfice du culte par Itchû et Hanayasha d'une part et Enami et Zeami d'autre part, une idée des péripéties qui pouvaient survenir au cours de ces joutes en vue de recueillir la faveur du public. Ainsi, connaître le moment propice signifie savoir choisir une réponse appropriée, connaître la *concordance*, "car, à moins d'une *concordance* totale du *degré* du *nô*, du *degré* de l'acteur, de la perspicacité du public, du lieu et du moment opportun, il ne sera pas facile de mettre [un tel *nô*] en valeur."⁽¹²⁾.

Mais même si l'acteur connaît le *nô*, il lui sera difficile de faire éclore la *fleur* de la représentation si son art est pauvre. Pour faire pousser la fleur, il faut d'abord une semence. La semence de la *fleur* du *nô* n'est autre que la technique, le métier. Écoutons Zeami: "La *fleur* est dans une disposition de l'esprit; la semence en doit être le métier." L'esprit de la *fleur* désigne la capacité d'appréhender les *concordances*; la technique, le métier de la *fleur*, celle de mettre en pratique ce jugement. Un acteur de *nô* se doit évidemment de posséder ces deux qualités. Si toutefois l'acteur n'en était pas pourvu dans la même mesure, la qualité primordiale pour celui qui devra diriger la compagnie sera toujours l'esprit de la *fleur*.

La fleur; l'intéressant, l'insolite

À partir du moment où la *fleur* existe pour attirer les sentiments du public, elle doit être *intéressante*, et pour être *intéressante*, il lui faut être *insolite*. "La *fleur*; l'*intéressant*, l'*insolite*, ces trois concepts relèvent d'un même esprit"⁽¹³⁾. Même si l'art est excellent, si l'*insolite* n'existe pas, la *fleur* non plus n'existera pas.

Qu'est-ce alors que l'*insolite*? On pense normalement que ce serait ce qui est différent, ce qui est rare. Mais le sens que lui attribue Zeami n'est pas là.

Si l'on se sent attiré par les fleurs de cerisier ou de prunier, c'est parce que l'on ressent l'*insolite* de ces fleurs. Mais ces fleurs sont bien les mêmes qui fleurissaient tous les ans. Si l'on apprécie donc ces fleurs ordinaires c'est en raison de l'*insolite* qui naît de ce que l'on ne les a vues de longtemps. Il en est de même du *nô*. Il n'est pas nécessaire d'exécuter une représentation différente ou extravagante pour conquérir l'âme du spectateur. Le secret est

(12) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *idem*, p. 100). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 53

(13) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 103). Pour le texte en japonais, cf. A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p.55

de tenir prêtes diverses pièces. Ainsi, avant que l'on soit amené à répéter la même pièce, il s'écoulera un laps de temps suffisant pour que le public puisse sentir en elle l'*insolite* lorsqu'il la reverra. Ce large répertoire permettra aussi à l'acteur de passer d'une *manière* à l'autre, sans se figer. Par exemple, si un acteur connu pour ses représentations élégantes et subtiles joue, contrairement à l'attente du public, une pièce de démon aux mouvements violents, celui-ci sera séduit par l'*intérêt* inattendu. Il est certain que ce démon sera perçu comme "l'éclosion d'une fleur sur un récif" (14). L'art de son père Kan.ami, qui "dans la fleur de sa jeunesse, possédait une *manière* déjà remarquablement chargée d'expérience" et qui, à quarante ans passé, donnait au public l'illusion d'un garçon de douze-treize ans lorsqu'il jouait *Jin-nen koji*, captivait sans aucun doute le public par l'*intérêt* de l'*insolite*. Le *Sarugaku dangi* rapporte dans sa section concernant Kan.a[mi] que le *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu, saisi d'admiration à la vue de cette pièce, avait alors dit à Zeami qu'il ne serait jamais à la hauteur de l'art de son père.

Mais d'autre part, si le public s'aperçoit qu'un *intérêt* précis provient d'un *insolite* déterminé à l'avance, alors l'*insolite* disparaîtra et par conséquent aussi l'*intérêt*. Ainsi la précaution nécessaire pour ne pas révéler au public la semence de l'*insolite* et de l'*intérêt* consiste à faire écore la *fleur* sur scène. "La *fleur*/ est matière à/ secret"(15). Si elle est conservée en secret, elle est la *fleur*, sinon elle ne le sera plus. Le contenu de ce secret peut ne pas être un art magnifique, il est souvent bien au contraire quelque chose de très simple. L'important est que l'acteur garde le secret, et non le secret lui-même. C'est la disposition de l'esprit en rapport avec la *fleur*. Zeami enseigne dans le chapitre III du *Sarugaku dangi* que si le public attend, par exemple, que l'acteur s'immobilise soudain, celui-ci doit alors s'arrêter en douceur; si, au contraire, les spectateurs relâchent leur attention, il devra stopper brusquement, tendu. Il faut toujours agir contrairement à l'expectative du public, *tricher* avec l'esprit du spectateur. Et ces intentions sont les semences de l'*insolite* qui doivent être conservées en secret.

Mais même si l'on garde le secret de la *fleur*, de l'*insolite*, même si l'on excelle dans son art, il pourra y avoir des moments où l'on ne pourra captiver le public. Zeami explique qu'il en est de même pour la fleur de la nature: "si l'an passé fut florissant, l'an présent pourrait n'avoir point de fleurs. Même dans l'espace d'une heure, il peut y avoir des moments mâles et des moments femelles. Quoi qu'on fasse, s'il est, pour le *nô*, des moments propices, il en sera aussi nécessairement de néfastes. C'est là la loi inéluctable

(14) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 104). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 56.

(15) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 109). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 61.

des causes et des effets”(16). Dans ces moments où tout effort serait vain, l'on doit interpréter le *nô* en se réservant le plus possible, sans faire aucun effort excessif et sans trop d'obstination. Parce qu'il est certain qu'arrivera naturellement un bon moment pour jouer un bon *nô* qui passionnera le public. Ainsi, “c'est pour avoir été mauvais l'autre fois que, de par la loi des causes et des effets, l'on vous trouve d'autant meilleur [cette fois-ci]”(17).

Essentielle serait ainsi la distinction entre ce qui est *insolite* et ce qui ne l'est point. Si l'art d'un grand maître qui hier capitivait le public, ne rencontre aujourd'hui plus d'écho, la responsabilité n'en incombe pas à la qualité de la pièce ou de l'art. Simplement, l'*intérêt* d'hier a peu à peu émoussé l'*insolite*, provoquant ainsi un effet de total désintéressement de la part du public. Ainsi la seule façon de conserver la *fleur* réside dans la connaissance de la *concordance*. Ce qui est bon est ce qui correspond à la nécessité du moment et ce qui est mauvais ce qui ne répond point à ce besoins. Il n'est pas possible de définir une fois pour toutes ce qui est bien ou mal. La *fleur* n'a pas d'existence propre. C'est à dire qu'elle varie “selon les hommes et selon leur tournure d'esprit” “C'est uniquement à son adaptation aux besoins du moment que nous reconnâtrons la *fleur*.”(18)

Ainsi pour Zeami, la toute première qualité de l'acteur destiné à devenir le pilier d'une compagnie sera celle qui consiste à savoir juger des *concordances*.

Finalement le principe de la *fleur* exposé par Zeami (et Kan.ami) est hérité des idées qui avaient été développés dans les théories poétiques qui existaient peut-être déjà avant le XIII^e siècle. Mais ceux qui réussirent à faire vivre ces théories dans la pratique furent, sans conteste, ces acteurs de *nô*.

La semence de la *fleur*

Bien que Zeami insiste sur la disposition d'esprit pour faire naître la *fleur*, cet esprit ne pourra travailler s'il est pauvre en cette semence que constitue le métier. Pour captiver le public, l'acteur doit avoir en main, comme nous venons de le voir, diverses pièces, diverses techniques: il doit posséder les différentes mimiques, les savoir-faire artistiques et les *fleurs* qui vont et viennent année après année.

Quant à la mimique, le livre II de *Fûshikaden* en répertoire neuf différentes: la femme, le vieillard, les rôles à visage découvert, le fou, le moine,

(16) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 110). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 62.

(17) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 110). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 62.

(18) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid.*, p. 111-112). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid.*, p. 64.

l'*ashura*, le dieu, le démon, les sujets chinois. L'acteur pourra posséder plusieurs semences, nourries par l'étude de ces mimiques. Par exemple, même s'il est habile dans la mimique du démon, s'il se limite à jouer des pièces qui ont ce personnage pour *shite*, son art perdra de l'*insolite* et la vérité est que cet acteur méconnaît l'*intérêt* qu'apporte le démon. Alors que s'il avait connaissance des différents autres rôles, il pourrait représenter ce démon d'une manière attirante. Cet exemple vaut aussi pour l'interprétation de tous les autres rôles.

L'art de représenter un démon appartient, comme l'indique le livre II de *Fûshikaden*, à la tradition du *sarugaku* du Yamato. Le *sarugaku* du Yamato donnait plus d'importance au *nô* théâtral, en mettant l'accent sur la ligne narrative, l'interprétation de rôles avec des mouvements dynamiques. Par contraste, le *sarugaku* d'Ômi était plus porté sur le *nô* artistique, mettant l'accent sur le chant et la musique, avec des mouvements élégants. Mais Kan.ami savait interpréter les deux manières et de plus il avait beaucoup appris de l'art du *dengaku* qui appartenait à une autre tradition des arts du spectacle. Aussi bien *Fûshikaden* que *Sarugaku dangi* rapportent qu'il affirmait qu'Itchû, grand acteur de la compagnie Honza de *dengaku*, était le maître de sa *manière*. Cet Itchû, naguère considéré comme le sage de la voie du *dengaku*, excellait dans tous les genres du répertoire, y compris la mimique des démons et l'apparence impétueuse. Ces exemples viennent renforcer l'idée défendue dans le livre IV de *Fûshikaden* selon laquelle un acteur réellement habile devra posséder diverses *manières*, comme celle d'Ômi, du Yamato du *dengaku*. Se limiter à une seule manière d'interprétation ne fera pas de cet acteur un véritable maître. Cette idée fut une constante chez Zeami, probablement jusqu'à la fin de sa vie, car ce passage de *Fûshikaden* est cité même dans le *Sarugaku dangi* qui recueille principalement le propos de Zeami après sa soixantième année.

Kan.ami était déjà animé de cette conviction lorsqu'il introduisit dans l'art du *sarugaku* du Yamato la musique de *kusemai*; elle venait s'ajouter à la musique de *ko.uta* qui appartenait dès le début à l'art du *sarugaku*. Cette innovation fut décisive pour le succès du *sarugaku* à une époque où c'était le *dengaku* qui avait toute la faveur du public. Zeami fait plusieurs fois référence au coup de maître de son père dans ses différents traités comme *Sarugaku dangi* ou *Ongyoku kowadashi kuden*, "Tradition orale concernant le chant et l'émission de la voix"⁽¹⁹⁾.

Pour réussir dans leur art, les acteurs ont intérêt à garder "les fleurs qui vont et viennent année après année" Normalement l'idée commune serait qu'il vaut mieux oublier l'art du passé qui n'a pas encore atteint une excellente qualité, mais Zeami affirme que l'on doit au contraire le garder pré-

(19) Cf. le texte "Ongyoku kuden (Ongyoku kowadashi kuden)" et "Zeshi rokujû igo sarugaku dangi" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku*, *idem.* 77 et 274-275.

cieusement. Cet art imparfait pourra en effet constituer une *semence* au moment où toutes les autres ressources seront épuisées. Même sans être un art exquis, s'il existe une *concordance* avec le moment de l'interprétation, il pourra provoquer l'*insolite* dans le cœur du public, et ainsi l'*intérêt*, et faire *éclore la fleur*. Même l'art d'un maître confirmé serait fort restreint s'il ne prenait en compte que celui du moment présent. Et il est certain que si son art est restreint, il perdra l'*insolite*, autrement dit la semence qui lui aurait permis de faire naître la *fleur* sur scène. Même le maître confirmé devra garder l'art de l'époque de ses débuts. Tel est le sens de la phrase "Gardez vous d'oublier vos débuts" de Zeami. Quand on dit l'art de l'époque de ses débuts, cette expression en recouvre en fait plusieurs, car chaque période a ses débuts. Zeami développe cette idée dans son traité *Kakyô*, "Le miroir de la fleur"⁽²⁰⁾.

Enfin, Zeami attire l'attention sur un danger en rapport avec tous les points qui viennent d'être abordés ici et qui menace l'acteur de *nô* dans cette recherche des différents arts: le danger qu'il y aurait pour lui à ne plus savoir finalement où se situer lui-même. Il écrit: "Prendre prétexte de ce que je viens de dire pour négliger les normes de sa *manière* propre ne saurait en aucun cas assurer la vie du *nô*. Ce serait le fait d'un acteur faible. C'est précisément après avoir accompli les normes de sa *manière* propre que l'on sera en mesure de connaître l'ensemble des *manières*."⁽²¹⁾

Écrire ses pièces, pour créer ainsi de nouvelles semences, est aussi un élément important du savoir-faire artistique. Zeami traitera de l'écriture et de la composition de *nô* dans *Nôsakusho*, "Le livre de la composition des *nô*", mais il en avait déjà jeté les bases dans le livre VI de *Fûshikaden*, au début duquel il déclarait que l'écriture des pièces de *nô* constituait la vie de cet art.

Les idées qu'il développe dans ce livre concernant les points suivants: le thème de la pièce, qui devra être choisi dans des œuvres proches du public, la composition, qui devra suivre la progression ouverture - développement - finale (*jo - ha - kyû*) et le choix des paroles, qui devront être intimement liées au mouvement.

Pour que Zeami considère une pièce comme de premier ordre, celle-ci devra avoir un thème irréprochable, être *insolite* par sa *manière*, avoir de la densité et une tonalité de *yûgen*, d'élégance subtile. Pourrait être considérée

(20) Cf. de texte "Kakyô" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, idem*, p. 108-109 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kakyô: Le miroir de la fleur", in *(Zeami) La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, *idem*, p. 139.

(21) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden De la transmission de la fleur de l'interprétation", in *(Zeami) La tradition secrète du Nô (suivi de Une journée de Nô)*, *ibid.*, p. 92). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, ibid*, p. 44.

de second ordre, une pièce dont la *manière* ne serait pas *insolite*, mais qui ne serait point ennuyeuse, et qui, coulant de source, offrirait de l'*intérêt*(22).

Dans les pièces de premier ordre, Zeami souligne l'importance d'un thème irréprochable, entendant par là des paroles et une ligne narrative faciles à comprendre par le public. Dans le cas contraire, ce dernier ne saurait l'apprécier. Cette idée a pour point de départ la réalité vécue par Kan.ami, lors de ses tournées dans les provinces les plus éloignées. Celui-ci prenait les sujets de ses pièces parmi les légendes et contes populaires. Pour Zeami, la réalité était tout autre, et ceci se reflète dans le choix de ses thèmes, comme nous le verrons plus loin.

La progression ouverture développement finale (*jo - ha - kyû*), notion musicale à l'origine, est aussi employée pour un programme de *nô*, l'ouverture (*jo*) désignant la première pièce, le développement (*ha*), les pièces suivantes, qui constituent le clou de ce programme et le finale (*kyû*), celle qui clôt le spectacle. Pour l'ouverture on choisira plutôt une pièce solennelle, pour le développement des pièces qui suscitent l'intérêt et pour le finale, une pièce avec des mouvements plus rapides qui laisse une impression de force. Mais si la manifestation devait se prolonger pendant plusieurs jours, ce qui arrivait assez souvent, et comme il fallait éviter de jouer des pièces semblables à celles du jour précédent(23), les acteurs avaient tout intérêt à garder d'autres pièces en réserve qui pourraient, par exemple servir de développement à la pièce d'ouverture (*jo no ha*), ou de finale au développement (*ha no kyû*). D'où la nécessité de composer de nouvelles pièces. Cette idée sera développée par la suite à propos de la "composition des trois types"

Zeami voulait aussi que les paroles des pièces fussent en harmonie avec le mouvement. Ce qui signifie, du point de vue du jeu, qu'un bon acteur devait interpréter son rôle de manière à faire naître le mouvement à partir du chant, et que par conséquent l'auteur devait trouver les paroles qui en faciliteraient la naissance.

La mimique et le *yûgen*

Kan.ami et Zeami accordaient une attention toute particulière à la technique de la mimique et au *yûgen*.

À propos de la mimique, l'analyse du livre IV de *Fûshikaden* révèle que pour nos deux auteurs, celle-ci allait bien au-delà de la simple imitation des

(23) "... pour la pièce liminaire d'une seconde journée, on choisira une manière différente de celle de la pièce liminaire de la veille". Cf. la traduction de R. Sieffert, "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation," *ibid*, p. 78 et "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 29.

apparences. Dans le livre VII figure une description du "comportement juvénile du vieillard" Le rôle du vieillard doit être interprété de manière à ce que ses mouvements soient légèrement décalés par rapport au rythme. Zeami écrit: "Il y a en effet, cela est clair, au cœur du vieillard, le désir de se comporter en toute chose d'une manière juvénile. Cependant, malgré qu'il en ait, ses membres sont lourds, il est dur d'oreille, et par conséquent, même si l'intention y est, le comportement n'y répond plus. La connaissance de ce principe fait une *mimique vraie*."⁽²⁴⁾

Il s'avère que dans le *nô* on imite le sentiment d'un type de personnage, ou mieux l'idée que l'on se fait de ce type de personnage. La meilleure preuve en est l'utilisation des masques. Le masque représente, par l'expression qu'on lui a donné, le sentiment d'un certain type de personnage. Le masque appelé *Hashihime*, exprime, par exemple, la jalousie d'une femme, *Koomote*, la grâce d'une jeune fille et *Heida*, la solennité d'un chef de guerre.

Nous disons bien "imite un type de personnage", car dans le *nô* les acteurs n'interprètent pas tel ou tel personnage bien déterminé même si celui-ci porte un nom. Par exemple, ce n'est pas la personnalité particulière de Tôru qui intéresse le théâtre *nô* mais plutôt son côté aristocrate aux goûts extrêmement raffinés. Ainsi Tôru personnifie une certaine caractéristique de la noblesse. Par conséquent, le masque, le costume, l'expression du théâtre *nô* seront ceux qui conviendront à ce type de personnage, à l'idée que l'on en a, aussi bien pour l'interprétation que dans la structure de la pièce.

L'autre élément important du *nô* est l'expression du *yûgen*. Ce mot exprime différentes nuances, mais l'on pourrait dire grosso modo que le sens que Zeami lui donnait serait celui de grâce, de finesse. Pour l'expliquer d'une manière plus analytique, nous pourrions dire qu'au sens originel de "profond", s'est ajouté celui de beauté charmante, comme celle d'une jeune dame de qualité. C'est pour cela que le type approprié pour exprimer ce *yûgen* était celui de la dame de l'époque de Heian. Mais ce sens du beau du *yûgen* se précisa à l'époque de Muromachi. À cette époque, la vie élégante semblable à celle de l'époque de Heian avait disparu depuis longtemps, mais pour cette raison même l'aspiration à ce type de vie n'en était que plus forte. Il est certain que le *yûgen* qui présidait à ce désir de l'imagination collective désignait une beauté plus pure que celle de la réalité. Celui qu'exprimèrent Kan.ami et Zeami sur scène était ce concept abstrait ⁽²⁵⁾.

S'ils choisirent de l'intégrer dans leur art, ce n'est pas sur la base de recherches esthétiques mais simplement parce qu'entre différentes techni-

(24) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 106). Cf. aussi A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 58.

(25) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron Kenkyû*, Hanawa shobô, 1972, 5^e ed., p. 86-87.

ques expérimentées sur scène, l'expression de ce *yûgen* captivait le public. Ce procédé fut mis à l'épreuve dans la pratique. Zeami en apporte la preuve dans son traité *Nôsakusho* dans lequel il affirme que les artistes parvenus à la réussite, même ceux de l'époque ancienne, ne s'éloignaient jamais du style de la *fleur* de *yûgen*⁽²⁶⁾. Nous retrouvons cette affirmation dans le *Sarugaku dangi*, témoignage supplémentaire de l'importance accordée par Zeami à cette technique d'expression.

Quelques lignes sur ce public amateur de *yûgen*. On pourrait penser que le public intéressé par ce style élégant se limitait à celui de la capitale et plus particulièrement à l'aristocratie, mais il n'en est rien. Il est en effet difficile de concevoir un public aussi restreint pour l'art du *nô* fondé sur le style *yûgen*⁽²⁷⁾. Il est cependant vrai que les connaisseurs à l'œil exercé étaient plus nombreux parmi les couches élevées de la capitale, mais l'on trouvait aussi chez des guerriers de condition plus modeste ainsi qu'en province des gens aussi experts que possible, dans la mesure où l'occasion leur avait été offerte de développer leur goût artistique, et qui surtout désiraient avoir accès eux aussi à la beauté appréciée par ceux de la capitale. Par conséquent, les pièces de *nô* de style *yûgen* n'ont pas été conçues uniquement en vue de divertir l'élite de la capitale.

Quoi qu'il en soit, il est vrai que Zeami préférait personnellement ce style, et cette attitude était toute naturelle pour qui recherchait la *fleur*, mais il ne négligeait pas pour autant les autres styles.

On pense toutefois que le style *yûgen* commença à prendre de l'importance dans le *sarugaku* d'Ômi dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Auparavant, et surtout dans le *sarugaku* du Yamato, le style employé était bien différent. L'étude des masques en apporte la preuve. Les masques les plus anciens de ce théâtre, qui remontent à l'époque de Kamakura, sont en effet ceux à l'expression forte, dans la lignée des masques appelés *tobide* ou *be-shimi*, portés dans les pièces de démon, tandis que ceux aux traits fins, propres au style *yûgen*, comme *koomote* ou *chûjô*, furent fabriqués plus tardivement.

Il faut noter d'autre part que la juxtaposition de ces deux styles faisaient souvent naître des erreurs d'appréciation à propos de l'interprétation. Une confusion s'établit entre puissance et rudesse d'une part et entre grâce du *yûgen* et mollesse d'autre part. Zeami explique ainsi cette confusion: "[...] interpréter avec puissance ce qui doit être délié, c'est être rude, car c'est du faux-semblant. [...] Si l'on cherche à empreindre de [*yûgen*] ce qui devrait

(26) Cf. le texte "Sandô" établi par A. Omote et S. Katô, in *Zeami. Zenchiku, idem*, p. 143.

(27) La pratique du *renga* qui consiste à enchaîner des poèmes était courante à cette époque et l'on y visait aussi à exprimer la beauté du *yûgen*. Les amateurs de ce type de poésie se rencontraient dans les diverses classes de la société et dans tout le Japon, et pas uniquement parmi la noblesse de la capitale.

être puissant, la mimique n'étant pas ressemblante, ce n'est point là le [*yû-gen*]: c'est de la mollesse" (28). Cette confusion survient donc au moment où un type de personnage est conçu de manière erronée.

L'étude de la voie de la fleur

La *fleur* est la vie du *nô*; si elle disparaît, le *nô* ne lui survivra pas. Zeami, ainsi que Kan.ami, considérait qu'il existait deux types de *fleurs*, celle du moment et l'éternelle. La *fleur* du moment passe avec son moment, la *fleur* éternelle est la véritable *fleur* qui donne sa vie au *nô*. Elle ne doit pas être limitée à la vie d'un seul acteur puisque le *nô* doit être éternel. Ainsi, pour assurer la pérennité du *nô* au delà d'une génération, il est nécessaire que celui qui a appris cette *fleur* la transmette correctement à son successeur. Cela constitue "la voie de la fleur"

Qu'en était-il de cet apprentissage, c'est ce que nous allons voir maintenant.

Le fait que le premier livre de *Fûshikaden* traite des exercices selon les tranches d'âge prouve amplement que cet apprentissage était d'une très grande importance. Ce que l'on entend par "exercices" ne se limite pas seulement à la pratique mais comprend aussi l'étude. Ainsi, outre la pratique, l'acteur doit aussi posséder les connaissances qui s'y rapportent. Parmi celles-ci figurent celle de la "classe" que Zeami développe dans le livre II de *Fûshikaden*. Il s'agit d'un passage complexe et assez obscur (29), mais si l'on se contente d'en tirer la conclusion, il apparaît que la *classe* est une qualité innée. Les exercices prolongés de chant, danse ou mimique ne peuvent que faire surgir le don qui existait déjà mais demeurait masqué par les mauvaises habitudes. Dans ce même passage, Zeami fait remarquer la différence entre "ampleur" (*kasa*) et "distinction" (*take*). "Ampleur" qualifierait une contenance digne et imposante. Ce serait donc une allure digne. Dans le livre VI de *Fûshidaken*, il utilise ce terme dans un sens positif dans la phrase suivante: "... finalement, son *nô* prend de l'ampleur, il "se dégrasse" et lorsqu'il aura assuré son renom et la prospérité de son école, il conservera certainement la *fleur* jusqu'à un âge avancé" (30). Cette *ampleur* pouvait être confon-

(28) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *idem*, p. 98). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 50.

(29) Lire les explications que donne R. Sieffert de ce passage dans les notes 39 à 44 concernant la traduction du Livre III de "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 321-322.

(30) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 101). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 54.

due avec l'idée de *distinction*, mais ce terme peut avoir aussi un sens péjoratif comme par exemple dans le chapitre XXI du *Sarugaku dangi* pour critiquer l'art de Kongô du *sarugaku* du Yamato: "Kongô était un acteur qui avait de *l'ampleur*. Il avait tellement *d'ampleur* qu'il avait tendance à exagérer."

Afin que cette *fleur* éclore, il est nécessaire de polir son art pour obtenir ou révéler les qualités mentionnées ci-dessus, ainsi que beaucoup d'autres, mais comme le *nô* est un art du spectacle, son succès dépend du public et demande une *concordance* entre la représentation et ceux qui y assistent.

À propos de la perspicacité du public, Zeami dit dans le livre V de *Fûshikaden* qu'un acteur ayant atteint un niveau de qualité doit posséder un art qui soit apprécié par un public à l'œil exercé, certes, mais que puisse aussi susciter de l'intérêt pour ceux qui ne l'ont pas autant, comme nous l'avons déjà vu plus haut. Toutefois l'art apprécié du public perspicace entrera difficilement en *concordance* avec un public à l'œil non exercé. Zeami explique comment résoudre cette contradiction dans ce même livre V de *Fûshidaken*. Il dit en effet que le *nô* ne peut assurer la longévité et le bonheur d'une compagnie que par la faveur et le respect de la multitude. Par conséquent, il ne faut jamais oublier ses débuts dans le *nô* et en s'adaptant toujours au temps et au lieu, jouer de telle sorte que même les spectateurs les plus frustes puissent être touchés par le *nô*. "Longévité et bonheur d'une compagnie" laisse entendre que cette compagnie possède la capacité économique nécessaire pour poursuivre sa carrière. Un spectacle de *nô* n'est pas l'œuvre d'une seule personne, mais celle d'un groupe, la compagnie. Selon Konishi, une représentation au bénéfice des temples ou des monastères nécessitait au moins une trentaine de personnes ⁽³¹⁾. La compagnie devait donc posséder les moyens de faire vivre tous ses membres. Ainsi, aussi habile qu'il soit, un acteur ou un chef que ne parviendrait pas à recueillir les fonds nécessaires à la compagnie ne mériterait pas d'être applaudi.

Si toutefois, cette recherche de la longévité et du bonheur, se fait exclusivement dans un esprit de lucre, elle sera selon Zeami la cause première du déclin de l'art. Et si l'art décline, la longévité et le bonheur seront voués à leur perte. Par conséquent, permettre à son art d'être représenté et apprécié éternellement constitue la voie de la longévité et du bonheur.

Le chemin du *nô* doit se poursuivre et ne jamais s'interrompre. Pour cela il faut donc aussi captiver les spectateurs des provinces reculées et des campagnes isolées. Cela parce que même un acteur, ou un chef, qui a obtenu une consécration universelle, peut connaître, pour des raisons inexplic-

(31) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron kenkyû*, Hanawa shobô, 1972, 5^e éd., p. 116.

quées et indépendantes de sa volonté, une période de défaveur de la part d'un public influent. Si dans ce cas il est toujours en possession de la *fleur* qui lui valut les applaudissements du peuple des campagnes et des provinces lointaines, sa voie ne sera pas pour autant interrompue et ainsi il pourra retrouver un jour la faveur universelle (32).

D'autre part, si le chef possède toutes les qualités mais qu'il n'en aille pas de même pour son héritier, le chemin du *nô* s'évanouira. Le seul moyen pour obtenir la longévité est la transmission correcte de l'art à ses descendants. L'étude de la voie devra servir à protéger la maison, ainsi que le dit Zeami dans la postface des livres III et V de *Fûshikaden*. Toutefois "maison" ne signifie pas ici simplement "famille" puisque "Ce n'est pas par les liens de parenté, c'est par la succession aux traditions que se constitue une lignée" Il faudra se garder de transmettre la tradition qui permettra d'assurer la longévité de l'art à un incapable, même s'il s'agit de son propre fils(33).

Les idées développées dans les traités postérieurs à *Fûshikaden*

Cette partie est consacrée à l'étude des idées de Zeami présentées dans *Fûshikaden* qui ont connu une évolution ainsi qu'à celles qui complètent les théories exposées dans cette même œuvre et que nous avons jugées importantes.

La conception de l'esprit

La conception selon laquelle "la *fleur* est dans une disposition de l'esprit; la semence doit en être le métier", prévaut dans les autres traités de Zeami, mais par rapport à l'"esprit" du premier traité considéré comme celui qui établissait la "*concordance*", c'est à dire qui permettait de connaître le *nô*, une signification supplémentaire vient enrichir cette notion, celle de l'esprit semence de la *fleur*.

À propos de l'esprit qui permet de connaître le *nô*, Zeami distingue chez les spectateurs critiques deux catégories, ceux dont l'œil est exercé et ceux qui connaissent de *nô*. Les premiers savent juger de la technique d'un

(32) Cf. le texte "Fûshikaden" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 46 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 94. Zeami semble avoir pressenti dans ce passage les difficultés que rencontrera effectivement le *nô* soixante-dix ans plus tard, privé de l'appui d'une classe militaire qui ne pouvait plus soutenir financièrement les compagnies. Si l'art du *nô* ne disparut pas complètement, c'est en effet grâce aux tournées que ses artistes continuèrent d'organiser dans toutes les provinces du Japon.

(33) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 85, 94 et 112). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Fûshikaden" texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 37, 46 et 64-65.

acteur, les seconds, capables d'apprécier la technique et d'appréhender l'esprit qui préside à la naissance de la technique, parviennent à la compréhension du *nô*. On remarquera que Zeami dans son traité *Kakyô* ne prend plus en considération le public à l'œil non exercé, sujet pourtant abordé dans *Fûshikaden*, et ne traite plus que du public qualifié. Cependant l' "esprit", au sens où il est employé dans la phrase "Il est dit dans la *Critique*: "Oubliant le résultat, voyez le *nô*; oubliant le *nô*, voyez l'acteur; oubliant l'acteur, voyez l'esprit; oubliant l'esprit, comprenez le *nô*."⁽³⁴⁾ est le même esprit que celui de *Fûshikaden*, celui qui contrôle et organise toutes les techniques. Il s'agit plus concrètement de l'esprit que permet de se connaître soi-même, de connaître l'autre ainsi que le moment propice à l'éclosion de la fleur du *nô* sur la scène.

Quant à l'esprit en tant que semence de la fleur, nous en avons un exemple dans le précepte suivant énoncé dans *Kakyô*: "Mouvoir l'esprit aux dix dixièmes, mouvoir le corps aux sept dixièmes" ⁽³⁵⁾. Si le corps se meut aux sept dixièmes, les trois dixièmes restants constituent un intervalle soutenu par l'esprit qui devient alors la semence qui fera naître l'effet du mouvement.

Comment procède l'esprit qui soutient ce "rien", la "non-interprétation" des intervalles? Selon Zeami, c'est dans le degré de "la non-conscience, par une attitude mentale dans laquelle votre esprit vous est caché à vous même, qu'il vous faut opérer la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de non-interprétation" En somme, c'est "la puissance mentale qui relie par l'unicité de l'esprit les dix mille moyens d'expression"⁽³⁶⁾.

C'est dans cette même ligne de raisonnement qu'il explique la "vision objectivée" Zeami reconnaît en effet cinq modes d'exercices pour la danse: le mode du geste, le mode de la danse, le mode combiné, le mode faisant du geste la substance et le mode faisant de la danse la substance. Le premier devait être exécuté par les bras et les jambes, le second, sans mouvement, exprimait le sentiment par l'apparence, la grâce; le troisième était formé par la réunion des deux premiers. Le quatrième et le cinquième étaient des variations du mode combiné, dans le premier le mode faisant du geste la substance était plus important tandis que dans l'autre c'était le mode faisant de la danse la substance. Zeami attire l'attention sur ce second mode de la danse par un précepte qui dit: "Fixez vos yeux devant vous, disposez votre esprit derrière vous" Ce que l'acteur voit de ses propres yeux est la

(34) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 135). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 104.

(35) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 115-116). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 84-85.

(36) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 131). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 100.

“vision subjective” L’image de l’acteur, telle qu’elle est perçue par les spectateurs, et une “vision objectivée” L’acteur devra donc se voir en se mettant mentalement à la place du public. Il pourra avoir ainsi une vision globale de sa silhouette, percevoir mêmes les parties de son corps que le regard ne peut normalement atteindre et ainsi composer une “silhouette gracieuse dans laquelle les cinq parties du corps seront harmonieusement coordonnées” (37). Il est certain que cette technique ne peut-être maîtrisée que par l’esprit ou plus précisément que par la concentration sur l’esprit de la danse. Pour arriver à une concentration correcte, il faudra donc passer par toute une préparation préalable, l’étude de la danse, des exercices, et l’étude du personnage à jouer. Une fois ces connaissances assimilées, l’acteur atteindra le degré de l’aisance, dans lequel il pourra exécuter ses mouvements et son interprétation naturellement tout comme les mouvements quotidiens que l’on fait sans réfléchir.

L’intériorisation de la technique

Ainsi l’esprit à qui il n’incombait auparavant que de produire la semence jusqu’à la *fleur*, apparaît maintenant comme cette semence même; cette évolution montre combien Zeami s’acheminait vers un art de plus en plus dépouillé. On voit de même dans ses traités postérieurs, alors qu’il considèrerait encore dans *Fûshikaden* qu’un acteur arrivé à un certain âge ne doit plus exécuter de mimiques minutieuses car cela le ferait prendre en défaut (38), un effort pour captiver les spectateurs justement par le “non-faire” de mouvements. C’était en effet l’absence de mouvements, la sobriété que le public s’était alors mis à préférer, ainsi que le prouve un passage de *Kakyô*(39). Ce “non-faire” était exigé à divers niveaux. De même l’exigence portant sur la connaissance de nombreuses pièces et par conséquent de nombreux types de personnage, pour faire éclore sur scène la *fleur* de l’*insolite* prend ici des accents moins impérieux. Les neuf types de personnage du livre II de *Fûshikaden* sont réduits à trois types de base. Si l’on compare ces deux moments de la conception des types de base du théâtre *nô*, l’on arrive à la conclusion synthétique suivante: le vieillard et la divinité sont englobés dans le type du vieillard; la femme et le dément dans le type de la femme, auxquels vint s’ajouter celui de la femme céleste; l’*ashura* est assimilé au type du guerrier dans lequel se fondent aussi les types du *hōka* (artiste de

(37) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 119-120). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 88-89.

(38) Cf. le texte “Fûshikaden” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 19 et la traduction donnée par R. Sieffert, “Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l’interprétation”, *ibid*, p. 68.

(39) Cf. le texte “Kakyô” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 100 et la traduction donnée par R. Sieffert, “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 130.

divertissement) et du démon du *style de mouvement* qui englobent détaillé eux-mêmes respectivement le moine et le dément d'une part, le démon et la divinité d'autre part (40).

On trouve par ailleurs, dans *Ningyô*, de même que dans *Nôsakusho*, une explication du démon du *style de mouvement violent* bien que Zeami précise dans le second de ces deux traités que ce type n'était pas exécuté dans sa "maison" et que l'on se concentrait sur celui du *style du mouvement détaillé*. Quant au type de personnage de la femme céleste, il n'existait pas dans l'art de Kan.ami. Nous savons par un passage du *Sarugaku dangi* que ce dernier n'avait jamais interprété la danse de la femme céleste et que Zeami fut le premier à le faire dans la compagnie Kanze obéissant en cela aux dernières volontés de son père. D'autre part, les rôles à visage découvert et les types de sujets chinois énumérés dans *Fûshikaden* disparaissent complètement dans les traités postérieurs.

Ainsi la concentration de tous les personnages du *nô* en trois types marque bien la tendance de Zeami à rechercher l'essence des types représentés, beaucoup plus qu'il ne le faisait dans *Fûshikaden*.

Cette idée des trois types de personnage est à rapprocher des types de composition. Zeami explique minutieusement dans *Nôsakusho*, au chapitre de la composition des trois types, les pièces qui devront être structurées et composées selon l'un des trois types. Les directives pour la composition sont très précises, bien plus que celles du livre VI de *Fûshikaden*, et limitent d'autant plus la liberté de composition de *nô*, de telle sorte que les pièces se ressemblent. Elles content de moins en moins l'histoire d'un type précis de personnage mais plutôt celle d'un archétype de vieillard, de femme ou de guerrier.

Quant aux trois voies de la composition, "la semence", "la composition" et "l'écriture", également développées dans *Nôsakusho*, elles correspondent à peu près aux "thème", "progression ouverture - développement - finale" et "style" de *Fûshikaden*. Ce qui a changé, ce sont les centres d'attention à chaque étape de ce processus.

En premier lieu, le thème de la composition qui selon *Fûshikaden* doit être recherché parmi ce qui est le plus connu du public, devient dans *Nôsakusho* la semence, composée de types de personnage aux goûts artistiques connus, de façon à ce que la danse et le chant puissent s'insérer dans l'histoire. Nous pouvons observer ici une des caractéristiques de la dramaturgie de Zeami qui au lieu de développer un événement s'attache à la création

(40) Cf. le texte "Nôsakusho" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 136-141.

d'une atmosphère de beau. Par ailleurs, Zeami explique ce changement d'orientation dans le premier paragraphe du *Sarugaku dangi* en donnant le *kagura* comme origine du *nô*.

En second lieu, la progression ouverture développement finale qui dans *Fûshikaden* s'appliquait à un programme de *nô*, devient dans *Nôsakusho* principe de progression à l'intérieur de la structure d'une composition. Le chapitre XV du *Sarugaku dangi* explique effectivement comment se présenterait une pièce obéissant à cette progression. Cette progression peut même être appliquée, selon le traité *Shûgyoku tokka* à une technique qui ne dure qu'un instant: un appel du pied, un bras qui se tend. Zeami dit encore que même la théorie "primo, le ton; secundo, le souffle; tertio, la voix" suit l'ordre de cette progression. L'ouverture serait le moment où l'acteur cherche à établir dans son esprit le ton à employer, le développement celui où l'on discipline la respiration avant de commencer à chanter et le finale se concrétiserait par l'émission de la voix. Si cette voix parvient à provoquer l'émotion du public, c'est qu'elle a été obtenue en obéissant à cette progression⁽⁴¹⁾.

Enfin, pour ce qui est des paroles à utiliser, alors qu'il préconisait dans *Fûshikaden* le choix de paroles en harmonie avec le mouvement, Zeami parle dans *Nôsakusho* de phrases en accord avec le type de personnage, donnant plus d'importance à l'effet qui se dégage de celui-ci.

Le caractère depouillé

Lorsque plusieurs techniques tendent vers l'unification, se fait jour, en même temps qu'il se produit un recul quantitatif, une tendance à la simplification et au dépouillement.

Dans les traités postérieurs à *Fûshikaden*, Zeami concentre sa recherche sur l'effet de *yûgen*. Cette expression de l'art existait déjà dans son premier traité, il est vrai, mais elle ne représentait pas sa seule préoccupation.

Zeami déclare ainsi dans *Kakyô*: "... dans le rôle d'un démon par exemple, dussiez-vous infléchir légèrement votre tenue vers le mouvement violent, si là encore vous n'oubliez pas la beauté de l'allure, si vous observez [le principe] du "mouvement de l'esprit aux dix dixièmes" et celui de "mouvement puissant du corps, appel du pied modéré", si les attitudes de votre corps sont belles, vous obtiendrez le "yûgen" du démon" (42). Même dans le

(41) Cf. le texte "Shûgyoku tokka" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 191-192.

(42) Cf. le texte "Kakyô" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 97 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kakyô. Le miroir de la fleur.", *ibid*, p. 68

type du démon violent dont la nature est contraire à l'effet de *yûgen* considéré dans *Ningyô* comme celui pour lequel "l'effet visuel obtenu est totalement aride et les attitudes intéressantes [...] rares" (43), Zeami cherche l'*intéressant* par l'expression de l'effet *yûgen*.

Dans *Kakyô* encore, Zeami traite des représentations qui s'imposent par la vue, par l'ouïe ou par l'esprit.

La première, dite "de la vue", est celle dont l'interprétation est intéressante, appréciée par les spectateurs de toutes classes, la seconde, "de l'ouïe", est celle qui dès le premier moment captive le public par le rythme du chant qui se révèle élégant et *intéressant*. L'acteur extrêmement habile parvient tout naturellement, par sa connaissance du répertoire, son entraînement physique et mental, à faire croître l'intérêt au cours du spectacle. Ceux qui sont en revanche démunis de ces qualités verront leur *nô* s'affaiblir vers la fin de la pièce. Quant au troisième type de représentation, celui qui s'impose par l'esprit, rien n'est apparent, ni dans le chant, ni dans le mouvement, ni dans la danse ou la narration mais il possède même ainsi quelque chose qui émeut profondément le public. C'est celui dont Zeami dit que la manière est "glacée" Ce degré, toujours selon Zeami, n'est pas discernable, même para un œil exercé. Cette manière glacée était peut-être le degré de l'art de Zôami, contemporain de Zeami et acteur de *dengaku*, que préférait le *shôgun* Ashikaga Yoshimochi, et considéré par Zeami comme un artiste possédant un art empreint de maturité.

Si nous mettons d'autre part en relation ces trois types de représentation définis dans *Kakyô* avec les éléments *peau*, *chair* et *os* dans l'art du *nô*, développés dans *Shikadô*, nous pouvons dire que celui de la vue est la *peau*, celui de l'ouïe la *chair* et celui de l'esprit, l'*os*. La *peau* est la beauté du *yûgen*, la *chair*, l'art parfait poli par les exercices et l'*os*, la *merveille*, fondée sur la qualité innée, divine (44).

Quant au *nô* "qui s'impose" par l'esprit, cet esprit doit être celui qui harmonise le rythme de la pièce. Il doit agir au niveau du subconscient de l'acteur pour faire maître le *nô* dépouillé. L'*intéressant* qui pourrait être senti consciemment n'existe pas dans ce type de pièce. Il s'agit d'un *nô* "par ailleurs insignifiant en ce qui concerne aussi bien les deux éléments que la mimique ou le mouvement final" (45). Toutefois "dépouillé" ne veut pas dire

(43) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Nikyoku santai ezu. Étude illustrée des deux éléments et des trois types", *ibid*, p. 159). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Nikyoku santai ningyô zu", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 129.

(44) Cf. le texte "Shikadô" établi par A. Omote et S. Katô, *d*, p. 116-117 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Shikadôsho. Le livre de la voie qui mène à la fleur", *ibid*, p. 146-148.

(45) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 134). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 103.

“rien” Au contraire, dépouillé désigne le stade que l’on atteint après de dures études, arrivé au degré de l’aisance.

Dans son traité sur la musique *Fûgyokushû*, Zeami accorde la première place à la musique dépouillée car l’impression qu’elle produit recouvre également celle produite par une musique ornée. Cette impression est totalement différente de celle due au manque d’étude⁽⁴⁶⁾. Ce même passage de *Fûgyokushû* est repris au début du chapitre XIII du *Sarugaku dangi*; après avoir dit que l’enchantement n’existe pas en soi, mais qu’il transparaît naturellement dans la mélodie lorsqu’on a épuisé toutes les ressources de l’étude, Zeami fait référence aux différentes manières de chanter de l’acteur de *dengaku* Kia. Kia était considéré par Zeami comme le père de la musique du *sarugaku* du Yamato.

Il s’agit là d’explications certes liées à la musique, cependant il est clair que le dépouillé dans la musique est à rapprocher du dépouillé d’une représentation. Si l’on considère par ailleurs les indications figurant dans *Shikadô* à propos du “style d’os” dont Zeami dit que la condition nécessaire pour posséder ce style serait d’être doté d’une excellente qualité innée, puisque l’os est comme “l’existence d’un *fonds* inné et la manifestation de la puissance inspirée qui donne spontanément naissance à l’habileté” ⁽⁴⁷⁾, l’on peut dire que le *nô* qui s’impose par l’esprit désigne l’art de l’acteur de talent qui, après avoir épuisé tous les *intérêts* de la technique, offre au public un *intérêt* tout particulier, celui des passages dont la technique est à première vue insignifiante. C’est une interprétation que l’acteur exécute au niveau du subconscient. Et l’impression donnée par cette représentation serait celle de la *maturité* de Zôami.

Il ne fait aucun doute que cet art est dans la même ligne de *yûgen*, compte tenu que le *nô* qui s’impose par la vue ou par l’ouïe exprime un *yûgen* de style orné, tandis que le *nô* qui s’impose par l’esprit exprime un *yûgen* de style dépouillé. En d’autres termes, le premier et le second, qui correspondent respectivement aux éléments peau et chair du *nô*, produisent le *yûgen* qui apparaît à la superficie, le second le manifestant d’une manière plus indirecte que le premier, comme si le public le percevait à travers un voile, tandis que le troisième *nô*, celui qui s’impose par l’esprit et qui correspond à l’élément “os”, produit un *yûgen* tout intérieur, caché dans l’esprit de l’acteur.

Il nous reste enfin à aborder, en ce qui concerne les traités de Zeami, la question du “degré de maturité”, *taketaru kurai*. Zeami explique dans son

(46) Cf. le texte “Fûgyokushû” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 159-160.

(47) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “Shikadôsho. Le livre de la voie qui mène à la fleur”, *ibid*, p. 147). Pour le texte en japonais, cf. aussi “Shikadô” texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 116.

traité *Shikadô* le style correspondant au degré de maturité de la manière suivante: "Ce sont des *moyens* reposant sur une force intérieure que *l'habile* déploie de temps à autre, une fois qu'il a épuisé en totalité la *voie des styles*, à savoir les exercices âge par âge, de la jeunesse à la vieillesse et qu'il a accumulé les qualités et éliminé les défauts"⁽⁴⁸⁾. Comme il est naturel que le style d'un acteur habile soit bon, étant donné son niveau, il se peut que l'effet visuel de son jeu n'échappe pas dans certains cas à une certaine monotonie, faisant disparaître ainsi *l'insolite*. Mais si l'acteur peut mêler en touches légères à son *style correct* des éléments de *style incorrect*, cela constituera un élément *d'insolite* dans son art; le but final étant de transformer le *style incorrect* en *style correct*. Cependant cette opération ne pourra être effectuée que par un *habile* parvenu à la maturité, et un débutant ne devra jamais imiter le *style incorrect* ou *aberrant* d'un maître. Selon le *Sarugaku dangi*, Zeami avait atteint ce degré qui permettait de transformer ce qui était mal en bien.

Si l'on se souvient que Zeami déclare dans *Shikadô*: "Considérons les *sarugaku* tels qu'on les pratique de nos jours; n'y accédant plus par la voie fondamentale des deux éléments et des trois types, l'on n'étudie, pour chacune des mimiques, qu'un style aberrant, ..." ⁽⁴⁹⁾, et que les deux éléments chant et danse constituent la racine "d'un style susceptible de [...] conserver le *yûgen* dans la manière de [l'] art futur"⁽⁵⁰⁾ qui "... subsistera dans les trois types et donnera vie aux dix mille pièces [de *nô*]"⁽⁵¹⁾, on peut considérer que ce style *aberrant*, en marge des deux éléments et des trois types, se distancie du style de *yûgen*. Ainsi, le style correct serait celui du *yûgen*. Mêler un *style incorrect* pour provoquer *l'insolite* et à partir de celui-ci, *l'intéressant*, est un procédé déjà développé dans *Fûshikaden*.

De même, le *degré mental* propre à l'acteur habile, développé dans la section "Du degré de la maturité" de *Shikadô*, peut être compris comme l'*esprit* de la théorie de *Fûshikaden* "La fleur est dans une disposition de l'esprit; la semence en doit être le métier"⁽⁵²⁾.

Comme on le voit aussi dans *Shikadô*, la théorie développée dans *Fûshikaden* est énoncée sous une autre forme mais au fond celles-ci se res-

(48) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 145). Pour le texte en japonais, cf. aussi *ibid*, p. 114.

(49) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 144). Pour le texte en japonais, cf. aussi *ibid*, p. 113.

(50) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 143). Pour le texte en japonais, cf. aussi *ibid*, p. 112.

(51) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Nikyoku santai ezu. Étude illustrée des deux éléments et des trois types", *ibid*, p. 155). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Nikyoku santai ningyô zu", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 124.

(52) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Fûshi-kaden. De la transmission de la fleur de l'interprétation", *ibid*, p. 85). Pour le texte en japonais, cf. "Fûshikaden", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 37.

semblent. Zeami dit par exemple que la théorie développée dans la section “Peau, chair et os” de *Shikadô* était un enseignement secret transmis par feu son père, ce constitue une preuve supplémentaire de la proximité du contenu de ce traité avec celui de *Fûshikaden*, composé de nombreuses théories transmises par Kan.ami à son fils.

Et s’il en est ainsi, le *degré de maturité* (*taketaru kurai*) serait simplement une autre manière de désigner la *distinction* (*take*) telle qu’elle est définie dans *Fûshikaden*.

Dans son traité intitulé *Go ongyoku*, “Les cinq modes mélodiques”, Zeami distingue pour la musique cinq catégories: chants votifs (*shûgen*), musique avec *yûgen* (*yûkyoku*), musique d’amour (*renbo*), chants de tristesse in memoriam (*aishô*) et musique de maturité (*rangyoku*). Cette dernière catégorie est l’équivalent de celle du *degré de maturité* (*taketaru kurai*), dans lequel l’acteur touchant à la perfection de son art, peut chanter en incorporant même le style incorrect⁽⁵³⁾. Zeami dit dans le *Sarugaku dangi* qu’il y a dans la pièce *Ukai* “Le pêcheur au cormoran” des chants d’un haut degré de maturité. Dans le chapitre IV de ce même traité figure, au troisième paragraphe, un passage de la pièce de *no Gendayû*, “doté d’effet mûr, rempli de distinction”

Nous avons dit plus haut que le style incorrect ou aberrant d’un acteur habile était celui qui s’éloignait le plus du style *yûgen*. Nous pouvons ajouter que ce style indiquerait plus concrètement celui du démon, qui appartient au courant impétueux. Par conséquent, ce n’est qu’arrivé au degré de maturité qu’un acteur habile pourra l’interpréter avec succès. Ayant atteint la perfection dans son art, il jouera ce personnage comme une fleur qui éclot sur un récif.

La systématisation de l’étude de la voie.

Nose Asaji reconnaît trois niveaux dans la conception des degrés de l’art développée dans les traités de Zeami: le niveau du *degré de l’aisance* (*an.i*), celui du *degré de maturité* (*ran.i* ou *taketaru kurai*) et celui du *degré du merveilleux* (*myô.i*). Le premier est le degré de perfection auquel l’acteur accède après de nombreux exercices, et qui lui permet de mettre en pratique en toute tranquillité le précepte “mouvoir l’esprit aux dix dixièmes, mouvoir le corps aux sept dixièmes”⁽⁵⁴⁾. Le second est celui que nous venons d’analy-

(53) Cf. le texte “Go ongyoku jôjô” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 199.

(54) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 115-116). Pour le texte en japonais, cf. aussi “Kakyô”, texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 84-85.

ser et dans lequel l'acteur, grâce à son habileté, transforme un style incorrect en un style correct. Le troisième est le niveau au dessus de ceux-ci, où toute pensée ou idée disparaît pour ne laisser place qu'à *merveille*. Dans ces deux derniers, l'art est totalement libre quoiqu'on parle encore pour le *degré de la maturité* de style que l'on perçoit comme correct ou incorrect. Le dernier est le degré de l'art qui plonge le public dans l'enchantement⁽⁵⁵⁾.

Toutefois, un spécialiste japonais, Konishi Jin.ichi, a démontré en fondant sur le traité *Go ongyoku* qu'il n'existait pas de gradation entre le *degré de l'aisance* (*an.i*) et le degré de maturité (*ran.i*) et qu'au contraire, c'était l'acteur habile ayant atteint le *degré de l'aisance* qui pouvait chanter la *musique de maturité*⁽⁵⁶⁾. Parmi les passages relevés dans *Go ongyoku* pour étayer cette thèse, Konichi cite d'abord celui où il est dit que la musique de maturité ne peut être chantée à plusieurs car seul celui qui a atteint le *degré de l'aisance* peut y parvenir, sous une forme libre et personnelle en accord avec l'esprit du moment, ainsi qu'un autre passage dans lequel Zeami déclare que la *voix de la maturité* (*ransei*) est celle qui naît lorsqu'on atteint le *degré de l'aisance* et que l'on maîtrise chant votif, musique avec *yûgen*, musique d'amour et chant de tristesse in memoriam.

Quant à considérer le *degré du merveilleux* comme celui qui se situe au dessus du *degré de la maturité*, il semble que cela ne fasse aucun doute si l'on se fonde sur la partie qui traite du *merveilleux* dans *Kakyô*, "le miroir de la fleur". Nous pouvons y lire en effet que "le *merveilleux*, c'est une apparence dépourvue de forme" et que "c'est dans l'absence de forme que réside le *merveilleux*". Cet art se produit au niveau de la *non-conscience*, et ce degré de la *non-conscience*, du *non-style* est ce qu'il y a de plus proche du *merveilleux*. L'on peut ainsi dire qu'il correspond au *nô* qui s'impose par l'esprit. Il est par conséquent différent du *degré de la maturité* dans lequel subsiste encore l'activité de la conscience de l'acteur dans le choix des styles à représenter.

Toujours dans cette même partie de *Kakyô*, Zeami parle de la sphère de l'aisance inhérente au *degré de la maturité*, ce qui renforce l'interprétation de Konishi.

Zeami précise par ailleurs dans *Fushizuke shidai* à propos du degré de la musique, que la musique qui semble émaner d'une voix non consciente est la *voix du merveilleux*; elle apparaît dans l'art de celui qui a atteint le *degré de l'aisance* à l'issue d'études approfondies. Il s'agit donc de la musique du suprême accomplissement.

(55) Cf. A. Nose, *Kodai geki bungaku*, Kawade shobô, 1939, p. 112-115 et A. Nose, *Nôgaku geidô*, Hinoki shoten, p. 125-131.

(56) Cf. J. Konishi, *Nôgakuron kenkyû*, Hanawa shobô, 1972, 5^e éd., p. 173-174

Comme on le voit, le *degré de l'aisance* est une condition nécessaire pour émettre aussi bien la *voix de la maturité* que la *voix du merveilleux*. Il ne s'agit point d'un degré s'insérant dans une hiérarchie, comme le pensait Nose, mais plutôt d'un degré destiné à servir de base au *degré de la maturité* comme à celui du *merveilleux*.

Une autre théorie liée à cette idée est celle résumée par la formule: "la matière est identique au vide, le vide est identique à la matière" qui se trouve développée dans le traité *Yûgakushûdô fûken*. Lorsqu'un acteur, ayant parcouru les trois étapes de la jeune pousse, de la floraison et de la fructification, arrive au *degré de l'aisance* et qu'il réalise, grâce aux modèles dont dispose son esprit, un style achevé, qu'il peut donc représenter toutes les pièces d'une manière parfaite et conformément à tout ce qu'il entend exprimer de lui-même, il a atteint le niveau où la matière est identique au vide. Toutefois, il subsiste encore ici de la part de l'acteur une certaine préoccupation quant aux défauts qui échappent à l'entendement. Un degré où il n'y aurait plus lieu de s'en inquiéter, où toutes les critiques concernant ce qui est bon ou mauvais, ce qui est correct ou incorrect seraient dépassées, les qualités et les défauts éveillant pareillement l'intérêt du public, serait celui où le vide est identique à la matière⁽⁵⁷⁾.

Nous voyons que Zeami utilise différentes terminologies pour expliquer plusieurs fois le même degré. Ce degré, où qualités et défauts charment également le public, est celui que nous avons déjà évoqué sous le nom de *degré de la maturité*. Quant au degré dans lequel l'acteur peut jouer selon son intention, il équivaudrait au *style de l'intention*, (*ifu*) du traité *Goi* où l'intention de l'acteur engendre l'expression pertinente dans la représentation théâtrale⁽⁵⁸⁾. Il s'agit d'un stade où l'acteur domine parfaitement la technique de son art, mais ce n'est pas encore celui où il pourra interpréter un *nô* qui s'impose par l'esprit. Cet acteur n'a pas encore atteint les trois *fleurs supérieures* du traité *Kyûi* et se trouve au stade des trois *degrés moyens* ⁽⁵⁹⁾.

Il est cependant difficile d'établir avec précision les rapports entre les divers degrés. Konishi tente une systématisation des divers styles qui apparaissent au cours des traités de Zeami, établissant des relations entre ceux présentés dans *Shikadô*, *Goi* ou *Kyûi*, mais la classification que Zeami applique à l'art de *Kia* dans le *Sarugaku dangi* remet complètement en question cette entreprise.

(57) Cf. le texte "Yûgaku shûdô fûken" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 165 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Yûgaku shûdô kempû sho. Le livre de l'étude de l'effet visuel des divertissements musicaux", *ibid*, p. 168-169.

(58) Cf. le texte "Go.i" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 170-171.

(59) Cf. Le texte "Kyûi" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid* p. 165 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kyûi-shidai. L'échelle des neuf degrés", *ibid*, p. 168-169. Cet acteur se situerait, selon la classification de Konishi, au niveau du degré du *style de la fleur de bon aloi* ou de celui du *style ample et précis*.

L'ordre d'étude des neuf degrés

Zeami définit de manière systématique dans le traité *Kyûi* les exercices de *nô* selon la théorie des neuf degrés. Nous allons présenter ci-dessous ces degrés dans l'ordre décroissant.

I. Les trois fleurs supérieures:

1. Le style de la fleur merveilleuse.

"En Shinra, à minuit, le soleil luit."

2. Le style de la fleur altière et profonde.

"La neige recouvre mille monts, cette cime isolée, comment n'est-elle pas blanche?"

3. Le style de la fleur sereine.

"Dans une coupe d'argent, amasser de la neige."

II. Les trois degrés moyens:

1. Le style de la fleur de bon aloi.

"Dans une brume lumineuse se couche le soleil et les dix mille monts se vêtent d'écarlate."

2. Le style ample et précis.

"Il décrit avec précision la nature des nuages sur les monts et de la lune sur les flots."

3. Le style superficiel mais omé.

"La voie est une voie, mais elle n'est pas la voie ordinaire."

III. Les trois degrés inférieurs:

1. Le style puissant et méticuleux.

"Le marteau de fer s'ébranle; le sabre précieux jette un froid éclat."

2. Le style puissant et violent.

"Le tigre, trois jours après sa naissance, est d'humeur à dévorer un bœuf."

3. Le style violent et corrompu.

"Les cinq facultés de l'écureuil."⁽⁶⁰⁾

(58) Cf. le texte "Go.i" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 170-171.

(59) Cf. Le texte "Kyûl" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid* p. 165 et la traduction donnée par R. Sieffert, "Kyûi-shidai. L'échelle des neuf degrés", *ibid*, p. 168-169. Cet acteur se situerait, selon la classification de Konishi, au niveau du degré du *style de la fleur de bon aloi* ou de celui du *style ample et précis*.

(60) Traductions par R. Sieffert extraites de "Kyûi shidai. L'échelle des neuf degrés", *idem*, p.175-176.

Cf. aussi le texte "Kyûi" établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 174-175.

Zeami explique dans la seconde partie du traité *Kyûi* dans quel ordre étudier ces neuf degrés. Selon lui un acteur devrait commencer les exercices de *nô* par le *style superficiel mais orné* qui concerne concrètement les exercices pour les deux éléments, c'est à dire le chant et la danse. L'acteur passera ensuite à l'étude des trois types: le vieillard, la femme et le guerrier. Ce stade de perfectionnement de la technique correspond au *style ample et précis*. L'assimilation parfaite des trois types trouve son expression dans le *style de la fleur de bon aloi*. L'acteur dispose à ce stade de la formation nécessaire pour avancer plus loin dans la voie du *nô* et pénétrer la sphère du *yûgen*; la première étape à atteindre sera le *style de la fleur sereine*⁽⁶¹⁾. Le *style de la fleur altière et profonde* est celui où l'interprétation du *yûgen* atteint son plus haut niveau, où l'acteur peut séduire le public tout en mêlant différents styles. Le degré supérieur est le *style de la fleur merveilleuse*, celui où toutes explications ou critiques sont dépassées, où l'esprit et l'interprétation ne font qu'un, celui qui entraîne une admiration inouïe de la part des spectateurs. Tous les styles d'interprétation mentionnés jusqu'ici relèvent de la sphère du *yûgen*, étant donné que tous les exercices réalisés visent à mieux l'exprimer.

En revanche, les styles de trois *degrés inférieurs* appartiennent au courant impétueux. Le *style puissant et méticuleux* représente celui du démon, démon par l'aspect et par l'esprit, avec le style du mouvement détaillé; le *style puissant et violent*, celui du démon, démon par la force, par l'aspect et par l'esprit, avec le style du mouvement violent. Zeami développe l'étude de ces trois types de démons dans son traité *Ningyô*. On trouve enfin, en bas de l'échelle le *style violent et corrompu*, qui, malgré la présence d'éléments considérés comme rudes, figure cependant parmi les neuf degrés.

L'ordre proposé par Zeami pour l'étude de ces neuf degrés est particulièrement intéressant. Cette étude devrait débiter, selon l'auteur, par les *degrés moyens* puis continuer par les *degrés supérieurs* et enfin seulement "revenir"⁽⁶²⁾ à celle des *degrés inférieurs*. La raison de cet ordre est la suivante: s'il commence par l'étude des trois *degrés moyens* qui permet d'atteindre le *style ample et précis*, et revient ensuite seulement aux trois *degrés inférieurs*, l'acteur pourra maintenir un certain niveau dans l'interprétation du *style puissant et méticuleux* ou du *style puissant et violent*; celui qui commence au contraire l'étude par le *style violent et corrompu*, le dernier des trois *degrés inférieurs*, ne sera capable que d'une interprétation "hors de

(61) Zeami considère dans le *Sarugaku dangi* l'art de Zoa comme appartenant à ce style.

(62) *Kyakurai* ou *Kôko kyakyurai*, sont les termes employés par Zeami respectivement dans *Kyûi* et *Go ongyoku*. Cette expression se retrouve fréquemment dans les textes *zen*. Dans la véritable voie du Bouddha, l'illumine doit revenir en ce bas monde afin de guider ceux qui sont toujours dans les ténèbres. Zeami n'a fait qu'emprunter cette expression, laissant de côté toute connotation religieuse, bien que l'utilisation de termes provenant de textes *zen* soit une preuve de l'influence de cette religion dans sa formation.

toute voie", son art ne pouvant même pas figurer dans la classification des neuf degrés. Les styles appartenant aux trois *degrés inférieurs* ne pourront en réalité être abordés correctement que par ceux qui, après avoir assimilé les styles des trois *degrés moyens*, auront atteint le niveau des trois *fleurs supérieures*. C'est ce niveau élevé qui permet en effet aux acteurs d'interpréter les types du courant impétueux sous une forme particulièrement intéressante et insolite. Il s'agit là de l'art de celui qui a atteint le degré de maturité et qui peut interpréter délibérément un style incorrect pour provoquer l'insolite ou même de l'art du *degré du merveilleux* où le correct et l'incorrect n'existent plus. Cependant certains acteurs ne surent pas redescendre aux trois *degrés inférieurs* après avoir atteint les *fleurs supérieures*, sans que cela ne les empêchât d'être de grands maîtres. Zeami dit de son père Kan.ami dans le *Sarugaku dangi*, de même des *Kyûi* qu'il fut le seul à savoir retourner aux trois *degrés inférieurs*. Et Inuô (Dôa) lui-même, grand maître du *sarugaku* d'Ômi ne savait redescendre ne fût-ce qu'au premier des styles des trois *degrés moyens*.

Autre aspect remarquable de cette classification, les trois styles supérieurs sont considérés comme "*fleurs*" et les autres simplement comme "*degrés*"

En fait, les *degrés moyens* et *inférieurs* reflètent à travers son style le degré de l'art qui est celui de l'acteur. On sait, par exemple, que si l'acteur domine seulement les deux éléments, il appartient au troisième style des *degrés moyens*, le *style superficiel mais orné*, si par contre il maîtrise en outre parfaitement les trois types, il appartient alors au premier estyle de ces *degrés moyens*, le *style de la fleur de bon aloi*. S'il ne lui est possible d'interpréter que le démon du mouvement violent, son niveau sera celui du deuxième style des *degrés inférieurs*, le *style puissant et violent*, et s'il réussit dans le rôle du démon du mouvement détaillé ce sera celui du premier style des *degrés inférieurs*, le *style puissant et méticuleux*. Les acteurs d'un niveau déterminé ne devaient pas a priori interpréter les styles des autres niveaux. C'est pour cela que l'on peut dire que le degré reflète le style de l'acteur et vice-versa.

Mais il n'en est pas de même pour les trois *fleurs supérieures*. Lorsqu'un acteur ayant atteint le second degré des *fleurs supérieures* interprète l'art correspondant au premier des *degrés inférieurs*, le style de cette interprétation sera le *style puissant et méticuleux* mais le degré de ce maître sera toujours celui des *fleurs supérieures*. C'est ainsi que pour ce maître confirmé, style et degré ne correspondront pas toujours.

Alors que le fondement des *degrés moyens* et *inférieurs* est le perfectionnement technique de l'acteur, celui des *fleurs supérieures* est l'esprit, la compréhension de l'art du *nô*.

Zeami considère dans son traité *Shûgyoku tokka* l'art des trois fleurs supérieures comme la fleur de l'esprit (*shôka*) et celui des degrés moyens et inférieurs comme la fleur de la technique (*yôka*). Il précise que la première de ces deux fleurs est appréciée par ceux qui possèdent un sens critique élevé, mais en raison de leurs connaissances et de leur expérience de la critique, ceux-ci ne dédaignent point les autres fleurs de la technique. Il doit en être de même pour l'acteur. Le véritable maître est celui que domine tous les styles des neuf degrés.

Zeami compare dans ce traité la fleur de l'esprit uniquement à la fleur de cerisier, car cette fleur symbolise le mieux le style du *yûgen* dont l'acteur ne doit jamais se départir. Il perdrait sinon son véritable degré d'art en redescendant au niveau des autres styles, tandis que s'il possède vraiment le *yûgen*, il peut se permettre de les représenter. Ce *yûgen* est par ailleurs celui du style dépouillé qui naît de l'esprit. Ce style, basé sur le *yûgen*, est plus ressenti que vu et c'est pour cela qu'il peut se mélanger avec celui du courant impétueux des trois degrés inférieurs. Le démon représente la force. Seul un haut niveau de *yûgen* peut dominer cette force, comme nous le laissons entendre Zeami dans son traité *Rikugi*⁽⁶³⁾.

Des exercices de *nô*

Les exercices de *nô* s'échelonnent selon une gradation bien définie, l'objectif de chaque stade étant l'apprentissage d'un style jusqu'à assimilation complète avant de pouvoir passer au suivant.

Zeami dit dans *Kakyô* qu'afin de pouvoir décerner officiellement un degré de l'art, un maître doit avant tout connaître suffisamment les capacités et l'esprit de son élève. D'autre part, l'élève doit commencer par l'étude des deux éléments (le chant et la danse), et il est, à ce stade, hors de question pour lui d'aborder l'étude des trois types (le vieillard, la femme et le guerrier). Une fois parfaitement assimilé les deux éléments, le jeune acteur commencera l'étude des trois types, toutefois il lui faudra attendre un certain temps pour apprendre le type du guerrier, caractérisé par des mouvements puissants. Lorsqu'il entamera l'étude de ce type il devra y avoir dans le cycle des exercices une période au cours de laquelle il lui faudra laisser de côté de style du mouvement détaillé ainsi que celui du mouvement violent du type du démon.

Dès lors qu'il maîtrisera le style d'un certain niveau, l'acteur pourra cultiver son propre style pour ce même niveau. Ensuite, il pourra passer à l'étu-

(63) Cf. le texte "Rikugi" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid* p. 181

de d'un nouveau style. Tant qu'il ne fera qu'imiter son maître il n'aura rien en propre. "Bien étudier et reproduire [le jeu] de son maître, l'appréhender, en faire sa chose, l'assimiler physiquement et mentalement, et parvenir de la sorte au brio [qui caractérise] le *degré de l'aisance*, voilà ce qu'est [le style personnel]"⁽⁶⁴⁾.

La reproduction du jeu du maître est un stade nécessaire pour arriver au style personnel mais la question se pose effectivement de savoir ce qu'il faut imiter.

Pour Zeami celui qui connaît le *nô* imite la *substance* car son imitation correcte est la source de l'*effet second*. La *substance* est comparable à une fleur et l'*effet second* à son parfum. "Lorsque le non-connaisseur imite l'*effet second* qu'il prend pour le style modèle, il ignore que, du fait qu'il est imité, l'*effet second* devient *substance*"⁽⁶⁵⁾. Mais comme il ne s'agit évidemment pas d'une *substance* authentique, le non-connaisseur n'obtiendra ni la *substance* ni l'*effet second* du style qu'il avait pris pour modèle. Autrement dit, s'il est vrai que la fleur, qui possède une forme, est la substance, et le parfum, qui n'en possède pas, l'*effet second*, ce que l'élève doit imiter chez son maître est la forme. Une fois cette forme bien assimilée, l'effet de celle-ci s'exhalera naturellement. Mais si au contraire il imite l'effet de l'art de son maître, celui-ci deviendra une forme pour l'élève; mais comme l'effet de son maître naquit de l'*insolite* du moment, l'imitation de l'élève ne sera donc pas forcément heureuse et source de succès. La forme authentique est le résultat d'innombrables années d'expériences à la recherche d'une manière de jouer qui réunisse le plus de chances de succès. Elle ne surgit pas sous le coup d'une inspiration subite.

Par conséquent, les exercices de *nô* consistent à apprendre des formes qui existent déjà depuis longtemps. Certaines sont minutieuses, d'autres se contentent de grands traits. Si l'élève s'applique seulement à reproduire les premières, le *nô* tend à présenter une apparence mesquine, tandis que s'il se limite aux secondes, l'effet produit est mince. Il faut bien connaître le *nô* et savoir distinguer l'interprétation convenable pour chaque forme. Il est donc nécessaire de questionner son maître et d'être très attentif à ses enseignements. Il est cependant un principe général pour l'interprétation que l'élève doit constamment garder en tête: utiliser son esprit avec minutie et son corps à "grands traits", puisque "d'une façon générale, le *nô* entrepris selon des normes extensives peut se développer également dans le sens de

(64) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Shikadôsho. Le livre de la voie qui mène à la fleur", *ibid*, p. 144-145). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Shikadô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 114.

(65) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. *ibid*, p. 148). Pour le texte en japonais, cf. *ibid*, p. 117.

la minutie. Le *nô* conçu selon des normes étriquées pourrait difficilement se développer dans les sens de la grandeur⁽⁶⁶⁾. Cette idée est reprise d'une manière plus explicite dans la théorie de "la jeune pousse, la floraison et la fructification" que Zeami développe dans son traité *Yûgaku shûdô fûken*. Zeami met en parallèle le développement de l'art de l'acteur et la croissance d'un plant de riz, considérant l'apprentissage des deux éléments dès l'enfance comme la phase de la jeune pousse, le stade où l'art se développe comme celle de la floraison et le stade où la perfection est atteinte comme celle de la fructification. Zeami explique au sujet des acteurs qui ne parviennent pas à faire fructifier les qualités artistiques dont ils avaient fait preuve dans leur enfance que cela est le résultat d'un mauvais apprentissage; au stade où ils auraient dû se concentrer uniquement sur l'étude des éléments, ils se sont précipités vers celle des trois types⁽⁶⁷⁾. Les deux éléments sont en effet les réceptacles des diverses formes et c'est pour cette raison qu'ils doivent être assimilés parfaitement. Mais si l'on apprend la mimique dès l'enfance, cela se fera d'une manière minutieuse et comme ce que l'on apprend à cet âge reste jusqu'à la fin de la vie, l'acteur, arrivé à l'âge mûr, se retrouvera doté d'un art complètement "étriqué" "Si le fait de tout savoir de la mimique dès l'enfance est considéré comme un prodige, cela tient à la fleur du moment. Il en va comme avec le petit du hidou, qui est joli lorsqu'il est oisillon"⁽⁶⁸⁾ écrit Zeami.

Touffefois, développer son art en respectant les étapes "jeune pousse, floraison et fructification" ne signifie absolument pas que l'acteur devra oublier à jamais ses étapes antérieures. Se souvenir de l'époque de la jeune pousse est en effet la base nécessaire qui donnera éternellement vie au *nô*. Le "Gardez-vous d'oublier vos débuts" que l'on peut lire au début du livre VII de *Fûshikaden* est renforcé et systématisé dans les traités postérieurs. Zeami considère en effet la portée de cette maxime comme universelle. Il dit dans *Kakyô*, que cette maxime "fait l'objet d'une tradition orale en trois points: "Bons ou mauvais, ne pas oublier ses débuts; ne pas oublier ses débuts dans chaque période; ne pas oublier ses débuts dans la vieillesse"⁽⁶⁹⁾. Les deux premiers points sont hérités de *Fûshikaden*: ne pas oublier le niveau de son art⁽⁷⁰⁾ et ne pas oublier les fleurs qui vont et viennent année après année.

(66) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 127).

Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 96

(67) Cf. le texte "Yûgaku shûdô fûken" établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 162-165 et la traduction donnée par R. Sieffert "Yûgaku shûdô kempû sho. Le livre de l'étude de l'effet visuel des divertissements musicaux", *ibid*, p. 165-168.

(68) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert, (cf. "Yûgaku shûdô kempû sho. Le livre de l'étude de l'effet visuel des divertissements musicaux", *ibid*, p. 167). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Yûgaku shûdô fûken", *ibid*, p. 167.

(69) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô. Le miroir de la fleur", *ibid*, p. 138). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 107.

(70) Cette interprétation est donnée par Konishi Jin.ichi dans son livre déjà cité, *Nôgakuron kenkyû*, p. 191. Nose Asaji l'interprète d'une autre façon: n'oublier ni l'aspect négatif ni l'aspect positif de l'art de l'époque du débutant (cf. A. Nose, *Zeami jûrokubushû ryôshaku* tome 1, Iwanami shoten, 1940, p. 420).

Le troisième point est remarquable. “Il est une fin à la vie; il ne saurait y avoir de terme pour le *nô*”(71) nous dit Zeami. Ainsi, comme il existe des manières propres à chaque âge, l’acteur vieillissant étudiera les manières propres à la vieillesse et ceci constituera les débuts de l’acteur dans sa vieillesse. Il s’ensuit que les qualités précédemment acquises seront le point de départ de l’étape à venir. Dans la vieillesse, le jeu de l’acteur doit être celui de la non-interprétation(72). La mise en pratique d’un principe aussi difficile revient à débiter de nouveau dans l’art du *nô*. Le vieillard devra garder le souvenir de ses débuts afin de le transmettre aux générations futures qui assureront l’éternité à la vie du *nô*(73). Le maître fait revivre à son successeur la même expérience qu’il vécut dans son passé, lors de ses débuts. C’est d’une certaine manière la perpétuation de l’art qui remplira la “maison” Cet art perdu, il ne resterait plus que la superstructure de la maison. On ne saurait considérer un acteur, serait-il d’une habileté extrême, comme un véritable maître confirmé s’il ne sait pas transmettre son art à un successeur. Bref, un grand maître doit être un grand éducateur. Zeami énonce dans *Kakyô* les trois conditions nécessaires pour être consacré maître confirmé: “1) un bon fonds et les capacités correspondantes; 2) l’amour de la voie et la volonté de s’y consacrer tout entier; 3) enfin, un maître capable d’enseigner cette voie”(74).

Il ne sera toutefois possible de transmettre ses débuts aux générations futures que si la “maison” est en bon état. Pour qu’il en soit ainsi les acteurs doivent posséder les moyens de la stabiliser par de bonnes conditions économiques. Il s’agit de la théorie de la longévité du bonheur du livre V de *Fûshikaden* qui expose la nécessité pour un acteur de posséder un art qui plaise à tous les publics, aussi bien le public expert de la capitale que celui plus obtus des provinces reculées. Mais la théorie développée dans ce livre a été sensiblement modifiée dans les traités postérieurs de Zeami.

Zeami déclare par exemple dans la partie de *Kakyô* intitulée “Des précautions à observer en matière d’expérience”: “Acquérir la célébrité est impossible si l’on ne recueille les applaudissements de la capitale [...] À la capitale, comme il se trouve au milieu des critiques à l’œil exercé, dès que notre homme, sans s’en apercevoir, se *fige* tant soit peu, cela se remarque

(71) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *idem*, p. 139). Pour le texte en japonais, cf. aussi “Kakyô” texte établi par A. Omote et S. Katô, *idem*, p. 108.

(72) Zeami considère dans la dernière phrase du *Sarugaku dangi* le fait qu’il ait deux jambes agiles comme un défaut. Ce qui à l’âge mûr était peut-être une qualité, devient avec l’âge où l’acteur doit circonscrire son jeu à la non-interprétation un grand défaut.

(73) Cf. le texte “Kakyô” établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 108 et la traduction donnée par R. Sieffert, “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 139.

(74) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. “Kakyô. Le miroir de la fleur”, *ibid*, p. 125). Pour le texte en japonais, cf. aussi “Kakyô”, texte établi par A. Omote et S. Katô, *ibid*, p. 94.

immédiatement aux réactions du public; comme d'autre part, les critiques de toute nature viennent frapper ses oreilles, il élimine l'un après l'autre tous ses défauts et ne conserve que l'expérience utile [...]"⁽⁷⁵⁾.

La citation ci-dessus est le reflet d'une autre réalité vécue par Zeami. Son père Kan.ami avait en effet assuré, jusqu'à sa découverte par le *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu, le soutien de sa compagnie et de son art essentiellement par des tournées dans les diverses provinces; c'est au cours d'une de ces tournées qu'il devait par ailleurs décéder à l'âge de cinquante-deux ans. Par conséquent son art devait être à la fois accepté par les gens de la capitale ainsi que par ceux qui vivaient dans les campagnes et les provinces reculées. Contrairement à son père, Zeami bénéficia du soutien du *shôgun* dès l'âge de douze ans, mais avant qu'il ne rédigeât le traité d'où est extraite la citation précédente, cinquante ans devaient s'écouler, un demi-siècle de carrière que Zeami effectua pratiquement dans la capitale.

Si les autres traités de Zeami diffèrent de *Fûshikaden*, qui exprime à plusieurs reprises l'expérience vécue par Kan.ami, c'est parce qu'ils sont le reflet d'une expérience de l'art et d'une réalité toute autre que celle que connut son père.

C'est ainsi que nous pouvons en déduire que la plus grande intériorisation de son art, son caractère dépouillé, que l'on observe dans ses écrits théoriques postérieurs, se doivent à la propre formation intellectuelle et littéraire de Zeami. Mais cela ne signifie nullement qu'il y ait une rupture totale entre *Fûshikaden* et les autres traités, ce que nous avons déjà pu observer en diverses occasions.

Grâce à son succès dans la capitale, Zeami avait pu assurer le maintien de sa compagnie. Il lui apparaissait donc comme une obligation de transcrire rigoureusement toute son expérience dans les traités qu'il destinait à ses successeurs.

(Uma parte da tese de doutoramento apresentada no Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris).

(75) Citation extraite de la traduction par R. Sieffert (cf. "Kakyô", texte établi par A. Omote et S. Katô. Le miroir de la fleur", *idem*, p. 130). Pour le texte en japonais, cf. aussi "Kakyô", texte établi par a. Omote et S. Katô, *idem*, p. 99.

BIBLIOGRAPHIE

- a) KANAI Kiyomitsu, *Nôgakuron Kenkyû* in *Nô no kenkyû*, Ôfûsha, Tôkyô, 1969, p. 821 à 997 (photocopies).
- b) KANZE Hisao, *Zeami no sekai* in *Kanze Hisao Chosakushû* vol. 1, Heibonsha, Tôkyô, 1982, 3e éd., 421 p.
- c) KITAGAWA Tadahiko, *Zeami* in *Chûôshinsho 292*, Chûokôronsha, Tôkyô, 1972, 203 p.
- d) KOBAYASHI Shizuo, *Zeami*, Hinoki shoten, Tôkyô, 1980, 2e éd., 201 p.
- e) KONISHI Jin'ichi, *Nôgekuron kenkyû*, Hanawa shobô, Tôkyô, 1972, 5e éd., 324 p.
- f) KÔSAI Tsutomu, *Zeami shinkô*, Wanya shoten, Tôkyô, 1972, 4e éd., 345 p.
- g) KÔSAI Tsutomu, *Zoku Zeami shinkô*, Wanya shoten, Tôkyô, 1970, 430 p.
- h) KÔSAI Tsutomu, *Zeshi sankyû*, Wanya shoten, Tôkyô, 1979, 518 p.
- i) NISHI Kazuyoshi, *Zeami kenkyû*, Sarubia shuppan, Tôkyô, 234 p.
- j) NISHIO Minoru, *Zeami no nôgeiron*, Iwanami shoten, Tôkyô, 1974, 504 p.
- k) NARUKAWA Takeo, *Zeami. Hana no tetsugaku*, Tamagawa daigaku shuppanbu, Tôkyô, 1983, 4e éd., 230 p.
- l) NOSE Asaji, *Nôgaku genryûkô*, Iwanami shoten, Tôkyô, 1972, 6e éd., 1555 p.
- m) OMOTE Akira, *Nôgakushi shinkô (ichi)*, Wanya Shoten, Tôkyô, 1979, 572 p.
- n) OMOTE Akira et KATÔ Shûichi, *Zeami. Zenchiku* in *Nihon shisô taikai* tome 24, Iwanami shoten, Tôkyô, 1974, 582 p.
- o) SIEFFERT René, (*Zeami*) *La tradition secrète du nô (Suivi de Une journée de nô)* in *Connaissance de l'Orient*, Gallimard, Paris, 1960, 381 p.