

LE RÔLE FÉMININ DANS LE *KABUKI* DE L'ÉPOQUE GENROKU (1688-1704) ÉTUDE DU TRAITÉ THÉÂTRAL *AYAMEGUSA*¹

Sakae Murakami Giroux

RESUMO: Entre as grandes figuras que marcaram a ascensão artística do *kabuki*, gênero teatral que nasceu e se desenvolveu durante a época Edo, encontra-se Ayame (1673-1729), um ator hábil em papéis femininos. Suas reflexões sobre o *kabuki* e sobretudo sobre a arte de “ser” uma mulher influenciaram seus contemporâneos, tendo sido compiladas pelo seu colega de profissão Fukuoka Yagoshirô. Esse texto, intitulado *Ayamegusa* (*Palavras de Ayame*), é um dos sete que compõem a obra coletiva *Yakusha rongo* (*Analeto dos Atores*), o primeiro tratado sobre a arte do *kabuki*, publicado em 1776. Nosso estudo se propõe a estabelecer, a partir de *Ayamegusa*, o processo de construção do papel feminino, ressaltando as características da mulher criada por Ayame, que continua, ainda hoje, a seduzir o público japonês.

RÉSUMÉ: Le *kabuki*, genre théâtral qui vit le jour et se développa durant l'époque d'Edo, compte parmi les grandes figures qui ont marqué son ascension artistique celle d'Ayame (1673-1729), un acteur excellent dans les rôles féminins. Ses réflexions sur le *kabuki* et surtout celles sur l'art de paraître une femme ont influencé ses contemporains et furent compilées par son confrère Fukuoka Yagoshirô. Ce texte, intitulé *Ayamegusa* (Paroles d'Ayame) est l'un des sept qui composent l'œuvre collective *Yakusha rongo* (Analectes des acteurs), le premier traité sur l'art du *kabuki*, publié en 1776. Notre étude se propose d'établir, à partir d'*Ayamegusa*, le processus de construction du rôle

1. Communication présentée à l'université Marc Bloch de Strasbourg, lors de la journée d'études “Tradition et modernité: quelques aspects du Japon d'Edo (1603-1867) et de Meiji (1868-1912)” du 12 mai 1998 et publiée dans les actes de cette journée, pp. 127-144.

féminin et de mettre en lumière les caractéristiques de la femme créée par Ayame, qui continue, encore de nos jours, à séduire le public japonais.

PALAVRAS-CHAVE: *Ayamegusa, Yakusha rongô, kabuki*, teatro de Edo, teatro clássico japonês.

MOTS CLÉS: *Ayamegusa, Yakusha rongô, kabuki*, théâtre d'Edo, théâtre classique japonais.

Retracer l'évolution du rôle féminin dans le *kabuki* 歌舞伎 revient à suivre l'histoire de l'évolution artistique de ce genre théâtral. De l'*onna kabuki* 女かぶき (*kabuki* de femmes) d'Okuni 阿国 on est passé au *wakashû kabuki* 若衆かぶき (*kabuki* d'éphèbes) pour arriver finalement au *yarô kabuki* 野郎かぶき (*kabuki* d'hommes), une forme théâtrale assez proche de celle que l'on connaît aujourd'hui.

La toute première mention de ce type de spectacle, sous la dénomination de *kabuki otori* かぶきおとり (danse de *kabuki*), remonte à l'année 1603, dans les observations du 6^e jour du 5^e mois de la 8^e année de l'ère Keichô, inscrites par le confucianiste Funabashi Hidetaka 舟橋秀賢, dans son journal des événements quotidiens de l'époque, le *Keichô Nikkenroku* 慶長日件録.

Cette danse de *kabuki* dont l'origine se trouve probablement dans les *yayako otori* ややこおとり, danses de fillettes, constitue l'élément moteur des troupes de théâtre féminines d'*onna kabuki* qui se sont multipliées, au début du XVII^e siècle, en particulier dans les régions économiquement florissantes comme les cités portuaires et les villes établies autour des châteaux. Parmi ces troupes nous pouvons citer, outre le groupe d'Okuni *kabuki*, Uneme *kabuki*, Sadojima *kabuki*, Murayama Sakon no *kabuki*.

Cependant, la censure, exercée par le gouvernement des Tokugawa 徳川 contre les atteintes à la morale publique, changea le destin de ce spectacle: un décret de 1629, c'est à dire après à peine trente ans d'existence, interdit toutes représentations des troupes féminines. Il est vrai que ces représentations étaient particulièrement érotiques et que la dénomination même de *kabuki*, qui vient du verbe *kabuku* 傾く, "réaliser des actes hors du commun" est révélatrice.

Le public, privé des spectacles d'*onna kabuki*, va alors chercher son plaisir dans les représentations de *wakashû kabuki* données par de jeunes hommes.

Toutefois, bien que l'art de la mimique y soit plus apuré et que le jeu individuel des acteurs commence à se développer sous l'influence des danses de *kyôgen* 狂言, il n'y avait pas de différence fondamentale, que ce soit dans les objectifs ou le contenu, entre l'*onnakabuki* et le *wakashû kabuki*. Le gouvernement multipliait aussi les contrôles pour tenter d'empêcher la participation clandestine de femmes qui était fréquente et obligeait les chefs de ces troupes à donner les noms des acteurs qui interprétaient des personnages féminins; c'est de cette exigence qu'apparut le terme *onnagata* 女形, pour désigner l'acteur spécialisé dans les rôles féminins. En 1652, comme ces mesures ne donnaient apparemment pas de résultats, toutes ces représentations sont à leur tour interdites, toujours pour les mêmes raisons d'outrages aux bonnes mœurs.

Cependant, le gouvernement est conscient de ce qu'une bonne diversion peut calmer l'âme du peuple. L'année suivante, il revient donc sur sa décision et permet la réouverture de ces théâtres, du moment que les acteurs respectent deux conditions: couper leurs franges et ne représenter que les mimiques du *kyôgen*. En bannissant la danse et en donnant un aspect plus viril aux acteurs, le gouvernement espérait ainsi diminuer la tension érotique dans les représentations, se débarrasser définitivement des femmes sur scène et abolir, finalement, la prostitution, hétéro et homosexuelle, fréquente entre acteurs et spectateurs.

Ces restrictions donnèrent naissance au *yarô kabuki* qui ne conserva la danse que pour les scènes d'interlude entre les actes. Il augmenta considérablement la part de la mimique et l'on vit apparaître les premières pièces comiques propres au *kabuki*, imitant le style du *kyôgen*. Il est bon de rappeler ici que ce sont justement les acteurs de la tradition du *kyôgen*, qui ne faisaient pas partie des écoles officielles de *nô* 能 de l'époque d'Edo 江戸, qui introduisirent l'art de la mimique dans le *kabuki*.

D'un autre côté, avec l'élimination effective des actrices, le *kabuki* reposait dorénavant sur des participants exclusivement masculins et les hommes étaient mis au défi d'interpréter des femmes.

Nous entrons dans l'ère Genroku 元禄 (1688-1704), celle qui voit l'achèvement du xvii^e siècle et le début du xviii^e. Yoshizawa Ayame 芳沢あやめ (1673-1729), acteur distingué d'*onnagata* de cette période, surtout à Kyôto et à Ôsaka, parle de ce défi dans *Ayamegusa* あやめぐさ, texte compilé par son contemporain Fukuoka Yagoshirô 福岡彌五郎, dramaturge et acteur de rôles masculins de *kabuki* comme *tachiyaku* 立役, héros positif, *oyajigata* 親仁方, vieillard. Ce texte est l'un des sept traités publiés en 1776, qui composent le *Yakusha rongo* 役者論語 (Analectes des acteurs) ou *Yakusha banashi* 役者はなし (Conversations d'acteurs), si l'on considère la lecture en *kana* indiquée à côté du titre *rongo* 論語.

Yagoshirô commence par de rapides considérations sur l'objectif de son travail:

よし沢氏は古今女形の上手なる故、あれ是へはなされしことを聞傳へ、又は自分にも尋ねて書置ける事、三十ヶ條に成ぬるまま、あやめぐさと名づけ、此道のしるべとし、ふかく秘して人にもらさず 其ヶ條左のごとし²。

Le sieur Yoshizawa est le plus habile *onnagata* de tous les temps, c'est la raison pour laquelle j'ai recueilli et noté tous les propos qu'il a tenus [sur son art] à différentes personnes. J'ai inclut aussi ce que je l'ai entendu dire en organisant [ces registres] en trente chapitres et je les ai intitulés *Les paroles d'Ayame*. [Ces paroles] devraient constituer un guide de la voie de l'art [de l'*onnagata*] et il est important de conserver ce qui suit ci-dessous dans le plus grand secret, en évitant toute divulgation.

Ici, quelques observations s'imposent. Il faut savoir, tout d'abord, qu'il y avait à cette époque trois autres acteurs qui étaient considérés comme représentatif de

2. Masakatsu Gunji 郡司正勝, "Ayamegusa" あやめぐさ in *Kabuki jûhachibanshû* 歌舞伎十八番集, p. 317.

l'*onnagata*: Ogino Samanojô 荻野左馬之丞 (1656-1704, Ôsaka-Edo), Sodezaki Karyû 袖崎歌流 (?-1730, surtout à Ôsaka) et Mizuki Tatsunosuke 水木辰之助 (1673-1745, Ôsaka-Kyôto?). En second lieu, le nombre de chapitres indiqué (trente) est source d'interprétations divergentes entre les spécialistes car le texte qui nous est parvenu n'en contient que vingt-neuf. Shunzui Kenji 守髓憲治, par exemple, émet l'hypothèse que le compilateur aurait compté pour deux l'un des plus long chapitres³. Imao Tetsuya 今尾哲也, pour sa part, suppose que le texte d'*Ayamegusa* se composait, à l'origine, de beaucoup plus de chapitres qui auraient été supprimés au cours du temps⁴. Gunji Masakatsu 郡司正勝, lui, comprend la phrase comme "environ trente"⁵. Quant à Torigoe Bunzô 鳥越文蔵, il explique que ce nombre trente représente les vingt-neuf chapitres plus l'introduction⁶. Enfin, pour ce qui est de son caractère secret, il est admis que ce texte fut ignoré du public pendant au moins cinquante ans, si l'on considère qu'il y est fait référence pour la première fois dans la postface du traité *Nijinshû* 耳塵集 (Poussières dans les oreilles), publié par Hachimonjiya 八文字屋 le 3^e mois de 1757. On sait donc qu'il existait déjà à cette date une copie d'*Ayamegusa*, aujourd'hui disparue. Le texte qui figure dans le *Yakusha rongo* est la copie de celui que l'on trouve dans *Shinkoku Yakusha Kômoku* 新刻役者綱目 (Nouvelle classification des acteurs), également publié par Hachimonjiya en 1771. La tradition secrète du *kabuki*, bien que moins importante que celle du théâtre *nô* dont les traités, œuvres de Zeami, restèrent pendant près de six cents ans à l'écart du public, est toutefois honorable, compte tenu des structures beaucoup plus souples des écoles de *kabuki* et de la prospérité des moyens de publications à l'époque d'Edo.

Les vingt-neuf chapitres qui suivent présentent les considérations d'Ayame sur les rôles de courtisanes et d'épouses de *samurai*, sur la conduite et la dignité d'un *onnagata*, sur l'art d'interpréter le *kabuki*, sur les acteurs de son époque et sur sa propre vie. À ces réflexions se mêlent celles de Yagoshirô, composant ainsi un style de traité s'approchant de celui du *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* 世子六十以後申楽談義, (Entretien sur le *sarugaku* avec Zeshi, après sa soixantième année) de 1430, compilation des paroles de Zeami 世阿弥 organisée par son second fils Motoyoshi 元能.

Dans cette étude nous analyserons surtout les chapitres qui nous révèlent le personnage féminin vu par Ayame ainsi que le processus de formation de ce rôle.

Dans le premier chapitre, Ayame nous dit:

[...] 女形はけいせいさえよくすれば、外の事は皆致やすし。其わけはもとが男なる故、きつとしたることは生まれ付て持てゐるなり。男の身にて傾性のあどめもなく、ほんじやりとしたる事は、よくよくの心がけなくてはならず さればけいせいにての稽古を、第一にせらるべし⁷ [...]

3. Kenji Shunzui 守髓憲治, *Yakusha Rongo* 役者論語 *Analectes des acteurs*, p. 33.

4. Tetsuya Imao 今尾哲也 *Yakusha Rongo Hyôchû* 役者論語評註 *Critiques et notes de Analectes des acteurs*, p. 177.

5. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, p. 317.

6. Charles J. Dunn and Bunzô Torigoe 鳥越文蔵 *The actor's Analects*, p. 49.

7. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, p. 317.

[...] Si un *onnagata* sait représenter comme il faut la courtisane, *keisei*, tous les autres rôles lui seront d'un accès facile. Mon argument se fonde sur le fait que [le rôle féminin] est [interprété par] un homme qui porte la force comme partie de sa propre nature. Justement parce qu'il est un homme, [l'acteur] doit être conscient de l'extrême attention qu'il doit porter à l'ingénuité de la courtisane et à son charme doux. C'est pourquoi, [dans l'art de l'*onnagata*], les exercices pour [interpréter] la courtisane doivent être considérés comme primordiaux [...].

Il continue dans le second:

[...] 家老の女房にて敵役をきめる時、武士の妻なればとおもふ心あるゆへ、刀のそりを打事かならずりつぱなるものなり。武士の女房なればとて、常に刀をさす物にあらねば、刀の取まはし、りゝし過たるは下手の仕内なり。刀をおそれぬといふ斗が仕内なり。何としてかとして、ナンとゝいふて、ぶたいをたゝいて、つかに手をかくるは、ぼうしかけたる立役なるべし⁸ [...]

[...] Quand on représente l'épouse d'un conseiller âgé qui défie un ennemi, comme elle est consciente de sa position d'épouse de guerrier, jouer avec les mains sur le sabre donnera, certainement, une présence solide. Parce qu'elle est épouse de guerrier, elle aura toujours un sabre avec elle et une bravoure excessive dans le maniement de l'arme serait une très mauvaise action. Il est bon de jouer comme si elle n'avait pas peur d'un sabre. Menacer en paroles et défier [l'adversaire] en frappant la scène et portant la main à son sabre, c'est comme si elle était un héros, *tachiyaku*, avec un chapeau [de femme] [...].

pour conclure dans le troisième que:

[...] 女形の仕様、かたちをいたづらに、心を貞女にすべし。但し武士のつまなればとて、ぎごつなるは見ぐるし。きつとしたる女のていをする時は、ころをやはらかにすべし⁹ [...]

[...] Pour composer l'*onnagata*, on doit donner un air coquet à son apparence et garder son âme toujours chaste. D'autre part, si l'on agit de manière peu aimable et rude simplement parce que l'on joue une épouse de guerrier, cela sera désagréable à voir. [Ainsi,] quand on joue une femme à la forte personnalité, il faut y mettre de la douceur [...]

Dès le début, les réflexions d'Ayame sur le jeu de l'*onnagata* se fondent sur deux personnages qui appartiennent à deux mondes opposés de la société d'Edo: la courtisane, *keisei* 傾城, qui fait partie du groupe *waka-onnagata* 若女形, c'est à dire du type jeune femme et l'épouse de guerrier, en principe du groupe *kashagata* 花車方, du type femme

8. *Idem, op. cit.*, pp. 317-318.

9. *Idem, op. cit.*, p. 318.

d'âge moyen ou plus âgée. Il choisit la belle femme, pleine de charme, qui fait "s'incliner le château", comme type de base de l'*onnagata* et exige de la part de cet acteur un saut dans l'infini: il doit en effet savoir oser aller au-delà même de la féminité d'une femme ordinaire. Il faut aussi remarquer que le mot *kabuki*, pour désigner le genre théâtral, est transcrit dans *Yakusha rongo* avec les caractères "chant 歌" "danse 舞" et "fille de joie 妓" autrement dit le théâtre des courtisanes.

C'est pourquoi il déplore toute interprétation qui ferait ressortir un trait masculin tel qu'une bravoure excessive. Il pousse, au contraire, à une fusion de caractéristiques socialement opposées en exigeant de la courtisane une âme pure et de l'épouse du guerrier du charme et de la douceur. L'âme de la femme telle que la conçoit Ayame n'appartient plus aux deux extrêmes de la société stratifiée des Tokugawa mais plutôt à une sphère idéale.

Ce processus de création semble s'opposer à celui de Zeami qui puisait ses personnages féminins dans le monde aristocratique du *Genji monogatari* 源氏物語 (*Le dit du Genji*) et les composait, élégants et subtils, selon l'esthétique du *yûgen* 幽玄. Mais après la mort, les âmes de ces femmes ne pouvaient atteindre le Bouddha et erraient dans le monde de la pénombre car elles n'avaient pu se libérer des mauvais sentiments de leur vie terrestre tels la jalousie, la colère ou la haine, éprouvés après avoir été abandonnées. Ces deux artistes se retrouvent ainsi dans la révolte sociale des *kawarawano* 河原者, les gens des berges des rivières, et replacent toutes les femmes au même niveau, au moins sur le plan moral, quel que soit leur statut social.

Après avoir donné, dans le chapitre VI, des indications sur le maniement du sabre par une épouse de guerrier, calme avant le moment critique, décidée lors de la phase finale et rappelé que la loyauté envers son seigneur est une des qualités de cette épouse, il revient, dans le chapitre XII, sur les sentiments féminins qui devraient envahir ce personnage lorsqu'il représente son mari âgé à l'occasion d'un jugement en présence du seigneur. Il dit:

女家老の役 [...] いかにもしつかりとせぬ様にすべし。[...] 申ても大勢 立合の所へ、いかに家老の女房なればとて、心おくせぬ理はなし。身もふるふほどにあぶなあぶなかり、敵役がどつとつゝこんだ悪言をいふた跡にて、それよりきつとすべし。女は其場に成ては、おとこよりいひ度ことをいふものなり。但シ少は上気したるていにて、狂言をすべし¹⁰ [...]

Dans le rôle de l'épouse d'un vieil officier [...] on cherche à montrer [au public], dans la mesure du possible, un sentiment d'hésitation. [...] Ce n'est pas parce qu'elle est l'épouse d'un vieil officier qu'elle ne doit pas se sentir effrayée devant le grand nombre de personnes qui participent à la discussion. Elle leur fait face, tendue, avec prudence, au point de sentir son corps trembler. C'est seulement lorsque son ennemi lui lancera de terribles insultes qu'elle montrera sa

10. *Idem, op. cit.*, p. 320.

fierté. Dans une pareille situation, une femme dit ce qu'elle a à dire, bien plus qu'un homme. Elle devra néanmoins jouer [cette scène] en montrant une certaine excitation [de ses sentiments].

Mais une courtisane, comme l'épouse d'un guerrier, est aussi loyale, fidèle et fière. Tout en affirmant, dans le chapitre XIII, que la vertu doit être inhérente à la conduite d'un *onnagata*, Ayame établit une nette séparation entre le corps et l'esprit. Ainsi cet acteur devra refuser les rôles vulgaires, même s'ils sont la promesse d'un succès assuré. Ayame repousse avec véhémence, dans le chapitre XX, les critiques d'un de ses contemporains, le dramaturge Azuma Sanpachi 東三八, qui lui reproche de jouer les rôles de *tayû* 太夫, la grande courtisane, dans un style trop élégant, dépassé de cinq ans. Ayame est ironique:

[...] 御みけん忝し、しかし太夫は高上なるがよし、たつた五年の間にそれほど風俗が替りたらば、二十年まへはとつとうんしやうなるべし。よき御異見にて心つきたり。五年まへをのりこし、廿年まへの風に致度候。けいせいは古風にてだてなるがよし。茶やふろやは當世過てするがよし¹¹ [...]

[...] Merci pour vos observations, mais il est bon de jouer la grande courtisane avec beaucoup d'élégance; si son style a tellement changé en à peine cinq ans, elle devait être encore bien plus élégante il y a vingt ans... J'apprécie vraiment votre excellente opinion. J'aimerais bien revenir en arrière de plus de cinq ans et jouer dans le style d'il y a vingt ans. Il est bon d'interpréter la courtisane selon la tradition, bien sereine. Quant aux filles des maisons de thé ou de bains, il est bon de les représenter modernes et même très modernes. [...]

Les efforts d'Ayame pour tenter de réhabiliter l'image de la courtisane, sa théorie de l'*onnagata*, ne sont pas seulement le résultat d'un processus intellectuel. C'est quelque chose qui est lié intrinséquement à sa propre vie. Élevé à Dôtonbori 道頓堀, quartier des théâtres et de la prostitution des deux sexes situé sur la rive sud de la rivière du même nom à Ôsaka, Ayame a débuté comme *iroko* 色子, jeune acteur de *kabuki* vendant ses charmes. Il avait probablement été vendu par sa famille, comme beaucoup d'autres de ses collègues, par nécessité¹². Grâce à son protecteur Tachibanaya Gorozaemon 橋屋五郎左衛門, riche paysan qui avait le droit de porter l'arme, il devint le disciple de grands acteurs de *kabuki* comme Arashi San.emon 嵐三右衛門初代 (1635-1690), spécialisé dans les rôles d'amoureux, *yatsushi* やつし(和事), ou Yamashita Kyôemon 山下京右衛門, le héros positif, *tachiyaku* 立役. Il connaissait mieux que tout autre ce milieu et, comme pour mettre en harmonie son passé avec son présent, il créa l'art de la femme idéale, mélange de courtisane et d'épouse de guerrier.

À l'inverse, la position défendue par Sanpachi est celle du *kabuki* réaliste qui se veut le reflet de la société. Genroku est l'époque des bourgeois, *chônin* 町人, des nouveaux

11. *Idem*, *op. cit.*, p. 323.

12. Tetsuya Imao 今尾哲也, *op. cit.*, p. 286.

riches, *niwakabugen* 俄分限, selon la terminologie d'Ihara Saikaku 井原西鶴. Moriya Takeshi 守屋毅 rappelle que c'est au cours du 1^{er} mois de la 5^e année de l'ère Jôkyô 貞享 (1688), que Saikaku publie *Nihon heitaigura* 日本永代蔵 (Japon, le trésor perpétuel), sa première œuvre dite *chônin-mono* 町人物, histoires de bourgeois, et que c'est aussi à la fin du 9^e mois de cette même année que débute la nouvelle ère, Genroku, l'époque des *chônin*. Les personnages qui apparaissaient dans les œuvres de Saikaku antérieures à *Heitaigura* étaient des commerçants traditionnels, *machi-shû* 町衆, comme Yonosuke 世之介 dans *Kôshoku ichidai otoko* 好色一代男 (L'Homme le plus lubrique)¹³.

Ayame a vécu cette transformation brutale de la société, des hommes et de son public. La courtisane de Sanpachi reflète ce changement mais pour Ayame ce nouveau monde est vulgaire et ne mérite que des filles de maisons de thé ou de bains. Voilà pourquoi, tout au long de ce traité, Ayame plaide pour l'élégance, la pureté de l'âme, la dignité des courtisanes, comme s'il pouvait retenir les jeunes acteurs de suivre l'évolution. Mais, ainsi qu'il le constate lui-même dans le chapitre xxvii, des acteurs tels que Sawamura Kodenji 沢村小傳次 qui ne supportait pas d'être insulté, même sur scène, se font de plus en plus rares.

Pour Sanpachi, le théâtre doit être le reflet de la réalité objective. Le réalisme d'Ayame, lui, naît de l'imbrication de la vie et du théâtre, la vie devant être une continuation de la scène. Ayame l'explique dans le chapitre vii:

女形は色がもとなり。元より生れ付てうつくしき女形にても、取廻しをりつぱにせんとすれば色がさむべし。又心を付て品やかにせんとせばいやみつくべし。それゆへ平生を をなごにてくらさねば、上手の女形とはいはれがたし。ぶたいへ出て爰はをなごのかなめの所と、思う心がつくほど、男になる物なり。常が大事と存るよし¹⁴ [...]

Quant à l'*onnagata*, le fondement [de son interprétation] est le charme. Même étant un *onnagata* qui possède une beauté innée, le charme [de ses actes] serait faible s'il essayait intentionnellement de paraître beau. Et s'il cherchait consciemment à paraître attirant et désirable, [la représentation] tournerait au vulgaire. C'est pourquoi, si, même dans sa vie quotidienne, il n'agit pas comme une femme, il n'atteindra [jamais] la renommée d'un habile *onnagata*. Dans les représentations, plus il se persuade de ce que la scène est le lieu privilégié pour montrer sa féminité, plus il mettra en évidence sa masculinité. Il est bon de penser que "toujours" est le plus important [...]

Ainsi un *onnagata* devra refuser le bol de soupe d'igname qui lui est offert, nous dit-il dans le chapitre iv, éviter dans la loge et devant son partenaire des attitudes qui pourraient rompre le charme de la scène qu'ils vont jouer, chapitre xxii, et surtout, dans le chapitre xi, consacrer son existence à l'art de l'*onnagata*:

13. Takeshi Moriya 守屋毅, *Genroku bunka – yûgei, akusha, shibai* 元禄文化 – 遊芸、悪所、芝居. *Culture Genroku – Arts de divertissement, lieux de perdition, théâtre*, pp. 1-2.

14. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, p. 319.

女形にてみながら、もしこれでゆかずば、立役へ直らんと思ふころつくがいなや、藝は砂になる物なり。ほんのをなごが、おとこにはならぬにてがてんすべし。ほんの女、もはやこれではすまぬとて、男にならるべきや。その心にては、女の情にうときはづなり¹⁵ [...]

Être *onnagata* et avoir des pensées inconstantes comme tenter de changer pour le rôle de héros positif lorsqu'on ne trouve pas son accomplissement [dans cette carrière] signifie que son art se réduit en poussière. Il faut comprendre qu'une vraie femme ne se transformera [jamais] en homme. Une vraie femme pourrait-elle se transformer en homme parce qu'elle n'est pas satisfaite de sa condition actuelle? S'il est dans cette disposition d'esprit, c'est qu'il est ignorant des sentiments féminins.

Il tire cette observation de sa propre expérience. Au début de sa carrière et même en 1721, sur les scènes de Kyôto, il avait essayé de jouer les *tachiyaku* mais n'avait jamais obtenu le moindre applaudissement pour ce rôle. Comme pour justifier cet insuccès, il dit dans le chapitre x:

[...] 女形より立役へなをつて、立役にてともかくもよいといはるゝは、女形の時はわるかるべし。立役に直つてあしきは、女形の時よかるべし¹⁶ [...]

[...] Proclamer que l'on se sent mieux en héros positif, *tachiyaku*, lorsque l'on vient de se convertir à ce style signifie que l'on n'a jamais été un bon acteur quand on était *onnagata*. [À l'inverse], si l'on ne parvient pas à jouer convenablement les héros positifs, cela signifie que l'on était un bon acteur quand on était *onnagata* [...]

et laisse ainsi apparaître clairement son choix définitif pour l'art de l'*onnagata*.

Il conclut ainsi ce traité:

女形といふもの、たとへ四十すぎても若女形といふ名有。たゞ女形とばかりもいふべきを、若といふ字のそはりたるにて、花やかなる心のぬけぬやうにすべし。わづかなる事ながら、此若といふ字、女形の大事の文字と心得よ¹⁷ [...]

Un *onnagata*, même s'il a plus de quarante ans, sera toujours appelé un "jeune *onnagata*". On pourrait simplement dire *onnagata*, mais comme on y ajoute le caractère "jeune", il faut jouer de telle sorte que la sensation printanière ne se dissipe pas. C'est peu de chose mais il est important de garder à l'esprit que ce caractère "jeune" est le mot-clé de l'*onnagata* [...]

15. *Idem, op. cit.*, p. 320.

16. *Idem, ibidem*.

17. *Idem, op. cit.*, p. 326.

Ayame mourut à l'âge de cinquante-sept ans. Il exerça son activité principalement dans les théâtres de Kyôto et d'Ôsaka. Il obtint également un grand succès auprès du public lors de sa représentation à Edo, à l'âge de quarante ans, en 1723. Jusqu'à peu avant sa mort, pendant qu'il jouait sur scène, Ayame fut pour le public un éternel *wakaonnagata* 若女形.

Comme il l'a déjà dit au chapitre VII, le fondement de l'interprétation de ce personnage se trouve dans le charme. Il est évident que ce charme, cette sensation printanière qui résiste au poids des ans ne provient pas d'une sensualité physique mais de la conviction d'être une femme. Femme dans le regard, l'attitude, la parole qui naissent d'un profond sentiment d'amour. Ni compliqué ni exotique, être simplement une femme qui, comme une fleur saisonnière est naturellement en harmonie avec son espace, dit Ayame dans le chapitre XXIV, nous faisant nous souvenir ainsi des propos de Zeami dans le traité *Fûshikaden* 風姿花伝 *De la transmission de la fleur de l'interprétation*:

ソモソモ 花トイフニ、万木千草ニ於イテ 四季折節ニ咲ク物ナレバ、ソノ時ヲ得テ
メヅラシキユエニ、モテアソブナリ¹⁸。

[...] Or donc, ce que l'on entend par "fleur" c'est ce qui, sur les dix mille arbres et les mille herbes, éclôt chacune en sa saison, et c'est parce que, venues à leur heure, elles sont insolites, que nous les apprécions¹⁹.

Cette "sensation printanière" vient aussi de l'innocence, de la pureté. Ainsi dans le chapitre XXIII:

女形は女房ある事をおかくし、もしお内義様がと人のいふ時は、顔をあかむる心なく
てはつとまらず 立身もせぬなり。子はいくたり有ても我も子供心なるは、上手の自然
といふものなり²⁰ [...]

Un *onnagata* gardera secret le fait d'avoir une épouse. S'il ne se met pas à rougir en entendant quelqu'un lui dire "Avec votre permission, votre épouse..." il ne réussira pas à interpréter [son personnage] et n'aura pas non plus de succès. Tout en ayant plusieurs enfants, pouvoir être soi-même un enfant, voilà ce qui s'appelle le génie [...].

L'épouse d'Ayame était la plus jeune sœur de la femme de Yamashita Kyôemon, son maître, et lui donna quatre fils qui devinrent tous acteurs. Néanmoins, Ayame était convaincu qu'il était une femme. Cependant, pour un *onnagata*, être une vraie femme est une fiction. Ainsi qu'il est impossible pour une femme d'être un véritable homme. Mais Ayame croyait en ce mensonge. Et c'est de cette conviction que provient la femme

18. Akira Omote et Shûichi Katô 表章、加藤周一, *Zeami. Zenchiku* 世阿弥、禪竹, p. 55.

19. René Sieffert, *La tradition secrète du Nô suivie de Une journée de Nô par Zeami*, p. 103.

20. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, pp. 323-324.

d'Ayame dont la féminité dépasse même celle d'une femme réelle. Cette femme qui, comme l'a dit Mishima, est née d'une relation adultère entre le rêve et la réalité.

Aujourd'hui, comme si l'on voulait effacer cette belle histoire de femme, on écrit le mot *kabuki* avec les caractères “chant 歌” “danse 舞” et “technique 伎”

Bibliographie

- GIROUX, Sakae. “Le personnage féminin dans le *nô* et le *kabuki*”, *Cipango-Cahiers d'études japonaises : Mélanges offerts à René Sieffert*, juin 1994, Inalco, Paris, pp. 107-120.
- _____. *Zeami et ses entretiens sur le nô*, coll. “Bibliothèque Japonaise” Pof, Paris, pp. 153-288.
- GUNJI, Masakatsu 郡司正勝. *Kabuki Jûhachibanshû* 歌舞伎十八番集 *Kabuki*, chefs d'œuvre, Nihon Koten Bungaku Taikei 日本古典文学大系, vol. 98, Iwanami shoten, 1965, pp. 317-326.
- IMAO, Tetsuya 今尾哲也, *Yakusha Rongo Hyôchû* 役者論語評註. Critiques et notes de *Analectes des acteurs*, Tamagawa daigaku shuppanbu, 1974, pp. 174-360.
- DUNN, Charles J. and TORIGOE, Bunzô 鳥越文蔵. *The actor's Analects*, Columbia University Press, 1969, pp. 49-66.
- MORIYA, Takeshi 守屋毅, *Genroku bunka – yûge, akusho, shibai* 元禄文化—遊芸、悪所、芝居. *Culture Genroku – Arts de divertissement, lieux de perdition, théâtre*, Ibundô, Tokyo, 1985, p. 202.
- SHUNZUI, Kenji 守髄憲治. *Yakusha Rongo* 役者論語 *Analectes des acteurs*, Tôkyô daigaku shuppan, 1974, 5^e édition, p. 188.
- TSUCHIYA, Keiichirô 土屋恵一郎. *Genroku haiyûden* 元禄俳優伝 *Transmissions des acteurs de Genroku*, Iwanami shoten, Tokyo, 1991, pp. 139-165.
- SIEFFERT, René. *La tradition secrète du Nô suivie de Une journée de Nô par Zeami*, Gallimard, Paris, 1971, p. 381.
- OMOTE, Akira et KATÔ, Shûichi 表章、加藤周一, Zeami. *Zenchiku* 世阿弥、禅竹, Iwanami shoten, Tokyo, *Nihon Shisô Taikei* 日本思想大系, vol. 24, Iwanami Shoten, 1974, pp. 14-314.

Endereço para correspondência:
Département d'études japonaises
Université Marc Bloch
22, rue Descartes
67084 Strasbourg cedex