



HAL
open science

Le narrateur dans les tragédies bourgeoises de Chikamatsu

Daniel Struve

► **To cite this version:**

Daniel Struve. Le narrateur dans les tragédies bourgeoises de Chikamatsu. Cécile Sakai, Daniel Struve, Sumie Terada, Michel Vieillard-Baron. Les Rameaux noués - Hommages offerts à Jacqueline Pigeot, Collège de France - IHEJ, pp.211-233, 2013, 978-2-913217-29-4. hal-00943830

HAL Id: hal-00943830

<https://hal.science/hal-00943830v1>

Submitted on 14 Dec 2022

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

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

Le narrateur dans les tragédies bourgeoises de Chikamatsu

Daniel Struve, Université Paris Diderot

Le 17^e siècle au Japon voit se développer une nouvelle culture au sein de laquelle un rôle important est dévolu au théâtre, qu'il s'agisse du théâtre d'acteur, le *kabuki*, ou du théâtre de marionnettes, appelé *ningyô-jôruri* ou *jôruri* de poupées. Cette dernière forme s'est développée à partir de la tradition de récitations épique du Moyen Âge, originellement avec accompagnement de luth. Au tournant du 17^e siècle, le luth est remplacé par un nouvel instrument, le *shamisen*, et se produit la jonction entre la récitation et le spectacle de marionnettes. Ainsi naît une forme théâtrale originale qui connaît un succès durable et exerce une profonde influence sur toute la culture du Japon moderne, celui de l'époque d'Edo, du 17^e au milieu du 19^e siècle. Le spectacle dramatique est soutenu par un récit qui laisse la place belle au dialogue des personnages, mais conserve le discours du narrateur, hérité de la récitation épique, qui encadre les dialogues. Le narrateur commence le récit et le conduit jusqu'à son terme, s'effaçant par moment derrière les personnages, mais ponctuant les conversations par l'indication des interlocuteurs et reprenant toujours ses droits quand il s'agit de conclure une séquence ou une scène. Comme dans le récit épique médiéval, il ne se contente pas de rapporter une histoire, mais il la commente brièvement de temps à autre, soulignant en particulier les moments pathétiques et exprimant son sentiment à propos des événements. Comme on le voit aujourd'hui encore dans le spectacle de marionnettes du théâtre Bunraku d'Ôsaka, c'est le même récitant qui tient toutes les parties lors d'une représentation du *jôruri*, celle du narrateur comme celles des personnages masculins ou féminins, dont il imite les voix, matérialisant ainsi la continuité linéaire du récit, qui est au fondement de cette forme.

La pièce du théâtre de marionnettes ou *ningyô jôruri*¹ tient donc autant du drame que du récit¹. Dans les faits, elle servait tout aussi bien pour la récitation publique ou privée que pour la lecture individuelle et, ne serait-ce qu'à ce titre, le genre ne peut être séparé de l'histoire de la prose romanesque, avec laquelle il a de nombreux points de contacts. Le *jôruri* se caractérise par une double temporalité, qui le rapproche du genre romanesque : le drame se déroule sous les yeux des spectateurs, mais il est en même temps raconté au passé par le narrateur, qui en organise le déroulement et la mise en scène et qui en connaît à l'avance le dénouement. Tout en se pliant aux contraintes de la représentation théâtrale, notamment dans sa partie musicale, le narrateur du *jôruri* jouit de privilèges analogues à ceux que l'on attribue au narrateur romanesque : il présente les événements, dispose les acteurs, choisit les points de vue, maîtrise le déroulement du temps segmentant les épisodes et assurant les transitions. Les

¹ Ce double aspect a été en particulier souligné par Hirotsue Tamotsu. Voir les différentes études recueillies dans *Chikamatsu josetsu, Hirotsue Tamotsu chosaku shû*, vol 2, Kage shobô, 1998, notamment « Jôjishi to higeki » (Épopée et tragédie) et « Katarimono no engeki to kotoba » (Le théâtre récité et son langage).

partis dévolues au narrateur tiennent une place importante dans l'économie d'ensemble d'une pièce de *jôruri* et méritent d'être étudiées avec attention.

I) L'exemple de *Sonezaki shinjû*

La courte pièce *Double suicide à Sonezaki* (*Sonezaki shinjû*) représentée en 1703² marque un tournant dans l'histoire du *jôruri* et dans l'œuvre de son auteur Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) associé au récitant Takemoto Gidayû (1651-1714). C'est l'entrée dans le *jôruri*, en fin de spectacle et en complément des « pièces historiques » (*jidaimono*) qui occupaient la majeure partie de la journée, de pièces dites « pièces actuelles » (*sewamono*)³, représentant la réalité moderne, celle des quartiers marchands de la ville d'Ôsaka. *Sonezaki shinjû* est aussi la première d'une longue série de pièces consacrées au thème du double suicide et reprenant le plus souvent des faits réels et récents. En l'occurrence il s'agit du double suicide d'un jeune commis de maison marchande Tokubê et d'O-Hatsu, courtisane employée dans une maison de thé. Refusant d'entrer comme gendre adopté dans la famille de son oncle et patron, Tokubê parvient à récupérer la dot versée à cet effet à sa mère. Il compte la rendre à son oncle, rendu furieux par son refus, mais doit faire face à un avenir incertain. Sa position devient tout à fait désespérée lorsque Kuheiji, un ami à qui il a accepté de prêter pour quelques jours l'argent de la dot, nie avoir contracté une dette et l'accuse à son tour d'escroquerie. Roué de coups par les compagnons de Kuheiji, Tokubê prend conscience de son impuissance et comprend qu'il n'a d'autre solution que la mort. Le pacte de mort est conclu par les deux amants lors d'une entrevue à la maison de thé d'O-Hatsu, dans une scène muette, en présence de Kuheiji, venu en triomphateur. Le soir même O-Hatsu s'échappe de la maison de thé et les deux amants vont se suicider en dehors de la ville dans le bois du sanctuaire Tenman Tenjin : Tokubê se tranche la gorge après avoir transpercé O-Hatsu avec son sabre court.

La pièce *Double suicide de Sonezaki* présente la particularité, qu'on ne retrouve pas dans les « pièces actuelles » ultérieures, de commencer par un long prologue où l'on voit la jeune héroïne O-Hatsu effectuer le pèlerinage des Trente-trois sites d'Ôsaka dédiés au culte du bodhisattva Kannon. Cette partie non dialoguée est entièrement confiée au narrateur. Elle se présente comme un long récit d'itinéraire ou *michiyukibun*. Il s'agit d'un passage en prose rythmée et poétique, multipliant les jeux verbaux sur les noms de lieux traversés : les temples bouddhiques consacrés au culte du bodhisattva Kannon, disposés le long d'un parcours à travers la ville d'Ôsaka. O-Hatsu y est présentée en même temps dans la contingence de sa condition à la fois vile et prestigieuse de courtisane, fille d'une maison de thé d'Ôsaka, mais aussi comme une figure archétypale, manifestation du bodhisattva de la miséricorde Kannon, dont, grâce à un dispositif scénique, elle prend l'aspect à la fin du pèlerinage. Ce préambule

² La pièce fut représentée au 5^e mois de l'année de l'an 16 de l'ère Genroku (1703), à Ôsaka, au théâtre Takemotoza, réunissant les talents de trois artistes de génie : le dramaturge Chikamatsu, le récitant Takemoto Gidayû et le manipulateur de poupées Tatsumatsu Hachirobê (? – 1734).

³ Les « pièces actuelles » de *jôruri* (*sewamono*), présentées d'abord en fin de spectacle comme supplément au programme principal (*kiri-kyôgen*) sont d'un seul tenant, divisées seulement en trois rouleaux (*maki*), qui correspondent aux « actes » de notre théâtre classique, dans la mesure où ils présentent une action non interrompue. Elles s'opposent aux « pièces historiques » (*jidaimono*) en cinq parties.

lyrique achevé, commence le récit à proprement dit, avec l'arrivée du héros masculin, le commis Tokubê, introduit par le narrateur. Une voix de femme le hèle depuis une maison de thé. C'est O-Hatsu, venue là en pèlerinage avec son client. Le narrateur décrit brièvement les attitudes des deux amants au cours d'une conversation qui joue le rôle d'une scène d'exposition. Il évoque en particulier le geste d'O-Hatsu lorsqu'elle prend la main de Tokubê et la porte à son cœur, ou encore ses larmes et les efforts qu'elle fait pour les surmonter. De même, un peu plus loin, lors de l'entrevue du héros avec son ancien ami, le traître Kuheiji, interrompue un moment par O-Hatsu, le narrateur décrit brièvement les attitudes des interlocuteurs. Il commente plus longuement la situation et l'attitude de Tokubê à la fin de la scène, exprimant sa compassion et faisant allusion à la mort prochaine de Tokubê.

La seconde scène s'ouvre par la description du quartier où vit O-Hatsu, à la nuit tombée. Le narrateur décrit la douleur de l'héroïne qui vient d'être témoin de l'altercation entre son amant et le traître Kuheiji. Cette douleur est avivée par les commérages auxquels se livre son entourage. À l'arrivée de Tokubê, O-Hatsu doit dissimuler son impatience. Elle le rejoint cependant peu après, le fait entrer et le cache sous la véranda. L'espace scénique se dédouble alors. Sur la véranda, Kuheiji péroré et accable son rival. Sous la véranda, s'engage un dialogue muet – scène fameuse –, où Tokubê confirme sa résolution de mourir en portant le pied d'O-Hatsu à sa gorge. Tout cet épisode est pris en charge par le narrateur. Puis O-Hatsu fait ses adieux aux habitants de la maison et à ses patrons, qui ne s'avisent de rien, cependant que le narrateur souligne le caractère définitif de la séparation. Enfin, la dernière scène, celle du double suicide, commence par un nouveau récit d'itinéraire, où l'on voit les amants quitter la maison de thé, franchir la rivière Shijimigawa par le pont d'Umeda et se diriger vers leur lieu de mort, le bois de Sonezaki près du sanctuaire de Tenman Tenjin. Ce passage lyrique n'est pas dialogué : il est donc lui aussi assumé par le narrateur. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'un récit à la troisième personne, mais plutôt de l'évocation lyrique des sentiments éprouvés par les héros au moment où ils s'engagent sur le chemin de la mort. Les frontières entre les subjectivités, entre les personnes s'effacent. L'état d'esprit des personnages est décrit aux moyens d'images poétiques liées à l'espace qu'ils traversent :

Non seulement à la cloche
aux herbes aux arbres au ciel vont leurs regrets
ils lèvent les yeux
insensibles les nuages la face des eaux
où le Grand Chariot limpide se reflète...⁴

Images sonores, puis visuelles, suivies par d'autres images sonores, quand Tokubê et O-Hatsu surprennent une chanson provenant d'un établissement de distraction et en appliquent les paroles à leur situation.

Après cette évocation lyrique de la subjectivité des héros, la fin renoue avec le récit et les passages dialogués, pour décrire les derniers instants des amants. Une dernière et brève intervention du narrateur, commentant le double suicide des héros et son caractère exemplaire, clôt le texte.

⁴ Chikamatsu, *Tragédies bourgeoises*, trad. de R. Sieffert, vol. 1, POF, 1991, p. 77.

Une analyse rapide de la pièce montre le rôle essentiel qu'occupe le discours du narrateur dans la pièce *Sonezaki shinjû*, mais cela est également vrai des autres « pièces actuelles » de Chikamatsu. Le narrateur assume une fonction qu'on peut comparer à celle du chœur dans la tragédie antique. Il réagit comme lui à l'action et la commente, mais contrairement au chœur, il exerce une présence constante et non pas intermittente et se voit confier une grande partie de la narration. On peut dire que le narrateur ou l'instance narrative est un élément clef dans la poétique du *jôruri* de Chikamatsu.

II) Organisation de l'espace et le langage du corps

Instance organisatrice du récit, le narrateur oriente l'intérêt du spectateur ou du lecteur, souligne les moments importants, marque le début et la fin de chaque épisode. Les paroles des personnages se détachent du discours du narrateur, elles en prennent le relais, mais ne s'en séparent jamais complètement. Cette structure discursive confère aux dialogues une valeur expressive particulière, dans la mesure où ils ne sont pas en charge du récit en tant que tel, contrairement à ce qui se passe dans un récit purement dramatique. Les sentiments éprouvés par les personnages deviennent ainsi l'objet principal du drame, ce que Chikamatsu lui-même souligne dans ses célèbres propos sur l'art du *jôruri*, recueillis par le lettré Hozumi Ikan (1692–1769) dans l'ouvrage *Naniwa miyage* :

Aussi, sans parler des parties narratives (*jimonku*) et des dialogues (*serifugoto*), même les parties descriptives (*fûkei wo noburu monku*) comme les « récits d'itinéraires » (*michiyuki*), faute d'être chargées de sentiment (*jô*), ne sauraient susciter l'intérêt du public. Il en va de même avec l'image évocatrice (*kyôshô*, chin. *xingxiang*) des poètes en chinois. De même lorsqu'on évoque dans un poème la beauté de paysages comme ceux de Matsushima ou de Miyajima, le résultat est aussi décevant qu'une belle femme qu'on doit admirer en peinture, à moins qu'on n'enferme dans les paroles du poème les sentiments que l'on a éprouvés au moment où l'on contemplait ces paysages et où l'on jouissait de leur beauté. C'est pourquoi, il faut bien comprendre que les paroles du *jôruri* doivent être fondées sur le sentiment.⁵

Le dramaturge travaillant pour le théâtre de poupées, dit encore Chikamatsu, cherche à insuffler dans ses objets inanimés une vie suffisante pour qu'ils puissent rivaliser avec les acteurs vivants du théâtre *kabuki*, dont les salles sont établies à proximité. Ainsi tous les

⁵ *Chikamatsu jôruri shû*, vol. 2, Nihon koten bungaku taikai 50, Iwanami shoten, 1959, p. 356. C'est nous qui traduisons. L'ensemble de ces propos a été traduit par René Sieffert dans l'introduction au premier volume des *Tragédies bourgeoises* de Chikamatsu, vol. 1, POF, 1991, p. 40-45. Le passage cité ici se trouve à la page 41. Pour la traduction du terme *kyôshô* (chin. *xingxiang*), nous nous sommes inspirés de *La Valeur allusive* de François Jullien (EFEO, 1985), qui, dans la 5^e partie intitulée « L'écriture indirecte et l'expression de l'émotion » traduit *xing* comme « motif évocateur », « incitation analogique » et *xiang* comme « représentation » (*passim*).

éléments du texte doivent-ils contribuer à l'expression du sentiment, c'est-à-dire des mouvements du cœur. Le discours du narrateur a pour fonction non pas de décrire les mouvements du cœur, mais de souligner et de faire ressentir au spectateur les instants où surgit l'émotion. Voici, par exemple, le passage au tout début de la pièce où Tokubê aperçoit O-Hatsu alors qu'il vient de renvoyer le commis qui l'accompagnait dans la tournée des clients :

« Et tâche de ne pas aller traîner du côté de Dôtonbori ! » Il dit et le suit des yeux tant que sa silhouette reste visible, puis il soulève le store :

- Hé, est-ce point O-Hatsu ? Comment se fait-il ?

Comme, ce disant, il se dispose à retirer son chapeau de laîche tressée :

- Ah, veuillez rester couvert ! Aujourd'hui, j'ai un client de province [...] ⁶

L'attention passe d'un personnage à un autre, tout à fait comme dans un texte romanesque. Tokubê comme O-Hatsu sont tous les deux soucieux de dissimuler leur rencontre et cette inquiétude, plutôt qu'elle n'est dite, est montrée au spectateur au moment-même où elle est ressentie par le personnage. Le même procédé se répète lorsque dans la scène suivante O-Hatsu aperçoit dans l'obscurité le chapeau de laîche de Tokubê, venu pour la rencontrer à la maison de thé Tenma :

Dès qu'elle l'aperçoit, tourmenté, cherchant à se dissimuler, son cœur tressaille, elle veut courir à lui, mais se ravise [...] ⁷

Cette fois, l'émotion s'exprime dans les mouvements de la marionnette plutôt que dans des répliques, mais la structure est identique. La narration peut être dite subjective dans la mesure où, dans l'un et l'autre cas, elle s'appuie sur la temporalité des personnages. Le récit procède par montage de points de vue. On peut en citer un exemple parmi beaucoup d'autres dans la pièce *À la margelle du puits (Kasane izutsu)* ⁸, dont les héros, de conditions similaires à ceux du *Double suicide à Sonezaki*, s'appellent Tokubê et O-Fusa. Voici la situation. La rencontre des deux amants a été retardée, Tokubê ayant été retenu de force dans la maison de thé qui emploie O-Fusa, alors que cette dernière est sortie. O-Fusa finit par rejoindre son amant au milieu de la nuit en empruntant la route des toits :

Peine d'amour un instant allait s'assoupir quand par les toits (...), quelqu'un s'approche sans bruit : est-ce pour l'amour d'un autre ? se dit-il, envieux ; il regarde et distingue des pieds qui, précautionneusement, tâtent le coffre aux volets, tremblant, tremblant il se sent défaillir.

- Ah, êtes-vous là ?

- Fusa est-ce toi ? Que se passe-t-il ?

⁶ Tragédies bourgeoises, *op. cit.*, vol. 1, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ Représentée au 12^e mois de l'année 1707 au Takemotoza. Voir Sieffert, *op. cit.*, vol. 2, p. 55 et suiv.

Sans dire plus, de part et d'autre du foyer, ils se prennent les mains et ne savent que pleurer ; à travers ses larmes, fixement elle considère le visage de l'homme...⁹

L'attention passe ici des sentiments de Tokubê qui se morfond dans la solitude, à la subjectivité d'O-Fusa qui arrive inopinément par les toits et avance un pied tremblant vers la fenêtre, puis de nouveau à Tokubê pour évoquer l'émotion partagée des deux amants et se fixer finalement de nouveau sur O-Fusa qui entame une longue tirade. Le moment de la rencontre et l'émotion qui l'accompagne sont rendus, d'une manière sans doute malaisée à transposer en français, par le verbe redoublé « tremblant, tremblant » (*furui furui*), qui accompagne le basculement d'une subjectivité à l'autre. Ce procédé très bref permet de donner à l'instant de la rencontre une forte intensité.

Ainsi l'espace scénique se colore de subjectivité. La narration passe librement du point d'un personnage à celui d'un autre et prend un caractère dramatique. Dans le *Double suicide à Sonezaki*, l'espace de la conversation intime au début de la pièce est comme séparé de l'espace extérieur par la volonté de dissimulation des deux amants, matérialisée par le rideau qu'écarte Tokubê et par le mouvement d'O-Hatsu, qui l'empêche d'enlever le chapeau protecteur. Le clivage s'accroît encore dans la scène de la maison Tenma, lorsqu'O-Hatsu dissimule Tokubê sous la véranda. Deux actions dramatiques se déroulent parallèlement : la conversation d'O-Hatsu avec Kuheiji et son dialogue muet et tactile avec Tokubê. Le personnage de Kuheiji est ainsi mis à distance, tandis que l'attention se concentre sur les réactions de Tokubê. Ce même clivage réapparaît lors de la marche à la mort, lorsque les amants franchissent le pont d'Umeda, laissant derrière eux l'espace de la ville et de la fête où ils ne reviendront que comme objets de la rumeur, puis héros d'une histoire tragique. Les pièces postérieures au *Double suicide de Sonezaki* présentent de nombreux cas analogues où l'on voit un personnage se faire le témoin souvent dissimulé de ce qui se passe dans une autre partie de la scène¹⁰.

Ces variations de points de vue ont pour effet de mettre au centre du jeu dramatique le personnage en tant que sujet, de manifester la présence des corps. Les marionnettes, dont la substance matérielle se réduit à une tête fichée sur un bâton de bois et aux vêtements, s'animent et revêtent une chair, dont la présence, pour être imaginaire, doit être au moins aussi intense que celles d'acteurs vivants. Le langage du corps, souligné par la narration, envahit l'espace scénique. C'est bien entendu le cas des scènes d'amour (*nureba*) pour lesquelles Chikamatsu peut puiser dans l'expérience qu'il a acquise comme dramaturge de *kabuki*, avant de rejoindre, à partir de 1703, le théâtre de Takemoto Gidayû à Ôsaka. La scène déjà évoquée de la conversation entre Tokubê et O-Hatsu comprend un jeu de scène célèbre, où O-Hatsu prend la main de Tokubê et l'applique contre son cœur pour qu'il se rende compte à quel point « elle se consume ». De même, la décision ultime est scellée lorsque Tokubê,

⁹ *Op. cit.*, vol 2, p. 81-82.

¹⁰ Ainsi, par exemple, dans la pièce *À la margelle du puits*, Tokubê, revenu chez lui au moment de la visite de son beau-père, reste à l'extérieur de son logis et « épie ce qui s'y passe » (*op. cit.*, vol. 2, p. 66), ce qui conduira à un quiproquo : comme il entend sa femme affirmer qu'il est bien chez lui et qu'il dort, Tokubê imagine qu'elle est en train de dissimuler un amant, alors même qu'elle ment pour le protéger.

caché sous la véranda, porte le pied d'O-Hatsu à sa gorge. Dans la pièce *À la margelle du puits* le désir exacerbé de Tokubê, lorsqu'il est tenu à l'écart d'O-Fusa, s'exprime dans la scène hallucinée où il s'enveloppe dans la couverture de son amante et tantôt croit voir son visage, tantôt croit sentir le « contact froid de la chevelure dénouée »¹¹. Toute cette scène du second rouleau est remarquable par la place qu'elle donne au corps des personnages : corps déchiré par l'angoisse, le désir, ou encore la douleur, lorsque vers la fin le frère aîné de Tokubê, dans une véritable scène de torture, décide de donner une bonne leçon aux amants et fait chauffer le *kotatsu* où s'est dissimulée O-Fusa.

Cette dramaturgie des corps caractérise également les scènes de suicide proprement dites. Dans le *Double suicide à Sonezaki* les spasmes de l'agonie sont évoqués d'une manière appuyée, avec toutes les ressources rythmiques et lexicales du japonais, riche en termes expressifs. Mais la mort ne se réduit pas à ces mouvements spasmodiques, elle est organisée selon une mise en scène, différente dans chaque pièce, qui signifie le destin à chaque fois unique du couple d'amants. Ainsi dans le *Double suicide à Sonezaki* les amants préparent soigneusement leurs derniers instants :

Néanmoins il serait fâcheux que, du fait des souffrances de l'heure suprême, l'on pût dire que dans la mort nous offrons un spectacle hideux... À ces deux arbres qui mêlent leurs branches, fermement attachons notre corps et mourrons proprement. Nous donnerons au monde l'exemple d'une mort sans pareille !¹²

Cette mort réussie et exemplaire n'est cependant pas le cas général. Dans *À la margelle du puits*, les amants sont troublés par des poursuivants, auxquels s'est mêlée l'épouse de Tokubê. Après avoir tué son amie d'un coup de son sabre court, Tokubê doit fuir, et c'est en revenant sur ses pas, à la recherche du corps d'O-Fusa, qu'il tombe dans un puits où il périt noyé, échouant à former la figure initialement projetée. Mais, manquée ou réussie, la mise en scène finale n'en reste pas moins significative et emblématique. S'y expriment une dernière fois et d'une manière définitive les sentiments et l'intention des héros, dont l'acte inscrit dans l'espace scénique une image qui, telle un caractère d'écriture, signifie leur histoire tragique.

III) Le *michiyuki*, les dialogues et les onomatopées

Le *jôruri* est en premier lieu un art de la parole, une narration. Certes la parole n'en est pas l'unique élément. D'une part, elle est soutenue et relayée par le chant et la musique, d'autre part, elle est matérialisée sur scène par le jeu du marionnettiste, double scénique de la voix narrative. Néanmoins, c'est bien la parole qui joue ici le rôle central. C'est elle qui anime les marionnettes et leur confère une présence de chair, rendant les moindres nuances et inflexions de leurs sentiments. En effet, le discours du narrateur ne cesse d'encadrer la parole des personnages, comme le montreur soutient la marionnette. Une partie importante de cette parole est d'ailleurs assumée directement par le narrateur : à l'exemple de ce qui se passe dans

¹¹ *Op. cit.*, vol. 2, p. 81.

¹² *Op. cit.*, vol. 1, p. 81.

le théâtre nô où le chœur (*jiutai*) prend le relais des personnages, le narrateur exécute sur le mode récité (*ji*) une partie du discours prononcé (ou seulement pensé ? la frontière est parfois malaisée à tracer) par un personnage, là où l'on s'attendrait plutôt à trouver le mode parlé (*kotoba*, littéralement, « parole »)¹³. Le narrateur maintient les répliques des personnages dans l'univers du *katarimono* (récitation épique), comme distinct et séparé du monde quotidien et de son langage¹⁴. Cette distance est constitutive du *jôruri*. C'est elle qui confère aux personnages le caractère exemplaire, et permet leur transformation en héros tragiques.

Dans le *Double suicide de Sonezaki*, cette dimension tragique est donnée dès l'abord par le récit d'itinéraire (*michiyuki-bun*) qui évoque le pèlerinage aux trente-trois lieux d'Ôsaka dédiés au culte du bodhisattva Kannon. À ce premier récit d'itinéraire fait pendant, au troisième rouleau, un second, évoquant la marche à la mort des amants. Ces deux passages lyriques constituent deux sommets de la pièce du point de vue poétique, musical, comme aussi du point de vue de l'animation des marionnettes. Leur rôle est essentiel dans la mesure où ce sont eux qui confèrent au fait divers la dimension d'une tragédie. Le premier est un voyage à travers Ôsaka et des paysages familiers aux spectateurs. Les nombreux sanctuaires énumérés contribuent à ancrer l'action de la pièce dans la réalité sociale et géographique, l'espace commun de la cité marchande. Le pèlerinage commence aux premières heures du matin et dure jusqu'au soir, ce qui fait de lui une allégorie de l'existence humaine. Le second récit d'itinéraire s'oppose au premier tout en le complétant et en l'achevant. Spatialement, il

¹³ Voir sur ce point l'étude de Hirose Tamotsu « Chikamatsu ni okeru katari to dorama », dans *Chikamatsu josetsu, op. cit.*, p. 289 et suiv. L'exemple pris est le monologue suivant du *Double suicide de Sonezaki*, à la fin de la scène qui oppose Tokubê au traître Kuheiji :

... Dire que c'est un gars que de tout temps j'ai traité en frère, et parce qu'il pleurnichait, prétendant qu'il m'en serait obligé toute sa vie – cet argent, si je ne l'ai pas demain, sept de ce mois, il me faudra mourir – cet argent qui est le prix de ma vie, je le lui ai prêté pourtant, pensant qu'à ma place il ferait de même ; il m'a fait écrire, de ma propre main, la reconnaissance, y a imprimé son sceau, ce sceau qu'il avait à l'avance déclaré avoir perdu, et à présent c'est moi qu'il accuse de tromperie ! Ah ! je m'en mords les doigts ! Ha, j'enrage ! Foulé aux pieds et frappé de la sorte, je ne suis plus un homme, je n'ose plus lever la tête ! Que ne suis-je mort plutôt, accroché à lui, fût-ce avec mes dents !

Qu'il frappe le sol, qu'il grince des dents, qu'il serre les poings, qu'il se plaigne, c'est raison, et c'est pitié, on...le...comprend...le...malheureux !
(*Tragédies bourgeoises, op.cit.*, vol. 1, p. 69-70)

La partie soulignée est exécutée en mode parlé (*kotoba*), la partie non soulignée est en mode récité (*ji*), la partie soulignée en pointillés est chantée (*fushi*). Sur la structure du *jôruri* on consultera Andrew Gerstle, *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*, Harvard East Asian Monographs, Harvard University Press, 1986, ou, de Jeanne Sigée, l'introduction à *Imoseyama, ou l'Education des femmes* de Chikamatsu Hanji, p. 54 et suiv. Jeanne Sigée traduit *ji* par « ton de base », *kotoba* par « parler de dialogue » et *fushi* par « ligne mélodique ».

¹⁴ Au sujet du langage des « pièces actuelles » de Chikamatsu, voir Hirose Tamotsu, « Jôjishi to higeki », *op. cit.*, p. 36. Hirose souligne le caractère poétique et non réaliste des dialogues en dépit de l'usage de la langue vernaculaire. Il cite les paroles suivantes de O-Hatsu : « Quand bien même Ôsaka vous serait interdit, vous n'êtes ni un voleur ni un incendiaire. Quoi qu'il vous arrive, comptez sur moi pour trouver un moyen de vous permettre de rester. Qu'il nous devienne impossible de nous rencontrer, alors : serments d'amour ne valent-ils pour cette vie ? » (*op. cit.*, p. 66).

ne s'agit plus d'un parcours à travers la ville, mais d'un mouvement orienté vers l'extérieur, vers un en-dehors. En franchissant le pont d'Umeda, les amants quittent l'univers des quartiers de plaisir où ils évoluaient jusqu'à présent et s'avancent dans une antichambre de l'autre monde. Du point de vue du temps, le moment nocturne s'oppose au moment diurne du prologue, tout en lui servant de prolongement. On peut relever encore dans ce second morceau l'absence quasi-totale de toponymes, si ce n'est le pont d'Umeda et le bois de Tenma Tenjin ou de Sonezaki, alors que le premier en était saturé. Le voyage à travers un espace, certes sacré, mais familier et figurant la vie humaine, trouve son achèvement dans la traversée de la vie à la mort. Encadrant l'action dramatique, les deux récits d'itinéraires lui communiquent non seulement une noblesse nouvelle, mais aussi leur dynamique linéaire. Les images poétiques de l'eau et des étoiles projettent au dehors le drame humain et lui confèrent une valeur cosmique et universelle. Les bribes de chansons que saisissent les amants en route vers le lieu de mort leur parlent de leur propre aventure, annonçant leur transformation en héros d'une histoire tragique. Le travail poétique permet de dépasser l'approche subjective. L'intersubjectivité obtenue par la médiation de la parole poétique crée un lien entre le spectateur et les héros. Le drame s'empare de l'esprit du spectateur et se prolonge au-delà du point final.

La présence de deux récits d'itinéraires, que nous venons d'évoquer, est propre au *Double suicide à Sonezaki*. Mais si les autres pièces n'en possèdent qu'un seul, celui qui précède la marche à la mort, toutes commencent par une introduction lyrique, parfois brève, qui situe l'action dans son cadre géographique ou en introduit le motif thématique dominant. Ces introductions lyriques sont suivies d'ordinaire par un épisode présentant le cadre dans lequel se déroule le drame. Le dispositif est répété au début du second rouleau, tandis que le troisième commence par un récit d'itinéraire, dont le caractère est également lyrique. Ainsi, par exemple, la pièce *À la margelle du puits*, dont le héros Tokubê est à la tête d'une teinturerie, s'ouvre par l'évocation du motif de la teinture, et l'action est d'abord située dans sa maison, si bien que le héros est d'emblée présenté à travers le regard de ses commis. Le second rouleau, lui, commence par l'évocation lyrique du quartier de distractions où est situé l'établissement de thé de l'héroïne O-Fusa. Ce passage lyrique est prolongé par une scène de groupe, qui nous introduit à l'intérieur d'une maison de thé.

En outre la parole poétique du narrateur n'est pas cantonnée aux seuls moments privilégiés que sont les passages lyriques au début de chaque rouleau. Elle peut se rencontrer dans toutes les parties texte, y compris dans les dialogues. Au second rouleau de la pièce *À la margelle du puits*, après l'introduction lyrique, le spectateur assiste à l'attente angoissée de l'héroïne : l'argent promis par Tokubê pour empêcher son rachat par un client et leur éviter ainsi une séparation définitive, tarde à venir. Dans ce qui apparaît comme l'amplification d'une scène déjà présente dans *Double suicide à Sonezaki*, O-Fusa se consume d'angoisse, entourée d'indifférents. Nous la voyons prendre part à une partie de « feu tournant », jeu de société consistant à trouver des mots commençant par une syllabe donnée, en l'occurrence la syllabe *hi* connotant le « feu », tandis qu'une chandelle allumée circule d'un joueur à l'autre. Des habitués et des employés de la maison se mêlent au jeu et y vont, chacun, de sa proposition.

Comme l'a montré dans une étude détaillée de ce passage Shinoda Jun.ichi¹⁵, les mots proposés reflètent la condition ou les préoccupations de ceux qui les prononcent, ce qui permet d'attribuer sans erreur les répliques aux différents personnages, alors même que le texte ne donne pas d'indications explicite à ce sujet. Comme le souligne Shinoda Jun.ichi, le texte comprend toutes les informations indispensables à la mise scène, même si elles ne sont pas toujours formulées explicitement. Seule parmi les participants, O-Fusa peine à partager l'entrain général. Elle tarde à répondre et les mots qui lui viennent à l'esprit, comme *hitorine* (couche solitaire) ou *hi no e uma* (Aîné du Feu - Cheval, combinaison calendaire réputée porter malheur), s'avèrent de mauvais augure. Voici comment s'achève la séquence :

- Ah, ah ! la chandelle arrive au bout ! Hé quoi ? Fusa ! allons, que dites-vous, que dites-vous ?
- Ainsi pressée :
- Ah, c'est agaçant ! Je suis au bout de mon rouleau ! Je ne sais que dire, excusez-moi !
- Si elle est au bout du rouleau, qu'on l'emporte au bûcher, *hiya* !
- Et là, avec les *hibashi* [baguettes à feu], qu'on la brûle !
- Par les Trois Trésors ! le feu s'est éteint ! Allons, recueillons les cendres de dame Fusa !
- À ces mots, elles éclatent de rire, mais leur plaisanterie sera demain la triste réalité.¹⁶

L'épisode tout entier, dont nous ne citons ici que les dernières lignes, fonctionne comme un récit d'itinéraire où les toponymes auraient été remplacés par les mots commençant par la syllabe *hi* « feu ». Ces mots renvoient à la situation sans issue où se trouve l'héroïne promise à une mort prochaine. Le mouvement caractéristique du récit d'itinéraire ne tient pas ici à un déplacement des personnages dans l'espace mais à celui circulaire de la chandelle qui finit par s'éteindre. La scène de genre, présentant un jeu de société dans une maison de thé, prend une dimension allégorique, devient image de la mort prochaine de l'héroïne, comme un peu plus loin le supplice du *kotatsu* qui lui sera infligé, figure l'enfer des passions que doivent traverser les amants avant d'atteindre à la délivrance. Le travail poétique sur la langue, y compris la langue vernaculaire, creuse dans celle-ci une dimension nouvelle, confère aux malheurs des personnages une portée qui va au-delà de la contingence d'un fait divers. L'action dramatique englobe et dépasse les événements représentés sur scène, prolongeant leur effet au-delà de l'espace et du temps scénique. C'est aussi sans doute ce que montre la structure cyclique du *Double suicide à Sonezaki*, qui, avant même le début du drame, présente O-Hatsu comme la manifestation du bodhisattva Kannon. Le temps tragique est un temps susceptible d'inversion.

IV Conclusion

¹⁵ Cf. *Chikamatsu Monzaemon shû*, Shinchô Nihon koten bungaku shûsei, Shinchôsha, 1986, p. 319 et suiv.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 74.

En attirant l'attention sur la dimension scénique des pièces de Chikamatsu et tout particulièrement sur la manière dont les indications scéniques sont encodées dans le texte du *jôruri*, Shinoda Jun.ichi a contribué à mettre en évidence la nature scénique du langage de Chikamatsu. Il rejoint ainsi la réflexion plus ancienne de Hirotsue Tamotsu sur le double caractère et la double temporalité dramatiques et narratifs de ce théâtre. Dans ses « pièces actuelles » (*sewamono*) tout particulièrement, Chikamatsu a inventé un langage dramatique original, qui mérite d'être étudié en tant que tel. Or, porter attention à la parole conduit nécessairement à s'intéresser à l'instance narrative qui en a la charge. Une telle approche, sortant de l'étude idéologique ou morale (celle, par exemple, du caractère des personnages et de la portée éthique de leurs actions et aventures), qui cherche à mettre en évidence la poétique sous-tendant l'ensemble des pièces de Chikamatsu, semble particulièrement prometteuse. Nous avons tenté de l'esquisser ici à partir du cas de la pièce *Double suicide à Sonezaki* et d'une autre, *À la margelle du puits*, à l'intrigue plus élaborée, mais qui reprend en grande partie les données de la première. Nous avons ainsi cherché à mettre l'accent sur la narration de Chikamatsu, ce mouvement inexorable du *katari* (récitation), hérité des récits guerriers médiévaux, qui s'empare d'une histoire, lui confère une dimension nouvelle et la porte jusqu'à son inéluctable dénouement.

fûkei wo noburu monku 風景をのぶる文句

fushi 節

Hozumi Ikan 穂積以貫

ji 地

jidaimono 時代物

jimonku 地文句

jiutai 地謡

jô 情

Kasane izutsu 重井筒

katari 語り

kotoba 詞

kyôshô (chin. *xingxiang*) 興象

michiyukibun 道行文

Naniwa miyage 難波土産

ningyô-jôruri 人形浄瑠璃

nureba 濡場

serifugoto せりふ事

sewamono 世話物

Sonezaki shinjû 曾根崎心中

Takemoto Gidayû 竹本義太夫

Tatsumatsu Hachirobê 辰松八郎兵衛