



**HAL**  
open science

## ”La voix du chœur de nō : un chant sans sujet ?”

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. ”La voix du chœur de nō : un chant sans sujet ?”. ”Dans les pas de Claude Calame”, Nov 2018, Paris, France. hal-03151543

**HAL Id: hal-03151543**

**<https://hal.science/hal-03151543>**

Submitted on 24 Feb 2021

**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.

Cette communication, prononcée lors de la journée *Dans les pas de Claude Calame* (Université Paris-Diderot, 10/11/2018) et adressée à l'éminent helléniste dont nous avons suivi les cours à l'EHESS, constitue l'une des premières étapes de notre réflexion sur le chœur de *nō*<sup>1</sup>.

## **La voix du chœur de *nō* : un chant sans sujet ?**

### **Le chœur de *nō* : la voix perdue des chœurs grecs ?**

Permettez moi de commencer par un aparté : un soir dans le métro tandis que nous rentrions d'une séance du séminaire d'« Antiquité Territoire des Écarts », tu m'as demandé, cher Claude : « Pourquoi t'intéresses-tu au *nō* ? Il faudra que tu m'expliques. » Il convenait de te répondre ce que je n'ai pas encore eu le loisir de faire et que j'entreprends aujourd'hui. Et de fait, ce n'est pas un hasard, si mes travaux sur le *nō* croisent la route de tes travaux. Le *nō* tradition scénique recourant à des masques, à de la musique, à de la danse, à des formes liturgiques, attirera forcément tout antiquisant qui s'est penché sur la tragédie comme forme musicale, chorale et liturgique. Plus particulièrement, l'helléniste ayant intégré le comparatisme et l'anthropologie culturelle à sa démarche, sera intrigué par le groupe de chanteurs placé sur le côté de la scène face à l'acteur masqué. Il sera peut-être tenté comme Basil Chamberlain en 1890, d'y reconnaître, un chœur de tragédie grecque :

Le résultat fut quelque chose qui ressemblait de façon frappante à l'ancien drame grec [...] Il y avait le même chœur la même attitude des acteurs qui étaient souvent masqués; il y avait la même position assise en plein air, la même atmosphère quasi-religieuse qui pénétrait le tout.<sup>2</sup>

Le *nō* serait-il une « tragédie chorale », pour selon l'expression employée par Claude pour décrire la tragédie attique ?<sup>3</sup> Aurait-on retrouvé les chœurs perdus grecs ? Il est vrai que les traditions théâtrales de la Grèce ancienne ayant disparues, la tentation est grande de répondre par l'affirmative. Et de fait, nul doute que le *nō* est, au sens musical du terme, « choral » : il n'existe pas de *nō* sans ce groupe de chanteurs caractéristique. Comme dans une tragédie attique, les chants de ce groupe alternent avec ceux produits par les acteurs masqués. Musicalement, le groupe des chanteurs chante tantôt en alternance avec l'acteur principal, tantôt au contraire de façon autonome. Il est donc bien tentant de projeter le chœur grec sur le chœur de *nō*, voire de rêver comme Chamberlain sur un chœur grec retrouvé. Il convient cependant de se mettre, en suivant les pas de Claude, à l'école de l'anthropologie et de la pragmatique, de mener en un mot une enquête ethnopoétique pour comprendre à quoi nous avons affaire ici. Allons-nous vraiment retrouver les voix perdues des chœurs grecs ?

### **I. le mirage grec du « chœur de *nō* »**

Une approche scientifique de notre objet nécessite, un passage par la langue et par les pratiques autochtones, par l'« émique » pour employer une terminologie anthropologique<sup>4</sup>. On trouve en japonais l'équivalent du mot « chœur » en un sens générique qui permet de couvrir des groupes de chanteurs à la fois dans le théâtre occidental et dans les traditions scéniques japonaise. Ainsi, certains chercheurs japonais – Nogami Toyochirō, notamment, l'un des plus

<sup>1</sup> PIERRE Maxime, « Le groupe de chanteurs du *nō* est-il assimilable à un chœur de tragédie grecque ? », *Revue de Littérature comparée*, 113, octobre-novembre 2019, p. 379-398.

<sup>2</sup> CHAMBERLAIN Basil, *Collected works of Basil Hall Chamberlain*, vol. 6, Synapse – Ganesha Publishing, Tōkyō – Bristol, 2000, 1890]. p. 341-342 : « The result was something strikingly similar to the Old Greek Drama. The three unities, though never theorised about, were strictly observed in practice. There was the same chorus, the same demeanour of the actors, who were often masked ; there was the same sitting in the open air, there was the same quasi-religious strain pervading the whole. »

<sup>3</sup> CALAME Claude, *La tragédie chorale, poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Mondes anciens, 2017.

<sup>4</sup> DE SARDAN Jean-Pierre Olivier, « Émique », *L'Homme* 147, 1998, p. 151-166.

grands spécialistes du *nō* – utilise un mot générique: le terme *gasshō* (合唱), littéralement « récitation conjointe », que l'on peut traduire par « chœur », et ses composés *gasshō-bu* (合唱部) et *gasshō-ka* (合唱歌) désignant respectivement une « section chorale » et un « chant choral »<sup>5</sup>. Dans son étude, Nogami relève les ressemblances musicales entre ces groupes de chanteurs et compare les chants individuels des acteurs aux monodies grecques et le *rongi*, passage alterné de chant entre acteur et chœur, au *kommos* grec<sup>6</sup>. Quant aux passages autonomes on serait tentés de les comparer à des *stasima*. S'agit-il cependant du même type de voix chorale que la tragédie grecque ? En réalité, l'usage du mot *gasshō* ne rend pas assez compte de la spécificité du groupe de chanteurs du *nō*. De fait, le terme technique pour désigner spécifiquement le groupe des chanteurs du *nō* est *ji-utai* (地謡 : « chant du sol ») abrégé dans les livrets en *ji* « sol », ou encore le terme *dou-on* (同音 : « unisson ») éventuellement abrégé en *dou* (同 : « ensemble »)<sup>7</sup>. Paradoxalement, le vocabulaire technique du *nō* ne désigne pas des interprètes, mais un « lieu » (le sol), un « chant » (*utai*), ou un « ensemble sonore » (*dou-on*).

Et de fait, la réalité physique du groupe des chanteurs du *nō* diffère fortement de la tragédie grecque : le *ji-utai* reste assis durant toute la pièce, porte des habits de cérémonie généralement noirs, tout comme les musiciens du fond de scène, et ne possède ni costumes d'acteurs ni masque comme les choreutes de la tragédie ancienne. Assis au sol comme les musiciens, tenant fixement leur éventails : les chanteurs ont symboliquement « les jambes et les bras coupés ». Cet usage ne peut avoir qu'une signification : le chœur fait partie de l'orchestre, ou plus précisément, il en constitue la partie vocale. Il s'agit, pour emprunter une distinction à Jean-Jacques Tschudin, non pas de « choreutes », au sens de chœur de personnages, mais de « choristes », au sens plus limité de chœur de chanteurs<sup>8</sup>. D'où ce nom de « sol » ou de « chant du sol » : le *ji-utai* n'existe pas en tant qu'acteurs mais en tant que « bande sonore », avec une conséquence majeure : le *ji-utai* n'a aucune fonction dans la fiction. Et pourtant, ils chantent... Quelle est donc l'identité de cette voix ?

## II. Ce que le mot « chœur » veut dire en japonais

Suivant la méthode de l'anthropologie culturelle, il convient de revenir à l'énonciation dans les formes linguistiques du *nō*. Faute de temps, je prendrai un seul exemple concret tiré de la pièce *Atsumori*. Ce *nō* comporte, en plus du chœur, deux acteurs : l'acteur principal masqué nommé *shite* est le fantôme d'un guerrier mort, le jeune *Atsumori*, le second acteur, acteur sans masque nommé *waki*, et son ancien ennemi et meurtrier *Kumagai*, converti en moine et venu prier pour le repos de son âme. Dans une première partie de la pièce, *Atsumori* apparaît sous la forme trompeuse d'un faucheur d'herbes au milieu de compagnons. À la fin de cette partie, les compagnons s'en vont laissant *Atsumori* face au moine :

[掛ケ合]

ワキ- 不思議やな餘の草刈たちは皆々帰り給ふに。

御身一人留まり給ふ事、

何の故にてあるやらん

シテ- 何の故とか夕波の。

聲を力に來りたり。

<sup>5</sup> NOGAMI Toyochirō (野上豊一郎), 「合唱歌の非戯曲的性質-能とギリシア劇との比較」 (*Gasshōka no hi-gikyokuteki seishitsu - nō to girishageki to no hikaku* : la nature non-dramatique du chant choral de *nō*, comparaison entre le théâtre grec et le *nō*) in 能の再生 (*Nō no saisei* : Renaissance du *nō*), Tōkyō, Iwanami Shoten, 1935, p. 120-146.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Voir l'article *ji-utai* (地謡) in KOBAYASHI Seki, NISHI Tetsuo, HATA Hisashi (小林責, 西哲生, 羽田昶), 能楽大事典 (*Nōgaku daijiten* : Grande encyclopédie du *nō*), Tōkyō : Chikuma Shōbō, 2012.

<sup>8</sup> TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 211.

十念授けおはしませ  
 ワキ- 易き事十念をば授け申すべし。  
 それについてもおことは誰そ  
 シテ- 眞はわれは敦盛の。  
 ゆかりの者にて候なり  
 ワキ- ゆかりと聞けばなつかしやと。  
 掌を合はせて南無阿弥陀佛  
 二人- 若我成佛十方世界。  
 念佛衆生撰取不捨  
 [哥]  
 地- 捨てさせ給ふなよ。  
 一聲だにも足りぬべきに。  
 毎日毎夜のお弔ひ。  
 あらあいがたやわが名をば。  
 申さずとても明け暮れに。  
 向ひて回る向し給へる。  
 その名はわれといひ捨てて姿も見えず  
 失せにけり姿も見えず失せにけり

[KAKEAI = dialogue déclamé sans musique]

WAKI (MOINE) – Voilà qui est étrange ! Les autres coupeurs d’herbe sont tous rentrés chez eux et vous seul (*on mi ichinin*) demeurez ici. Quel motif vous retient ?

SHITE (JEUNE HOMME) – « Quel motif me retient ? » dites-vous (*to*). Dans les vagues du soir avec force, une voix salubre m’a attiré ici. Veuillez faire pour moi (*sazuke owashimase*) les dix prières.

WAKI (MOINE) – Qu’à cela ne tienne. Je réciterai les dix prières. Mais qui êtes-vous (*o koto wa taso*) ?

SHITE (JEUNE HOMME) – À la vérité, je (*ware wa*) suis lié à Atsumori par le sang.

WAKI (MOINE) – « Lié par le sang – Ah l’écho de ces mots me plonge dans l’affliction », dit-il (*to*), et joignant les paumes de ses mains : « *Namu Amida Bu* »

[UTA = chant en vers de plus ou moins 12 syllabes au rythme des tambours]

ENSEMBLE – « *Si la chance m’échoit de rejoindre le Buddha, tous ceux qui dans les dix directions du monde invoquent le Buddha à travers moi, je le prendrai sous ma protection sans en rejeter aucun.* »<sup>9</sup>

CHŒUR – « Oh ne me rejetez pas ! Il suffit d’un seul cri. Chaque jour chaque nuit pour moi s’élèvent des prières. Oh quel bonheur ! Mon nom (*waga na*), je ne l’ai pas révélé et cependant le défunt pour lequel matin et soir, vous avez dit les prières est bien celui dont je porte le nom (*sono na wa ware*). » Et tandis qu’il lâche ces mots (*to ii-sutete*), sa forme (*sugata*) s’évanouit et devient invisible.<sup>10</sup>

Musicalement, on peut rapprocher cette fin de première partie d’une fin d’épisode de tragédie. Le chœur clôt cette première partie de la pièce par un chant qu’on serait tenté de comparer à un *stasimon*. Cependant, il s’agit, d’un point de vue énonciatif, de tout autre chose. En effet, le chœur ne parle pas en son nom propre mais d’abord pour le personnage d’Atsumori sous forme de citation au discours direct. La prière à l’impératif, la forme possessive « mon » (*waga*) et « moi » (*ware*), renvoient sans ambiguïté à Atsumori. Cependant, cette citation au discours direct est elle-même enchâssée dans un récit grâce au verbe de parole introductif *to ii-sutete* (laissant tomber ces mots). Finalement, la voix du chœur décrit le départ d’Atsumori, ce qui malgré l’absence formelle de pronom de la

<sup>9</sup> GODEL Armen et KANO Koichi (traduction, présentation et annotation de pièces de Zeami) : *La lande des mortifications. Vingt-cinq pièces de nô*, Paris, Connaissance de l’Orient, Gallimard, 1994, p. 139-141 : « Ce sont les vœux d’Amithâba sous forme de prière, tels qu’ils sont rapportés dans le Kamuryôjyûkô. »

<sup>10</sup> SANARI Kentarô (佐成謙太郎), 謡曲大観 *Yôkyoku taikan* (vue d’ensemble sur les pièces de nô), éd. Meiji Sho.in, Tôkyô, 1930-1931, vol. I, p. 129-130 et GODEL KANO, op. cit. p. 139-141.

troisième personne en japonais, en fait techniquement une forme de récit. Le chœur ne chante donc pas au nom d'un personnage ici.

### III. Chœur-narrateur ou Chœur-récitant : une énonciation sans sujet ?

Quel sujet placer dans ce vide ? Selon Nogami, le chœur n'étant pas lui-même un groupe de personnages, représente l'auteur :

或る時はシテの感情をうたふこともあら、また或る時はシテ以外の人の感情をうたふこともあるが、概括してそれは抒情詩でなく叙事詩であることが多いのを以つて見ると、合唱部は作者の代表者であると言えることが出来る。

À certains moments [le chœur] endosse les émotions de l'acteur principal, mais à d'autres moments il chante les états d'âme d'une autre personne. En résumé, dans la mesure où ses paroles ne relèvent pas de la « poésie exprimant des sentiments » (*jojoushi* 抒情詩) mais « d'une poésie narrative » (*jojishi* 叙事詩), le « chœur » (*gasshoubu* 合唱部) peut représenter « l'auteur » (*sakusha* 作者).<sup>11</sup>

Que faire de cette proposition ? La relation du chœur à l'auteur a été analysée par Claude dans le cadre des hymnes choraux grecs. Cependant le chœur mélique emploie en Grèce des formes pronominales de première personne pouvant embrayer sur celle de l'auteur sous forme de « délégation chorale » comme dans les épinicies de Pindare ou de Bacchylide. Ici au contraire, le « je » ou le « nous » renvoie à la citation au style direct d'autres personnages.

Mais sans doute est-ce d'une autre manière que Nogami l'entend ici : si les paroles renvoient à l'auteur c'est en tant qu'elles relèvent d'une poésie narrative ou épique (*jojishi* 叙事詩) terme que Nogami oppose selon un schéma occidental bien analysé par Claude Calame à la « poésie lyrique » (*jojoushi* 抒情詩)<sup>12</sup>. Or, cette notion de « poésie épique » me semble pleinement opératoire si on remonte, à la suite de Claude aux concepts grecs : de fait l'enchâssement de paroles au style direct dans un récit caractérise l'énonciation épique selon Platon. Le genre épique si l'on suit le raisonnement développé dans la *République*, utilise un mode mixte mêlant « mimétique » et « diégétique ». Or, de ce point de vue les paroles du chœur de *nō*, en enchâssant des citations au style direct dans un récit, fonctionnent comme l'énonciation de l'épopée homérique.

Peut-on préciser la nature de cette voix épique ? Platon et Aristote donnent une réponse différente : (je schématise volontairement) « auteur partout » (réponse platonicienne), « auteur nulle part » (réponse aristotélicienne). Pour Platon, la particularité d'Homère réside dans sa capacité à endosser sous forme mimétique les paroles de différents personnages, tout en étant l'énonciateur du récit. Aristote, tout en reformulant l'opposition les termes platoniciens, en nommant « dramatique » les citations de discours que Platon nommait mimétiques, vante au contraire l'extraordinaire capacité de l'auteur à s'effacer et minimise sa présence de dans le récit. Et de fait en dehors de l'appel à la Muse, l'auteur tend à disparaître du récit. Benveniste dans la définition de ce qu'il nomme l'« histoire » est de ce point de vue plutôt aristotélicien :

À vrai dire il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> NOGAMI *op. cit.*, p. 139-140.

<sup>12</sup> CALAME Claude, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, Larousse, 1998, p. 87-110.

<sup>13</sup> BENVENISTE Emile, « De la subjectivité dans le langage », *problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

On sait comment la narratologie après Genette va s'en sortir pour trouver malgré tout un sujet : le sujet ne serait pas l' « auteur » mais le « narrateur ». Dans le cas d'un récit sans marque d'auteur, nous aurions dans la terminologie genettienne, un « narrateur omniscient », cette forme de narration quasi « divine » où tout comme Dieu le démiurge, le narrateur serait à la fois partout et nulle part. Mais au fond, la notion de narrateur omniscient dans ce cas ne fait que se substituer à celle de l'auteur, ce qui ne résout rien par rapport à la proposition de Nogami. Faut-il conclure dans le récit à l'absence de sujet, comme le fait par exemple Sylvie Patron dans son essai sur la mort du narrateur ?<sup>14</sup> Cependant, la narratologie n'a affaire qu'à des énoncés. Or l'épopée comme le *nō* sont des énoncés en performance. Du point de vue de la performance il y a bien un sujet : le rhapsode ou le poète dans le cas de l'épopée, le groupe des chanteurs du point de vue du *nō*. Simplement, ce sujet n'embraye sur aucun sujet de discours qui ferait partie de la fiction. Son statut est hétérogène à celui des acteurs qui jouent des personnages. C'est ce que je nommerais pour le *nō* un « récitant impersonnel » : il s'agit bien d'un sujet de la performance, un performeur en tant que chanteur mais qui n'assume aucune position personnelle de sujet.

Cette voix est donc sans commune mesure avec la voix des choreutes. Je reprendrai, une à une les trois voix chorales analysées par Claude dans la tragédie grecque : voix affective, voix liturgique, voix herméneutique<sup>15</sup>.

- Une voix affective ? Oui et non. Jamais le « récitant » n'émet la moindre réaction affective au récit. En revanche, en interprétant au style direct la voix de l'acteur masqué, il va donner à l'émotion de ce dernier une forme musicale collective amplifiée.

- Une voix liturgique ? Oui et non. Privé de « je » qui lui soit propre, le chœur ne parle qu'à la troisième personne et ne peut que citer la prière des personnages. Cependant là encore lorsqu'il interprète la prière d'un personnage il va lui donner une qualité sonore collective « chorodique » différente de la simple monodie.

- Une voix herméneutique ? La réponse est partiellement positive. De fait il arrive fréquemment que l'énoncé du chœur inclue des formes gnominiques. Cependant cette interprétation n'est pas assumée par un sujet identifiable : c'est une des formes particulière du récit. En outre, il ne s'agit pas de formes personnelles – de jugements ou de conseils par exemple – mais des formes abstraites de l'exégèse bouddhique qui répète toujours la même chose : l'existence est éphémère, il faut se détacher du monde, la souffrance d'aujourd'hui est l'effet des comportements d'hier. Qui parle ici ? Ce n'est ni un personnage, ni l'auteur à proprement parler, mais comme dans les maximes, une énonciation que je qualifierais volontiers d'impersonnelle.

## Conclusion

La voix du chœur de *nō* apparaît paradoxale. D'un point de vue strictement musical, elle ressemble à la musicalité collective des choreutes de tragédie. Du point de vue de l'énonciation, en revanche, nous avons affaire à tout autre chose, plus proche de la voix épique que de la voix tragique. Je préfère néanmoins « couper les ponts » avec Homère : il me semble que l'effacement du sujet est plus radical dans le cas du chœur récitant du *nō*. Sans doute parce que la voix du chœur se définit par contraste avec celle de l'acteur masqué qui joue sur scène. Nous avons affaire, face à la voix personnelle masquée du personnage à la voix impersonnelle d'un récitant neutre. Le *nō* est-il une « tragédie chorale » ? Oui si l'on veut insister par là sur l'importance musicale du chœur, mais précisons d'emblée : avec une autre définition du chœur que celle de la tragédie attique.

<sup>14</sup> PATRON Sylvie, *La Mort du narrateur et autres essais*, Kimoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2016.

<sup>15</sup> CALAME, *op. cit.* (2017), p. 104.

## BIBLIOGRAPHIE

### TEXTE DE *NŌ*

#### TEXTE EN JAPONAIS

SANARI Kentarō (佐成謙太郎), 謡曲大観 *Yōkyoku taikan* (vue d'ensemble sur les pièces de *nō*) 7 vol., éd. Meiji Sho.in, Tōkyō, 1930-1931.

GODEL Armen et KANO Koichi (traduction, présentation et annotation de pièces de Zeami) : *La lande des mortifications. Vingt-cinq pièces de *nō**, Paris, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1994, p. 139-141.

### SOURCES SECONDAIRES

BENVENISTE Emile, « De la subjectivité dans le langage », *problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966.

CALAME Claude, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, Larousse, 1998, p. 87-110.

CALAME Claude, *La tragédie chorale, poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Mondes anciens, 2017.

CHAMBERLAIN Basil, *Collected works of Basil Hall Chamberlain*, vol. 6, Synapse – Ganesha Publishing, Tōkyō – Bristol, 2000, p. 341-342 [London, K. Paul, 1890].

DE SARDAN Jean-Pierre Olivier, « Émique », *L'Homme* 147, 1998, p. 151-166.

KOBAYASHI Seki, NISHI Tetsuo, HATA Hisashi (小林責, 西哲生, 羽田昶), 能楽大事典 (*Nōgaku daijiten : Grande encyclopédie du *nō**), Tōkyō : Chikuma Shobō, 2012.

NOGAMI Toyochirō (野上豊一郎), 「合唱歌の非戯曲的性質-能とギリシア劇との比較」 (*Gasshōka no hi-gikyokuteki seishitsu - nō to girishageki to no hikaku : la nature non-dramatique du chant choral de *nō*, comparaison entre le théâtre grec et le *nō**) in 能の再生 (*Nō no saisei : Renaissance du *nō**), Tōkyō, Iwanami Shoten, 1935, p. 120-146.

PATRON Sylvie, *La Mort du narrateur et autres essais*, Kimoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2016.

PIERRE Maxime, « Le groupe de chanteurs du *nō* est-il assimilable à un chœur de tragédie grecque ? », *Revue de Littérature comparée*, 113, octobre-novembre 2019, p. 379-398.

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