



**HAL**  
open science

# La tragédie sans drame : Relire la Médée de Sénèque à partir du $\text{n}\bar{\text{o}}$

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. La tragédie sans drame : Relire la Médée de Sénèque à partir du  $\text{n}\bar{\text{o}}$ . Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens, 2020, 10.4000/books.editionsehess.27388 . hal-03153942

**HAL Id: hal-03153942**

**<https://hal.science/hal-03153942>**

Submitted on 26 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.

Maxime Pierre

## **La tragédie sans drame :**

### **Relire la *Médée* de Sénèque à partir du *nō***

#### *Résumé :*

On a souvent reproché aux tragédies de Sénèque de ne pas être suffisamment dramatiques et, à cause de cela, d'être inadaptées à la scène. La comparaison avec le *nō* permet de changer cette approche et d'envisager la tragédie sans intrigue. En confrontant deux pièces apparentées par leur histoire – la *Médée* de Sénèque et le *nō Kanawa* – nous constatons qu'il s'agit dans les deux cas de spectacles fondés sur la codification de l'espace et du jeu, à l'opposé des théâtres de la représentation. Le spectacle repose non sur un drame abstrait ou sur une psychologie réaliste mais sur des structures attendues. Le *nō* nous permet de substituer aux scènes, la notion de modules : des formes spectaculaires autonomes et typiques, caractérisées par une forte autonomie et suivant d'une pièce à l'autre un enchaînement codifié.

#### *Abstract :*

According to many scholars, Seneca's tragedies lack a dramatic structure. Thus, they wouldn't fit to the stage. However, if we compare Seneca to another tradition, the Japanese *noh*, plot doesn't appear necessary for the stage. When comparing two similar plays – Seneca's *Medea* and the *noh Kanawa* – we discover that the show doesn't rely on a drama but rather on a theatrical codification. On the contrary to a realistic drama, the protagonist doesn't perform a story but rather elements of show based on music and dance. Instead of the scenes, we have what we can call modules: elements of the show that have their own specificity and that work together as visual and aural components.

## Introduction : Sénèque sans drame

Les tragédies de Sénèque suscitent la suspicion depuis l'anathème jeté par Gaston Boissier au XIX<sup>e</sup> siècle : elles ne seraient pas dramatiques. L'accusation est sans appel : « le poète a si bien cherché l'horreur du dramatique que, non content de ne pas le chercher, il semble occupé de le fuir<sup>1</sup>. » Une tragédie sans drame qui va à l'encontre de toutes les conventions bien établies : celle du drame selon Aristote, indissociable d'une action et d'une intrigue, ou du drame selon Hegel, dans lequel les personnages sont engagés dans des conflits qui se résolvent par un dénouement<sup>2</sup>. Une tragédie sans action qui n'a pas pour objet de représenter une intrigue bien huilée où chaque scène est nécessaire : l'audace de Sénèque semblait impardonnable<sup>3</sup>. Aujourd'hui, l'omniprésence d'un théâtre postdramatique remet en cause un tel scandale : le théâtre n'est plus forcément ni le lieu d'une représentation du monde, ni encore d'une intrigue. Dit autrement : drame et théâtre n'apparaissent plus comme des synonymes<sup>4</sup>. En ce sens, Sénèque pourrait bien apparaître aujourd'hui comme le plus contemporain des tragiques. Il reste toutefois une grande difficulté théorique à se représenter le spectacle de ses pièces. Comment penser une tragédie sans drame qui, contrairement à la tragédie attique, n'a pas été théorisée dans l'Antiquité et sur laquelle nous n'avons que des témoignages indirects ?

La comparaison avec le *nō* (能), tradition scénique du Japon médiéval, nous permet de changer l'angle du questionnement. Tout comme la tragédie romaine, le *nō* est une forme rituelle masquée, musicale et dansée, recourant à un chœur, et dont le spectacle est soumis à de rigoureuses conventions. Il nous décentre ainsi de l'abstraction intellectuelle du drame et de l'intrigue, héritée d'Aristote, pour nous focaliser sur le spectacle que ces pièces programment. Ainsi, bien qu'il n'y ait aucun lien historique entre les deux traditions, la confrontation de leurs techniques spectaculaires respectives nous permet d'envisager un spectacle sans drame comme construction vocale, musicale et visuelle<sup>5</sup>. Ce détour par le *nō* suggère, au-delà de la comparaison, de nouvelles

252

---

<sup>1</sup>BOISSIER 1861, p. 11. Voir également ZWIERLEIN 1966. Otto Zwierlein introduit la notion de *Recitazionsdrama* : les pièces de Sénèque ne seraient pas composées pour la scène mais pour des lectures (*recitationes*). Cette hypothèse a été réfutée depuis. Voir par exemple DUPONT, LETESSIER 2012, p. 196-198.

<sup>2</sup>HEGEL [1837-1842] 1997, p. 633.

<sup>3</sup>Dès les années 1820-1830, Hegel reproche déjà à Sénèque de ne présenter que des « personnifications des passions » et d'abuser de « l'art de la rhétorique ». Voir HEGEL [1837-1842] 1997, p. 697.

<sup>4</sup>LEHMAN [1999] 2002 ; DUPONT 2007 ; PARE-REY 2014.

<sup>5</sup>Sur la même question posée pour la tragédie attique, nous renvoyons à MARX 2012. Signalons également l'ouvrage de SMETHURST 2013 qui adopte un point de vue inverse à notre proposition en cherchant dans les *nō* une action dramatique.

voies pour jouer le théâtre de Sénèque non pas comme une tragédie classique mais comme une forme radicalement autre.

## ***Médée* et le *nō* : une heureuse coïncidence**

Le choix de la *Médée* de Sénèque s'impose pour plusieurs raisons : tout d'abord, parce que c'est l'une des pièces les plus représentatives du corpus sénèqueien<sup>6</sup>. Ensuite, parce que le mythe de Médée est l'un des mieux connus au Japon : la *Médée* d'Euripide y a été plusieurs fois mise en scène avec des techniques très différentes et la *Médée* de Sénèque est la seule pièce du répertoire de Sénèque à y avoir été jouée avec l'un des plus grands acteurs de *nō* du vingtième siècle, Kanze Hisao<sup>7</sup>. Qu'une telle rencontre ait eu lieu ne peut qu'attiser notre curiosité et nous pousser à rechercher ce qui, plus particulièrement dans cette pièce, peut résonner avec la tradition du *nō*. Nous proposons de rapprocher la *Médée* de Sénèque de la pièce de *nō* *Kanawa* (金輪 : *La Couronne de fer*). Il s'agit de deux pièces qui prennent place au bout d'une tradition : la *Médée* de Sénèque, composée à l'époque du Haut Empire, constitue l'aboutissement de nombreuses réécritures d'Euripide à Ovide<sup>8</sup>. Quant à *Kanawa*, *nō* d'un auteur anonyme mais souvent attribué à Zeami (1363-1464), il s'agit de la réécriture d'une histoire célèbre consignée dans un livre apocryphe du *Heike monogatari*<sup>9</sup>.

### **La vengeance de Médée sans drame**

Par contraste avec les *nō* de fantômes, *Kanawa*, dont la progression est linéaire, est souvent décrite comme l'une des pièces les plus dramatiques du répertoire<sup>10</sup>. Si cette appellation de drame semble exagérée, du moins la linéarité de ce *nō* favorise la comparaison<sup>11</sup>. En outre, bien qu'aucun lien historique ne puisse être établi, l'histoire des deux pièces crée une

253

---

<sup>6</sup> *Médée* suit le même schéma que *Thyeste* et *Phèdre* : prologue – monologue de *dolor* – dialogue *domina/nutrix* et *furor* – scène de ruse (*dolus*) – monodie – scène finale de *nefas* et *dolor* de la victime. Sur la typicité de la pièce par rapport à ce schéma, voir DUPONT 1995, p. 89-90.

<sup>7</sup> La *Médée* d'Euripide est mise en scène par Ninagawa Yukiyo (1978 et 2005) et Miyagi Satoshi (1999). Watanabe Moriaki met en scène la *Médée* de Sénèque en 1975.

<sup>8</sup> ARCELLASCHI 1990.

<sup>9</sup> GODEL, KANO 1994, p. 139.

<sup>10</sup> Eileen Kato, traductrice de la pièce dans le volume de *nō* édité par Donald Keene, souligne ses qualités dramatiques. KEENE 1970, p. 174 : « The play has an exceptional tight dramatic structure [...]. *Kanawa* is considered to be one of the finest examples of a dramatic *nō*. »

<sup>11</sup> SMETHURST 2013 cherche une structure dramatique dans certains *nō*. Malgré quelques points de rencontres –linéarité, présence de péripéties –, la notion de drame au sens aristotélicien ne prend pas en compte la nature spécifique du *nō* qui mêle récit et dialogue. Voir KOBAYASHI 2003 qui décrit le *nō* comme un « epyllion performed by actors on the stage » (p. 5).

heureuse coïncidence, au double sens de hasard et de superposition : par leurs malheurs, les protagonistes des deux pièces apparaissent comme d'étonnantes cousines...

Les deux pièces se passent à une époque reculée par rapport au moment d'écriture : la Grèce héroïque dans le cas de *Médée*, l'époque de Heian, sous l'empereur Saga (IX<sup>e</sup> siècle), pour *Kanawa*. Dans les deux cas, nous avons affaire à une femme jalouse qui, suite à un divorce et à un remariage, agit pour punir le mari et l'épouse rivale. La pièce suit un même mouvement de *crescendo* : la douleur de l'abandon va modifier le personnage jusqu'au *climax* final où Médée se transforme en meurtrière infanticide, la femme de *Kanawa* en démon. Dans les deux pièces, l'action punitive de la protagoniste passe par un rituel : Médée accomplit un rituel d'empoisonnement de la robe de Créuse qui va anéantir par les flammes la jeune épouse et son père le roi Créon, tandis que la femme de *Kanawa* entreprend un rituel d'envoûtement qui doit détruire le mari et sa nouvelle femme. Relevons également des différences : tandis que Médée est une princesse étrangère, petite-fille du Soleil, douée de pouvoirs de sorcellerie, la protagoniste de *Kanawa* est une simple femme du pays qui se livre à des rituels autochtones. Dans le *nō*, le rituel de la femme est désamorcé par le contre-rituel préalable d'un magicien et échoue à détruire le mari et la rivale. Nul enfant dans *Kanawa*, nulle aventure comparable aux périples de Jason et de Médée de la Colchide à Corinthe : une simple affaire conjugale, sans royaume, ni exil. Il n'en reste pas moins que les points communs sont suffisants pour justifier une comparaison : nous avons ici l'histoire d'une Médée minimale, une Médée sans enfant, une femme répudiée qui exerce sa vengeance sur un mari et une rivale par le biais d'un rituel.

Au bout du compte, la comparaison nous permettra d'envisager une *Médée* sans intrigue et sans ruse, puisque cette femme n'est confrontée ni à un mari ni à un beau-père, une *Médée* sans véritable dénouement puisque à la fin de la pièce la protagoniste, arrêtée dans son entreprise par le magicien, s'enfuit, impuissante, dans les coulisses. Dit autrement, le *nō* nous offre l'expérience d'une *Médée* sans drame.

### **La voix externe du chœur**

Du point de vue du dispositif de jeu, le *nō Kanawa* offre plusieurs points comparables avec la *Médée* de Sénèque. Tout d'abord, parce que dans le *nō*, nous trouvons, comme dans la tragédie romaine, un groupe de chanteurs qui chantent mais ne dansent pas. De fait, les théâtres de pierre qui sont construits à Rome à partir de 55 avant notre ère sont très différents des architectures des théâtres grecs d'époque classique et hellénistique<sup>12</sup>. Si l'on

---

<sup>12</sup> Le monumental théâtre de Pompée, premier théâtre de pierre à Rome, est inauguré à cette date.

en croit Vitruve, auteur d'époque augustéenne, dont la description concorde avec les témoignages archéologiques, l'*orchestra* des théâtres romains est désormais occupée par les spectateurs tandis que l'ensemble des artistes joue sur scène<sup>13</sup>. Précisons que le chœur à Rome n'est pas un groupe de citoyens masqués, comme en Grèce ancienne, mais une chorale d'esclaves dont la fonction est désormais réduite à des commentaires sous forme de chants. C'est précisément à une chorale scénique que correspond l'usage des chanteurs du *nō* : le groupe des chanteurs (en japonais : 地謡 *ji-utai*) se situe en marge du plateau. Ils complètent les musiciens, constitués de deux ou trois joueurs de tambour et d'un joueur de flûte toujours assis au fond du plateau. Privés de costume de personnage, les chanteurs portent un habit de cérémonie noir. De même que les musiciens n'existent que par leur son, le *ji-utai* n'existe que par sa voix : tendant un éventail fermé, assis dans une position immobile du début à la fin de la pièce, les membres du chœur sont symboliquement privés de corps<sup>14</sup>.

Si, bien entendu, on ne peut pas projeter ce fonctionnement tel quel sur la tragédie romaine, on peut constater que le chant choral chez Sénèque l'emporte désormais sur le jeu, comme c'est le cas à la même époque dans la pantomime tragique. De fait, le chœur sénéquien est peu caractérisé comme personnage. Il n'intervient guère comme interlocuteur des acteurs et réagit presque exclusivement sous forme de commentaires chantés. Malgré les tentatives parfois laborieuses d'interpréter le chœur comme groupe de personnages, nul moment d'entrée ou de sortie ne semble être réservé au chœur et ses interventions ne répondent pas aux codes de vraisemblance psychologique. Le chœur tragique, à Rome, apparaît avant tout comme une voix collective dont les émotions et les commentaires sont surtout la chambre d'écho de l'action<sup>15</sup>.

### Un espace sans scénographie

Relevons un autre point de comparaison : les deux traditions prennent place dans un espace invariable plus symbolique que réaliste. Dans la tragédie, la scène est dominée par une façade ornée de niches, de statues et de colonnades<sup>16</sup>. Dans le *nō* c'est un plateau recouvert par un toit, prolongé par un pont, et présentant en fond de scène un panneau de bois orné d'un vieux

255

---

<sup>13</sup> Vitruve, *De architectura* V, 6, 1-2.

<sup>14</sup> TSCHUDIN 2011, p. 211.

<sup>15</sup> Pour une tentative de caractérisation du chœur de la *Médée* de Sénèque, voir DAVIS 1993. Sur les spécificités du chœur sénéquien par rapport au chœur attique, voir TARRANT 1978, p. 221-228.

<sup>16</sup> Vitruve, *De architectura* V, 6, 8-9. Vitruve mentionne l'ajout de toiles peintes qui signalent le genre de la pièce jouée sur scène : « colonnes, frontons, statues et autres accessoires royaux », pour la scène tragique.

pin<sup>17</sup>. Dans les deux cas, le décor ne sert qu'à indiquer le type de jeu produit sur la scène sans aucune référence réaliste au contenu de la pièce jouée. De fait, l'espace scénique étant codifié, son usage est toujours le même : le mur de fond de scène du théâtre romain est percé de trois portes dont une porte centrale à double battant, la porte royale (*porta regia*), donnant sur un intérieur, tandis qu'une ouverture de chaque côté (*aditus*) communique avec l'extérieur<sup>18</sup>. La scène de *nō* comporte une passerelle (橋掛かり *hashigakari*) fermée par un rideau et permettant les entrées et les sorties des acteurs sur le plateau<sup>19</sup>. Dans les deux cas, l'usage d'un appareil scénique est minimal. De fait, la représentation d'un lieu réaliste ne fait sens dans aucune des deux formes : en quelques vers, il est fréquent que l'on passe à un lieu complètement différent. Ce sont essentiellement les mots des acteurs qui, en faisant appel à l'imagination du spectateur, construisent le lieu selon la technique bien connue de l'hypotypose : par la description détaillée de ce qu'ils voient, les personnages donnent à voir<sup>20</sup>. Il est vrai que le *nō* utilise des accessoires symboliques en bambou (作りもの *tsukurimono*), mais il s'agit alors de supports minimalistes au jeu sur scène et non de décors à proprement parler.

Nul besoin de scénographe ou de metteur en scène : le code de jeu scénique sera toujours le même. Le plateau nu suffit : il suffit de quelques mots pour qu'il devienne dans *Kanawa* le temple *shintō* de Kibune, dans *Médée*, la maison de la protagoniste. Une simple structure de bambou dans *Kanawa* servira à indiquer un autel.

## Voir et entendre : la codification du spectacle

Le *nō* et la tragédie nous confrontent à des formes visuelles et auditives reconnues par le spectateur. Pour employer une expression de Zeami, le spectacle « ouvre les yeux et les oreilles »<sup>21</sup>. Nous avons affaire à deux langages artificiels que l'on peut comparer terme à terme.

256

---

<sup>17</sup> La scène de *nō* se standardise à l'époque Edo. Le pin est un ajout du début du XVI<sup>e</sup> siècle : il rappelle le grand pin *Eikō no matsu* devant lequel les acteurs jouaient lors des festivités du *Onmatsuri* près du temple Kasuga à Nara. Voir O'NEILL 1958, p. 64.

<sup>18</sup> Sur la spatialité des pièces de Sénèque, voir SUTTON 1986.

<sup>19</sup> Ajoutons une porte dérobée (切戸口 *kiridoguchi*) en fond de scène à droite, au milieu d'un panneau peint de roseaux et par laquelle le chœur accomplit son entrée et sa sortie de scène.

<sup>20</sup> AYGON 2004. Voir Quintilien, *Institution oratoire* VI, 2, 28, qui utilise les termes *phantasia* et *visio*.

<sup>21</sup> L'expression « ouverture des yeux » (開眼 *kaigen*) et « ouverture des oreilles » (開聞 *kaimon*) apparaît à plusieurs reprises dans le *Traité des trois voies* (三道 *sandō*). Sur le caractère auditif et visuel des tragédies de Sénèque, voir PARE-REY 2014.

## Le personnage masqué

Dans les deux traditions, le jeu des acteurs exclut toute forme de représentation réaliste. À l'opposé de l'incarnation psychologique d'un rôle à laquelle le cinéma nous a habitués, les acteurs construisent des rôles artificiels. Ainsi, dans la tragédie comme dans le *nō*, les acteurs sont joués exclusivement par des hommes. Au lieu du visage expressif du comédien de théâtre moderne, ces spectacles présentent un protagoniste masqué, habillé d'un costume hors du commun. Tout le dispositif spectaculaire est centré sur ce protagoniste (仕手 *shite*) dont le masque (面 *omote*) appartient à un type (vieillard, femme, démon, guerrier) et à laquelle s'ajoutent les traits caractéristiques du personnage (l'âge, la catégorie : terrestre, divine, monstrueuse, etc.).

Précisons que, seul parmi tous les acteurs, le *shite* est masqué. Le protagoniste du *nō* va endosser deux apparences successives : dans une première partie de la pièce, il a une apparence humaine puis il revient dans une seconde partie de la pièce avec une autre apparence, généralement d'esprit ou de démon. C'est pourquoi on distingue le « protagoniste d'avant » (前仕手 *mae-jite*) et le « protagoniste d'après » (後仕手 *nochi-jite*), pourvus chacun d'un masque différent. Ainsi, la femme de *Kanawa* entre d'abord avec le masque nommé « yeux dorés » (泥眼 *deigan*)<sup>22</sup>. Ce masque de femme mûre ne présente pas de visage expressif : seuls quelques traits discrets – mèches de cheveux décoiffés, moue de la lèvre – expriment des sentiments. Un élément conventionnel signale au spectateur la particularité du personnage : l'usage de la peinture dorée sur les yeux et sur les dents indique la présence d'une force surnaturelle. L'apparition de ce masque est retardée dans la pièce : l'acteur, vêtu d'un élégant kimono fleuri et portant un éventail, cache son visage derrière un pan de manteau. Ce n'est qu'au moment de quitter le plateau à la fin de la première partie qu'il révèle son masque. Dans une seconde partie, l'acteur revêtu d'un manteau écarlate revient, portant le masque de la « jeune fille du pont » (橋姫 *hashihime*). C'est un masque surnaturel présentant la même couleur dorée des yeux et des dents que le masque *deigan*, mais beaucoup plus expressif : il ajoute un rictus de haine, des yeux écarquillés ainsi que des sourcils froncés. Tout le bas du visage est peint d'une couleur rouge indiquant la colère. L'acteur porte le couvre-chef éponyme de la pièce : une couronne de fer (金輪 *kanawa*), munie de trois pointes surmontées d'un morceau de tissu rouge qui figure des flammes. En outre, il a remplacé son élégant éventail par un maillet de démon<sup>23</sup>.

257

---

<sup>22</sup> Appellation tirée de l'expression « yeux enduits d'or » (金泥の眼 *kondei no me*). Au lieu du masque *deigan*, certaines écoles utilisent le masque spécifique *kanawa onna* (金輪女), assez semblable, mais caractérisé par des traits plus marqués.

<sup>23</sup> Sur ces deux masques, voir GODEL, KANO 1994, p. 124.

Face au personnage de *Kanawa*, nous n'avons pas de témoignage direct sur le masque de Médée. Faut-il aller le chercher parmi la série de masques présentée par le lexicographe Pollux au deuxième siècle de notre ère ? On est tenté, par exemple, de l'identifier à ce masque de « la pâle à grands cheveux » caractérisée par le « teint pâle, les cheveux noirs, le regard douloureux » décrit par Pollux ou, comme le fait Luigi Brea, d'aller le chercher parmi les bas-reliefs et les mosaïques romaines<sup>24</sup>. Entreprise malheureusement hasardeuse car Pollux mêle fréquemment les lieux et les époques et donne à la tradition un ordre qui ne préexiste pas à sa classification. Quant aux mosaïques et aux bas-reliefs, il est difficile de savoir si leur référent n'est pas issu de représentations ornementales grecques et si elles ont le moindre rapport avec la tragédie romaine d'époque impériale. Du moins, plusieurs témoignages confirment le front haut, le teint pâle des masques et leur ouverture au niveau de la bouche et des yeux<sup>25</sup>. Selon Horace, chaque personnage est singularisé par un caractère qui lui est propre. Quintilien ajoute que ce caractère, ou plus précisément cette passion (*adfectus*), se reflète sur le masque<sup>26</sup>. On doit donc supposer un masque spécifique à Médée, farouche (*ferox*), sauvage (*atrox*), en tout point conforme au portrait qu'en donne Créon et Jason dans la pièce de Sénèque<sup>27</sup>. Quant à son costume, il faut supposer conformément à la description qu'en donne Ovide, un manteau long et de hauts cothurnes qui allongent la silhouette<sup>28</sup>. Malgré les profondes différences entre l'acteur japonais et l'acteur romain, nous avons dans les deux cas affaire à ce qu'Edward Gordon Craig nomme une « sur-marionnette », véhiculant une émotion par un dispositif vocal et visuel, et non par l'incarnation d'une psychologie réaliste<sup>29</sup>.

### L'entourage du protagoniste

Autre point commun entre le *nō* et Sénèque : l'usage de rôles qui interagissent avec le protagoniste. Dans le *nō*, on distingue deux catégories : le *waki* (脇), un rôle non-masqué complémentaire du protagoniste, et l'acteur de *kyōgen*

258

<sup>24</sup> BREA 1998 ; Sur Pollux, voir MAUDUIT, MORETTI 2010.

<sup>25</sup> Juvénal, *Satires* III, 175 ; Aulu-Gelle, *Nuits attiques* V, 7.

<sup>26</sup> Horace, *Épître aux Pisons*, 119-124 : « Suivez en écrivant la tradition ou bien composez des caractères qui se tiennent. [...] Que Médée soit farouche (*ferox*) et indomptable, Ino plaintive, Ixion perfide, Io vagabonde, Oreste en deuil. » ; Quintilien, *Institution oratoire* XI, 3, 73-74 : « Dans les pièces composées pour la scène, les acteurs empruntent à leur masque, les sentiments (*adfectus*) à exprimer : Ainsi, dans la tragédie, Aéropé est en deuil, Médée, sauvage (*atrox*), Ajax, égaré, Hercule farouche. »

<sup>27</sup> Créon dans *Médée*, 186-187 : *Ferox minaxque* (« farouche et menaçante »). Jason, *ibid.*, 446 : *fert odia prae se : totus in uultu est dolor* « Elle exprime la haine : son visage tout entier n'est que peine. »

<sup>28</sup> Ovide, *Amours* III, 1, 11-14. Cf. Lucien, *De la danse* 27.

<sup>29</sup> CRAIG [1916] 1998.

( 狂言 ) autre rôle non-masqué jouant suivant la diction spécifique des divertissements. Dans *Kanawa*, la femme répudiée interagit dans la première partie avec l'acteur de *kyōgen* qui joue un serviteur du temple puis, dans la seconde partie, avec le *waki*, un célèbre devin et magicien (*onmyōji* 陰陽師), Abe no Seimei<sup>30</sup>. Le rôle de *kyōgen* est secondaire : il ne sert qu'à introduire le personnage de la femme jalouse. Il se présente d'abord sur scène et se place sur le côté pendant que la protagoniste prononce un monologue d'entrée. Il interagit en prose sans musique dans un dialogue où il révèle à la protagoniste l'oracle des dieux qui veut qu'elle se transforme en démon. Le *waki* est le complément nécessaire du *shite*. Il agit ici en s'opposant au personnage : il va désamorcer le rituel de la femme par un contre-rituel. Face à la protagoniste possédée par une rancœur surnaturelle, Abe no Seimei va protéger le mari et sa nouvelle épouse. Et de fait, son rituel va contrecarrer celui de la femme : contrairement à Médée, ce *nō* finit bien ou plus précisément ne finit pas. De fait, la femme du *nō Kanawa*, ayant échoué à accomplir son rituel de vengeance, s'enfuit dans les coulisses...

Ajoutons un dernier type de rôle qui va jouer le mari de la femme de *Kanawa* et qui peut être mis en parallèle avec le rôle de Jason, le compagnon (連れ *tsure*), dont il existe deux types : masqué (compagnon de *shite* : 仕手連れ *shite-zure*) et non masqué (compagnon de *waki* : 脇連れ *waki-zure*). Le mari dans *Kanawa* est joué par un *waki-zure*, un rôle non masqué donc, avec une différence majeure par rapport à *Médée* : tandis que Jason se confronte directement à Médée, dans le *nō*, le mari ne rencontre pas son ancienne femme. Il n'intervient qu'au milieu de la pièce, après le retrait de la protagoniste à la fin de la première partie et avant le retour de celle-ci dans la deuxième partie. Il interagit alors avec le magicien auquel il demande une protection. Sur ce point à nouveau, le magicien va faire la différence avec la *Médée* de Sénèque. Par sa situation de médiateur, il va éviter un conflit direct entre les personnages, empêchant ces fameuses « collisions » qu'Hegel établit comme caractéristiques du drame<sup>31</sup>. De ce point de vue, la protagoniste de *Kanawa* apparaît plus isolée sur scène que sa “cousine” romaine. Bien sûr, les personnages du *nō* ne se superposent pas complètement à ceux de la tragédie de Sénèque. Le schéma actanciel du *nō* est plus simple : nul équivalent de Créon ou des enfants. Du moins, cette structure simplifiée fait voir que les rôles ont surtout un usage fonctionnel et non psychologique : isoler la protagoniste répudiée par son mari. Dans les deux cas, l'isolement suscite l'action de l'acteur au centre du plateau. Dans les deux pièces, la

<sup>30</sup> Abe no Seimei (921-1005) est le plus célèbre de ces praticiens de techniques issues de Chine. Leur art, le *onmyōdō* 陰陽道 (littéralement « voie du *ying* et du *yang* »), qui mêle taoïsme, shintoïsme et bouddhisme, consiste en rituels ésotériques de divination et d'exorcisme. Protégés officiellement par le pouvoir impérial à l'époque Heian, ces figures perdront ensuite progressivement leur influence. Voir la synthèse de FAURE, IYANAGA 2012.

<sup>31</sup> HEGEL [1837-1842] 1997, p. 633.

solitude de la protagoniste est renforcée par l'existence d'un personnage mentionné mais jamais joué : la rivale, qui, par son absence de la scène, constitue le double inversé du personnage principal. Véritable "Arlésienne tragique", la nouvelle épouse brille par son absence. Elle est symbolisée sur scène par un objet métonymique associé au rituel : une robe dans *Médée*, des cheveux dans *Kanawa*.

### Une performance structurée par la musique et la danse

Ni le *nō* ni la tragédie sénéquienne ne sont composés en scènes au sens classique du terme en français. Dit autrement, ce ne sont pas seulement les entrées et les sorties des personnages qui structurent la pièce, mais la construction spectaculaire qui inclut chant et musique.

Le point de rencontre le plus marquant entre le *nō* et la tragédie romaine est sans doute l'usage du vers et l'alternance entre passages chantés accompagnés de musique et passages déclamés sans musique<sup>32</sup>. En outre, il existe dans le *nō* des chants produits par l'acteur seul, équivalent des monodies romaines, tel le chant de route (道行き *michiyuki*) de l'entrée du protagoniste ou le chant d'incantation du magicien (ノット *notto*) dans la deuxième partie de la pièce. Bien entendu, l'une et l'autre tradition ne se recouvrent pas totalement. Ainsi, le *nō* utilise un type de flûte (能管 *nōkan*) que l'on serait tenté de mettre en parallèle avec la *tibia* romaine, mais c'est un instrument secondaire. De fait, ce sont surtout les deux tambours à main – petit tambour (小鼓 *kotsuzumi*) et grand tambour (大鼓 *ōtsuzumi*) – accompagnés par des cris caractéristiques des musiciens (掛声 *kakegoe*) qui constituent le fond musical de la pièce<sup>33</sup>. Il n'en reste pas moins que l'alternance entre déclamation sans musique et chant monodique ou choral accompagné de musique est, dans les deux cas, caractéristique et ne peut être assimilée, par exemple, à un opéra moderne.

Autre point de rencontre entre les deux traditions : l'usage d'une structure spectaculaire codifiée. Globalement, elles ont pour point commun d'utiliser une structure spectaculaire en *crescendo* basée sur le parcours du personnage : de l'humain au démon dans le *nō*, de l'humain au monstre dans la tragédie sénéquienne<sup>34</sup>. En outre, dans le *nō*, cette structure se reflète dans un jeu de plus en plus intense et de plus en plus rythmé. Les pièces de *nō* sont composées en éléments spectaculaires récurrents, des segments (小段 *shōdan*) dont chaque type porte un nom spécifique et qui sont regroupés suivant un ordre attendu<sup>35</sup>. Nous pouvons appeler module une unité spectaculaire

260

---

<sup>32</sup> En latin : *diverbiūm* (passages déclamés sans musique) et *canticum* (passages chantés accompagnés de musique). DUPONT, LETESSIER 2012, p. 79-85.

<sup>33</sup> Un troisième type de tambour, le tambour à battes (太鼓 *taiko*), est facultatif et intervient fréquemment dans la deuxième partie de la pièce.

<sup>34</sup> DUPONT 1995, p. 55-90 : « *Dolor, furor, nefas* : le scénario d'une métamorphose ».

<sup>35</sup> YOKOMICHI 1973.

constituée par le regroupement d'un ou de plusieurs segments. Trois aspects les caractérisent : leur typicité, leur caractère conventionnel, leur relative autonomie. Les modules ne sont pas de simples scènes mais des moments spectaculaires récurrents, conventionnels, et reconnus par le spectateur.

## Les modules spectaculaires

Les deux traditions présentent des éléments qui par leur forme autonome et leur fonction dans la pièce peuvent être mis en parallèle et éclairer le fonctionnement du jeu sur scène. La notion de modules nous permet donc d'opérer une comparaison d'éléments spectaculaires dans les deux pièces.

### Module d'entrée de rôle

Contrairement à un théâtre réaliste, les personnages masqués n'existent pas d'emblée. Ils nécessitent d'être construits progressivement pour le spectateur, ce qui se traduit par un monologue d'entrée de rôle<sup>36</sup>. Dans les deux cas, il s'agit d'un module d'animation du personnage qui coïncide dans le *nō* avec son entrée. Le début de l'une et l'autre pièce est sur ce point comparable : le discours initial de l'acteur jouant le rôle de la protagoniste mentionne la douleur provoquée par l'abandon du mari pour une autre femme. Ainsi se plaint Médée dans un monologue dépourvu de musique :

*Medea – Vix ipsa tantum, uix adhuc credo malum.  
Hoc facere Iason potuit, erepto patre  
patria atque regno sedibus sola exteris  
deserere durus ? Merita contempsit mea  
qui scelere flammis uiderat uinci et mare ?  
Adeone credit omne consumptum nefas ?  
Incerta, uaecors, mente uaesana feror  
partes in omnes ; unde me ulcisci queam ?  
[...] melius, a melius, dolor  
furiose, loquere[...].*

Médée – Avec peine, avec peine, je peux croire moi-même à un si grand malheur. Jason a pu faire cela ? M'avoir arraché mon père, ma patrie, mon royaume, puis m'abandonner seule en pays étranger, le cruel ? Il a méprisé mes services, lui qui m'avait vue vaincre par le crime les flammes et la mer ? Croit-il si fort que toute mon impiété a été consommée ? Instable, hors de moi-même, l'esprit malade, je me laisse emporter en tous sens. Comment puis-je me venger ? [...] Tiens meilleur langage, Ah ! Meilleur langage, folle rancœur [...] <sup>37</sup> !

261

---

<sup>36</sup> Sur cette innovation de la tragédie romaine, voir TARRANT 1978. Ici, le monologue a pour caractéristique de prendre place après un prologue qui en constitue en quelque sorte la préface.

<sup>37</sup> Sénèque, *Médée* 117-140 (l'intégralité du monologue, en sénaires iambiques, couvre les vers 116-154).

La protagoniste de *Kanawa* introduit son rôle de femme délaissée par des plaintes comparables :

[サシ]

シテ – [...] 二道かくる徒人を、頼まじとこそ思ひしに、人の偽り未知らで、契り初めけん悔やしさも、ただわれからの心なり、あまり思ふも苦しさに、貴船の宮に詣でつつ、住むかひもなき同じ世の、中に報ひを見せ給へと

[SASHI : diction accompagnée de musique de tambours non-synchronisée]

SHITE – [...] Celui qui a choisi la duplicité, l'homme volage il faut s'en défier. J'avais beau m'en convaincre, jamais je ne me serais doutée que l'homme pût être faux à ce point. L'amour et ses promesses commencent et sitôt le chagrin ce parasite à lui tout seul qui par ma faute a infesté mon cœur. De tourments par trop accablée, au sanctuaire de Kibune je viens dire mes prières. Vivre ne sert à rien dans ce monde qui est aussi le sien. Quelle sera ma revanche ? Montrez-la-moi<sup>38</sup>.

Dans les deux cas, l'abandon par un mari et la douleur associée introduisent pour le spectateur les données permettant de construire le personnage. Le mari est un homme dépourvu de sentiments (*durus*) pour Médée, un homme volage (徒人 *adabito*) pour la femme de *Kanawa*. Le résultat est le même : un abandon qui suscite une douleur accablante : *dolor* en latin, *kurushisa* (苦しき) en japonais, deux mots au sens assez proche. Le *dolor* latin est un état physique, celui de l'endeuillé après une perte irrémédiable<sup>39</sup>. Le *kurushisa*, souvent associé à la rancune (恨み *urami*), indique quant à lui un sentiment de souffrance par la passion et qui empêche le protagoniste de trouver le repos bouddhique<sup>40</sup>. Deux formes différentes de chagrin mais qui, dans les deux cas, construisent le personnage dans son état initial et préparent la suite du spectacle.

### Module de transformation

Autre moment comparable : ce que nous pouvons appeler un module de transformation. Il s'agit d'un passage de transition. Dans les deux cas, un chant choral décrit la transformation de la protagoniste et annonce la suite de la pièce. Il s'agit, en outre, d'un module isolé par une forme chantée spécifique.

Dans *Médée*, une transition est assurée par un chant choral autonome, accompli en mètres lyriques et donc accompagné de musique<sup>41</sup> :

---

<sup>38</sup> YOKOMICHI, OMOTE [1963] 1969, p. 349, 2 ; GODEL, KANO 1994, p. 146. Notons qu'Armen Godel ne traduit pas le *to* と final pourtant caractéristique puisque équivalent d'un « dit-elle » et désignant ainsi les paroles du personnage comme un discours rapporté par l'acteur.

<sup>39</sup> FERRARI 2002.

<sup>40</sup> TERASAKI 2002.

<sup>41</sup> Dimètres ioniques.

## CHORUS

– *Quonam cruenta Maenas  
praeceps amore saeuo  
rapitur ? Quod impotenti  
facinus parat furore ?  
Vultus citatus ira  
riget et caput feroci  
quatiens superba motu  
regi minatur ultro.  
Quis credat exulem ?  
Flagrant genae rubentes,  
pallor fugat ruborem.  
nullum uagante forma  
seruat diu colorem [...]*

CHŒUR – Où se précipite la sanglante Ménade emportée par son sauvage amour ? Quel crime prépare-t-elle avec une fureur qu'elle ne peut maîtriser ? Son visage animé par la rage se fige, et secouant la tête d'un mouvement farouche, l'effrontée ose menacer le roi. Qui pourrait croire qu'elle est exilée ? Ses joues sont toutes rouges de feu, la pâleur chasse le feu. Elle passe sans cesse d'une couleur à l'autre, son apparence ne fait que changer [...]<sup>42</sup>.

Le rôle de transition de ce passage est nettement appuyé par la question posée par le chœur dans un des vers suivants : « Quelle va être la suite ? » (869 : *Quid sequetur*). Et de fait, ce passage précède l'annonce par le messager de l'incendie du palais et annonce le final où Médée va tuer ses deux fils.

Dans *Kanawa*, une transition chorale est accomplie sur une mélodie autonome et synchronisée avec les tambours (上げ歌 *age-uta*). La description chantée de la transformation accompagne alors la sortie de la protagoniste. Le module anticipe sur le retour de la protagoniste, couverte du masque de démon *hashihime*, dans la seconde partie du *nō*. Les paroles du chœur précèdent la sortie accélérée du personnage. La description chorale coïncide avec le moment où la femme révèle son visage :

[上げ歌] 地 – 言ふより早く色変はり、言ふより早く色変はり、気色変じて今までは、美女の形と見えつるが、緑の髪は空さまに [...]

[AGE-UTA : chant sur une ligne mélodique haute synchronisé avec le rythme des tambours]

CHŒUR – À ces mots, elle change aussitôt de couleur. À ces mots, elle change aussitôt de couleur. Son visage se défigure. Alors même qu'à l'instant c'était l'apparence gracieuse d'une jeune femme qu'elle livrait aux regards, ses cheveux noirs de jais vers le ciel se hérissent [...]<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Sénèque, *Médée* 849-861 (l'intégralité du chant couvre les vers 849-878).

<sup>43</sup> YOKOMICHI, OMOTE [1963] 1969, p. 350, 4 ; GODEL, KANO 1994, p. 147-148.

Paradoxalement, les mots du chœur en disent plus que le masque : ils indiquent une transformation de couleur (色 *iro*), une apparence (形 *katachi*) qui change et des cheveux qui se dressent. Cette transformation, effectuée par les mots, prépare la deuxième entrée du personnage sous forme de démon.

On relèvera des caractéristiques semblables entre le *nō* et la tragédie : dans les deux cas, le chant choral décrit la transformation de l'apparence – 気色 *keshiki* en japonais : contenance, air / *uultus* en latin : visage exprimant une émotion – de la protagoniste. Il ne s'agit pas d'une didascalie décrivant le masque, qui est fixe, mais plutôt d'un appel à l'imaginaire du spectateur : le chœur mentionne le changement de couleur (色 *iro* / *colorem*) qui indique l'agitation du personnage, l'apparence (形 *katachi* / *forma*) qui varie continuellement. La similarité des moyens (le masque, le chœur, le recours à un chant autonome) ainsi que la même fonction transitoire produisent une scène spectaculaire de même type.

### Module d'incantation

Ajoutons un autre module spectaculaire comparable : l'incantation. Il s'agit, dans la *Médée* de Sénèque, d'une monodie, chantée par l'acteur et accompagnée de la musique de *tibia*, durant laquelle la protagoniste va invoquer les puissances infernales. La métrique complexe de ce passage permet de l'isoler comme un module autonome au sein de la pièce<sup>44</sup>. L'incantation est précédée par une longue description sans musique de la cérémonie par la nourrice qui en constitue une sorte de préface. Dans *Kanawa*, la situation n'est pas exactement la même : c'est le magicien qui produit l'incantation efficace tandis que la protagoniste produit une incantation avortée. Lisons d'abord l'incantation de Médée :

Medea – Comprecor uulgu silentum uosque ferales deos  
et Chaos caecum atque opacam Ditis umbrosi domum,  
Tartari ripis ligatos squalidae Mortis specus  
supplicis, animae, remissis currite ad thalamos nouos : [...]  
*Nunc meis uocata sacris, noctium sidus, ueni,*  
*pessimos induta uultus, fronte non una minax. [...]*  
*Tibi haec cruenta sarta texuntur manu,*  
*nouena quae serpens ligat,*  
*tibi haec Typhoeus membra quae discors tulit,*  
*qui regna concussit Iouis.*  
*Vectoris istic perfidi sanguis inest,*  
*quem Nessus expirans dedit. [...]*  
*Sonuistis, arae, tripodas agnosco meos*  
*faunte commotos dea.*

264

---

<sup>44</sup> 740-751 : tétramètres trochaïques ; 752-770 : trimètres iambiques ; 771-786 : dimètres iambiques ; 787-852 : dimètres anapestiques.

Médée – J’invoque la foule des ombres silencieuses et vous dieux Mânes, Chaos obscur, sombre demeure du ténébreux Dis, cavernes de la mort sordide entourée par les eaux du Tartare. Laissez vos supplices, âmes, et accourez à ces noces d’un nouveau type. [...] Maintenant, à l’appel de mes incantations, astre des nuits, revêts-toi de ton plus affreux visage, brandis la menace de ton triple front. [...] Pour toi ma main sanglante a tressé ces guirlandes, toutes faites de neuf serpents, pour toi sont ces membres, ceux du rebelle Typhée qui ébranla le royaume de Jupiter. Ici est le sang dont Nessus, le perfide passeur, a fait présent au moment d’expirer. [...] Vous avez retenti, autels, je reconnais mes trépieds ébranlés par la déesse propice<sup>45</sup>.

Considérons à présent la prière du magicien, constituée par un module de trois segments solidaires, et interprétée par le *waki* relayé par le chœur :

[口]

ワキ – いでいで轉じ替へんとて、茅の人形を人尺に乍り、夫婦の名字を内に籠め、三重の高棚五色の幣、おのおの供物を調べて、肝胆を砕き祈りけり

[ノット]

ワキ – 謹上再拜。それ天開け地固まつしよりこのかた、伊弉諾伊弉冊の尊、天の磐座にして、みとのまくばひありしより、男女夫婦の語らひをなし、陰陽の道長く傳はる、それになんぞ魍魎鬼神妨げをなし、非業の命を取らんとや

[ノリ地]

ワキ – 大小の神祇、

地 – 諸仏菩薩、明王部天童部、九曜七星、二十八宿を、驚かし奉り [...]

[KOTOBA : paroles sans musique]

WAKI – Allons, allons ! Rétablissons le cours du destin. Avec de la paille, je façonne deux figurines aux proportions humaines. J’y incorpore les noms calligraphiés du couple sur l’étagère à trois niveaux je place les guirlandes de papier sacrées aux centuples couleurs. Puis je dispose chacun des accessoires, mon foie dût-il en éclater, je prie.

[NOTTO : chant avec musique non synchronisée]

« *Kinjō saihai* ! Plein de ferveur, je me prosterne et prie. » Ah ! Du jour où le Ciel s’est ouvert et où la Terre s’est durcie, où Izanami et Izanagi les dieux dans leur Séjour de Roches Célestes ont couplé, à partir de ce jour, hommes et femmes se sont accouplés, perpétuant ainsi le long chemin où le clair pénètre l’obscurité. Cependant, pourquoi les esprits malins et les démons font-ils toujours obstacle et contre le cours du destin se permettent-ils d’arracher la vie ?

[NORIJI : chant avec musique synchronisée]

Ô vous dieux du Ciel et de la Terre, du plus grand au plus petit,

CHŒUR – et vous les Buddha et Bodhisattva, vous la cohorte des Rois de Science, et vous la cohorte des Enfants Célestes, vous les Neuf Grands Astres,

---

<sup>45</sup> Sénèque, *Médée* 740-786.

et vous les Sept Etoiles de la Grande Constellation, et vous les Vingt Régions Célestes, tous je vous invoque [...]»<sup>46</sup>.

Les points de ressemblance entre les deux incantations sont nombreux. Les deux pièces utilisent la prière comme un module bien individualisé. Dans les deux cas, le personnage s'adresse à des instances surnaturelles : divinités du bouddhisme, du shintoïsme et du *onmyōdō* dans le cas du magicien de *Kanawa*<sup>47</sup>, divinités infernales (Mânes, Dis, et Hécate) dans le cas de Médée. On ne s'étonnera donc pas de retrouver des formules liturgiques performatives telles que « je prie » (祈り *inori*), « j'invoque » (奉り *tatematsuri* en japonais / *comprecor* en latin) ainsi que des objets sacrés manipulés en vue de la cérémonie. Les deux incantations recourent à des objets analogiques : les deux figurines (人形 *ningyō*) manipulées par le magicien représentent les époux qu'il cherche à protéger tandis que les objets manipulés par Médée sont associés au poison qu'elle prépare pour empoisonner la robe de Créuse. Dans les deux cas, nous avons un autel : installé sur une estrade dans le *nō*, il est intégré au jeu dès le début de la pièce. En miroir de l'incantation du magicien, nous devons maintenant considérer la prière inefficace de la femme de *Kanawa* :

[中ノリ地]

シテ – いでいで命を取らん、

地 – いでいで命を取らんと、笏を振り上げ後妻の、髪を手に絡巻いて、打つや宇津の山の、夢現とも別かざる憂き世に、因果は巡り合ひたり、今さらさこそ悔やしかるらめ、さて懲りや思ひ知れ。

シテ – ことさら恨めしき、

地 – ことさら恨めしき、徒し男を取つて行かんと、臥したる枕に立ち寄り見れば、恐ろしやみ幣に、三十番神ましまして、魍魎鬼神は穢らはしや、出でよ出でよと [...]

[CHŪ-NORII : chant final du chœur synchronisé avec les tambours]

SHITE – « Et maintenant je vais t'ôter la vie. »

CHŒUR – « Et maintenant je vais t'ôter la vie. » À ces mots, elle brandit son maillet dans les airs. De la jeune épouse, fruit de sa jalousie, elle entortille la chevelure. Ah ! Elle frappe, montagne qui frappe. Est-ce rêve du mont Utsu le-réel ou la réalité qui frappe ? Elle ne comprend plus. En ce monde de douleurs, les causes et les effets déboulent et s'enroulent. « Maintenant, tu vas regretter ta faute. Confesse-la et paie. »

SHITE – C'est à lui par-dessus tout que j'en veux.

CHŒUR – « C'est à lui par-dessus tout que j'en veux » lui l'époux infidèle qu'elle voudrait embarquer. Au chevet du lit où il repose, elle s'approche mais que voit-elle ? « Oh ! Abomination ! Sur ces entrelacs de papier, les Trente Divinités

<sup>46</sup> YOKOMICHI, OMOTE [1963] 1969, p. 350-351, 7 ; GODEL, KANO 1994, p. 150. Godel traduit 人形 *ningyō* par « mannequins ». Nous préférons ici le rendre par « figurines ».

<sup>47</sup> Sur cette « voie du *yin* et du *yang* » voir *supra*, note 31.

Protectrices font bonne garde. Esprits malins et démons repoussants, allez-vous-en, allez-vous-en ! » dit-elle<sup>48</sup>.

Nous retrouvons une incantation accompagnée de musique et prononcée sur un autel. Ici, le degré de similarité avec le rituel de Médée est maximal : la femme de *Kanawa* se penche sur l'autel pour accomplir ses maléfices. Et en même temps, c'est l'exact opposé de la cérémonie de Médée : d'une part, parce que le passage est en grande partie un récit assumé par le chœur, d'autre part, parce que cette incantation se solde par un échec et par le départ de la femme hors du plateau. Si l'on voulait reconstituer la prière de Médée, il faudrait mélanger en quelque sorte les deux scènes :

- prendre le personnage de l'incantation de la femme devenue démon
- lui attribuer les mots efficaces de l'incantation du magicien

Malgré les différences et les incertitudes du jeu tragique dans le détail<sup>49</sup>, il ressort de la confrontation que l'incantation constitue dans les deux cas un élément spectaculaire autonome, ce que nous avons appelé un module et qui prend la forme d'un chant.

### **Sénèque : une tragédie modulaire ?**

Penser le spectacle tragique comme une forme visuelle et auditive sans drame : telle est la possibilité qui nous est offerte par le *nō*. Singulièrement, deux formes de théâtre éloignées dans le temps et l'espace rejoignent ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre postdramatique. Cette particularité prouve que la notion de drame, malgré plusieurs siècles d'emplois, ne saurait recouvrir toutes les formes de spectacle. La comparaison du *nō* et de la tragédie romaine nous apprend que le caractère spectaculaire de ces deux types de traditions scéniques ne tient pas seulement à une intrigue mais à la succession de modules codifiés, chantés et dansés, d'un personnage masqué, sans qu'il faille obligatoirement y associer un drame. Ceci permet de comprendre que le parcours *dolor - furor - nefas* bien identifié dans les tragédies de Sénèque par Florence Dupont<sup>50</sup>, n'est pas seulement un scénario obligé mais l'enchaînement d'éléments spectaculaires singuliers mobilisant corps, voix, musique. Jusqu'où le parcours tragique chez Sénèque est-il semblable au *nō* ? Nous n'avons exploré que trois types de modules : une entrée de personnage, une transition chorale, une monodie. C'est déjà beaucoup, mais il conviendrait d'une part de comparer ces trois

---

<sup>48</sup> YOKOMICHI, OMOTE [1963] 1969, p. 352, 10 ; GODEL, KANO 1994, p. 155.

<sup>49</sup> Installe-t-on par exemple un autel portatif sur scène romaine comme dans le *nō* ? Dans la mesure où les mots peuvent suffire, cela est possible mais pas nécessaire.

<sup>50</sup> DUPONT 1995, p. 55-90.

types modulaires dans les autres pièces de Sénèque pour constater s'ils sont toujours semblables. D'autre part, si notre hypothèse d'une tragédie modulaire est correcte, il conviendrait de recenser toutes les autres formes de modules et de repérer les formes de régularités et de variations d'une pièce à l'autre. Sans approfondir, car cela dépasserait le cadre de cet article, relevons à titre de piste, un certain nombre de passages qui devraient être explorés non plus comme des scènes mais comme des modules typiques de la construction spectaculaire : les autres chants choraux, les récits de messagers, ou les affrontements verbaux. Cet article vise surtout à ouvrir de nouvelles pistes d'exploration en analysant les tragédies non pas comme des intrigues ou des drames abstraits mais comme la succession d'éléments spectaculaires codifiés<sup>51</sup>.

## **Bibliographie**

### **Edition des textes**

#### **Texte latin de *Médée***

Sénèque, *Tragédies*, François Chaumartin (éd. texte et trad.), Tome 1, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1996 (Dans cet article, nous modifions certaines des traductions pour rendre plus littéralement le texte latin).

#### **Texte japonais de *Kanawa***

YOKOMICHI, OMOTE [1960 : t.1 - 1963 : t.2] t.1 1968 - t.2 : 1969 : Mario Yokomichi, Akira Omote, 謡曲集 Yōkyokushū (recueil de pièces de *nō*), 日本古典文學大系 *Nihon koten bungaku taikei* (*Classiques de la culture japonaise*) 40-41, Tokyo.

#### **Traductions du texte japonais**

GODEL, KANO 1994 : Armen Godel, Koichi Kano (traduction, présentation et annotation de pièces de Zeami), *La Lande des mortifications. Vingt-cinq pièces de *nō**, Paris, Connaissance de l'Orient, Gallimard, p. 139-141. Afin de faciliter la mise en page et la lecture, nous ne respectons pas le passage à la ligne adopté par A. Godel et K. Kano et adoptons une ponctuation plus usuelle. Nous signalons explicitement en note les changements de traduction.

268

---

<sup>51</sup> Cet article a fait l'objet d'une communication à l'université Shinshu de Matsumoto le 4 juin 2018 à l'invitation de la Société Franco-Japonaise des Études Grecques et Romaines, grâce à une bourse de la Fondation Maison Franco-Japonaise. Je remercie tout particulièrement pour leur accueil chaleureux et pour leurs conseils : Yasunori Kasai, Hiroshi Notsu, et Yoshiji Yokoyama. Un grand merci également à William Marx et à Michael Lucken pour leur précieuse relecture.

## Bibliographie générale

- ARCELLASCHI 1990 : André Arcellaschi, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome.
- AYGON 2004 : Jean-Pierre Aygon, Pictor in fabula. *L'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, volume 280.
- BOISSIER 1861 : Gaston Boissier, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées ?*, Paris.
- BREA 1998 : Luigi B. Brea, *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Cahiers du Centre Jean Bérard 19, Naples.
- CRAIG [1911] 1998 : Gordon E. Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », in *De l'art du théâtre*, trad. fr. par Geneviève Seligman, Paris, p. 79-106 [*On the art of theatre*, London].
- DAVIS 1993 : Peter J. Davis, *Shifting Song: The Chorus in Senecas Tragedy*, Hildesheim.
- DUPONT 1995 : Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris.
- 2007 : Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris.
- DUPONT, LETESSIER 2012 : Florence Dupont, Pierre Letessier, *Le théâtre romain*, Paris.
- FAURE, IYANAGA 2012 : Bernard Faure, Nobumi Iyanaga (dir.), *La voie du Yin et du Yang. Techniques divinatoires et pratiques religieuses*, Cahiers d'Extrême-Asie 21, Paris.
- FERRARI 2002 : Nathalie Ferrari, « Le corps consolé. Étude de la consolation privée dans la Rome antique », in Philippe Moreau (dir.), *Corps romains*, Paris, p. 136-159.
- HEGEL [1837-1842] 1997 : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome II, trad. fr. par Charles Bénard, revue par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris [*Vorlesungen über die Ästhetik*, éd. Heinrich Gustav Hotho, Berlin-Leipzig].
- KEENE 1970 : Donald Keene (dir.), *Twenty Plays of the Nō Theatre*, New York.
- KOBAYASHI 2003 : Kozue Kobayashi, 「能は演劇であるのか No wa engeki de aru no ka?」 (Le *nō* est-il un drame ?), article non traduit, *人文研究 Jinbunkenkyū*, 54/7, Osaka, p. 1-30.
- LEHMAN [1999] 2002 : Hans-Thies Lehman, *Le théâtre postdramatique*, trad. fr. par Philippe-Henri Ledru, Paris [*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main].
- MARX 2012 : William Marx, *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris.
- MAUDUIT, MORETTI 2010 : Christine Mauduit, Jean-Charles Moretti, « Pollux, un lexicographe au théâtre », *REG* 123-2, p. 521-541.
- O'NEILL 1958 : Patrick G. O'Neill, *Early Noh Drama: Its Background, Character and Development 1300-1450*, London.

- PARE-REY 2014 : Pascale Paré-Rey, « Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires ? – Réflexions sur quelques principes de composition », dans J.-P. Aygon (dir.), *Un philosophe homme de théâtre ? Débats et controverses autour des tragédies de Sénèque*, Pallas 95, p. 33-57.
- SMETHURST 2013 : Mae J. Smethurst, *Dramatic Action in Greek Tragedy and Noh: Reading with and beyond Aristotle*, Princeton.
- SUTTON 1986 : Dana F. Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden.
- TARRANT 1978 : Robert J. Tarrant, « Senecan Drama and Its Antecedents », *HSPH* 82, p. 213-263.
- TERASAKI 2002 : Etsuko Terasaki, *Figures of Desire: Wordplay, Spirit Possession, Fantasy, Madness, and Mourning in Japanese Noh Plays*, Ann Arbor.
- TSCHUDIN 2011 : Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse.
- YOKOMICHI [1960] 1973 : Mario Yokomichi, *The Life Structure of the Noh*, trad. angl. par Fanck Hoff et Willi Flindt de l'introduction de YOKOMICHI, OMOTE [1960] 1969, Kyoto.
- ZWIERLEIN 1966 : Otto Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan.