



**HAL**  
open science

## Jouer la Médée de Sénèque sous forme de $n\bar{o}$ : pourquoi et comment?

Maxime Pierre

### ► To cite this version:

Maxime Pierre. Jouer la Médée de Sénèque sous forme de  $n\bar{o}$  : pourquoi et comment?. Conférence à la Société Franco-Japonaise des études Grecques et romaines, Dec 2020, Tokyo, Japon. hal-03167212

**HAL Id: hal-03167212**

**<https://hal.science/hal-03167212>**

Submitted on 11 Mar 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, donnée à l'invitation de la Société Franco-Japonaise d'Etudes Grecques et Romaines (19/12/2020) sur l'invitation du professeur Hiroshi Notsu, constitue l'un des jalons d'un projet de mise en scène.

## **Jouer la *Médée* de Sénèque sous forme de *nō* : pourquoi et comment ?**

### **Introduction**

Comment jouer Sénèque sur scène ? Nous savons que la tragédie antique était jouée avec des masques, de la musique, des chœurs, mais lorsque nous souhaitons aujourd'hui mettre en scène un tel théâtre en occident, nous sommes bien dépourvus car nous avons complètement perdu toute tradition de ces tragédies musicales, chorégraphiques et masquées de l'Antiquité gréco-romaine. Or, par chance, le *nō*, une forme de spectacle japonais, ressemble aux tragédies de Sénèque et nous fournit des outils pour revivifier cette tradition antique. En effet, il s'agit d'une forme scénique masquée, musicale, et dansée, recourant à un chœur. Ainsi, bien qu'il n'y ait aucun lien historique entre les deux, ils comportent un fonctionnement comparable. D'où cette idée folle : adapter Sénèque en *nō*. Idée folle ? Pas tout à fait. Un metteur en scène l'a déjà fait : Moriaki Watanabe qui en 1972 travaille alors avec les frères Hideo et Hisao Kanze pour adapter la *Médée* de Sénèque en *nō*. Mais il s'agissait d'un autre type de travail. Dans le cadre du mouvement de l'*angura* (*underground*) japonais, Watanabe cherchait à subvertir le théâtre réaliste. Ce faisant il déconstruisait également les traditions nationales comme le fit peu après lui Suzuki Tadashi. Son *nō* de *Médée* était un *nō* déconstruit : il utilise un chœur de Créons et des *taiko* de *matsuri*. En outre, il donne à sa Médée un aspect politique en dénonçant le scandale de la pollution au Mercure de la baie de Minamata. Tel n'est pas mon projet. Dans ma proposition, je cherche à utiliser les ressources les plus traditionnelles du *nō*.

### **I. Les points de rencontre**

#### **1) Le personnage masqué et ses acolytes**

Tout le dispositif spectaculaire du *nō* est centré sur un protagoniste : le *shite* pourvu du nom d'un héros ou d'une héroïne. Cet acteur central possède un masque codifié (*omote*). Son masque appartient à une catégorie (vieillard, femme, démon, guerrier) à laquelle s'ajoutent les traits typiques du personnage (l'âge, la catégorie féminine : terrestre, divine, monstrueuse et la passion spécifique : haine, amour, vengeance, désespoir, tristesse...). Avec une différence du *nō* par rapport à Sénèque : l'acteur principal apparaît avec un masque humain dans la première partie et porte un masque différent (de démon, d'esprit, de dieu etc.) dans la seconde partie. En outre, l'acteur de *nō* possède d'autres attributs que le masque en particulier un élément en plus : un éventail, éventuellement remplacé dans la seconde partie par un objet (maillet pour les démons, épée pour les guerriers).

Le *nō* comme la tragédie de Sénèque comporte également un personnage qui interagit avec le personnage central (appelé *waki* : « personnage à côté »). C'est un personnage qui n'a ni masque ni nom propre mais qui sert surtout d'intermédiaire entre le monde du spectateur et le monde surnaturel du *shite*. Il n'existe que par rapport au personnage masqué. Il a en particulier pour rôle de questionner le personnage. Une caractéristique de ce personnage secondaire dans le *nō* est de demeurer assis durant toute la première partie de la pièce : seul le *shite* danse. Nous pouvons avoir des personnages secondaires mais qui s'apparentent soit au rôle masqué du *shite* soit au rôle à visage découvert du *waki* : on les appelle respectivement *shite-tsura* et *waki-tsura*.

Nous avons également des rôles joués par des enfants appelés *kokata*. Il existe un dernier type d'acteur, l'acteur de *kyōgen* qui intervient entre les deux parties et qui constitue un type de rôle à part.

## 2) un groupe de chanteurs

Dans les deux cas, nous avons un groupe de chanteurs qui interprète des chants. Il s'agit d'une chorale plutôt que d'un chœur : six à huit personnes. Assis, il n'existe que par sa voix. Il n'est jamais un personnage. Ils sont accompagnés par les musiciens : un joueur de flûte et deux joueurs de tambour qui n'existent que par leur musique et leurs cris rythmés. Chœur et musiciens sont vêtus en costume de ville, ce qui signale que leur corps ne « joue » pas à proprement parler. Ils n'ont pas de corps de personnage. Il s'agit de ce que j'appellerais une « voix off » ou bien une « bande son ».

Or ce système choral est particulièrement intéressant pour jouer la tragédie romaine : tout d'abord dans les deux systèmes spectaculaires, le chant du chœur permet de diviser la pièce. En outre le *nō* est en accord avec plusieurs différences de Sénèque par rapport à Euripide :

- quasi absence de caractère du chœur : il n'est pas un personnage
- absence d'*orchestra* : le chœur ne danse pas
- absence de *parodos* : l'entrée sur scène du chœur n'est pas intégrée à l'action

Ajoutons que le chœur de *nō* permet quelque chose de tout à fait romain : faire danser les personnages. Pendant que le chœur chante, l'acteur danse ce que chante le chœur : or cette technique existe à Rome dans la pantomime et est exploitée à certains moments par Sénèque.

Avec tout de même une grosse différence : le chœur de *nō* ne se contente pas d'apporter des commentaires qu'ils soient mythologiques ou philosophiques comme chez Sénèque, mais décrit ce qui se passe sur scène. Il s'agit d'un avantage non négligeable : en tant que narrateur, il est pleinement intégré à l'action spectaculaire.

## 3) Les modules spectaculaires

Autre point commun avec la tragédie romaine, une composition qui n'est pas textuelle mais spectaculaire c'est à dire qui dans son texte même programme du chant et de la danse, selon un processus très comparable : d'abord le *nō* recourt à une forme versifiée et à une diction codifiée basée sur une versification syllabique utilisant le schéma 7 syllabes /5 syllabes (la tragédie romaine elle aussi est composée en vers). En outre, le *nō* recourt à un orchestre : une flûte et deux tambours à main (à Rome il s'agit seulement de l'*aulos*).

Ajoutons l'usage d'un système musical basé comme à Rome sur l'alternance entre parties chantées accompagnées de musique et de parties parlées sans musique : ce qui correspond à l'opposition *diverbiūm /canticum*. En outre, les chants sont exécutés tantôt par les acteurs sur scène et par le chœur, ce qui du point de vue du chant recoupe l'opposition antique entre monodie (chant par un personnage) et chorodie (chant choral).

Les pièces de *nō*, tout comme les pièces de Sénèque, sont composées en « modules » (*shodan*) des éléments spectaculaires codifiés, comportant des caractéristiques narratives, musicales et gestuelles, et enchaînés dans un ordre déterminé. Nous y reviendrons.

Maintenant comment faire ? Je voudrais d'abord regarder avec vous quelques principes de composition avant de passer à la mise en œuvre de ces principes.

## II. Principes de composition de la pièce

## 1) Les rôles

La distribution des rôles de Médée est assez délicate : si Médée s'impose comme protagoniste masqué (*shite*), en revanche on peut se poser la question de la nourrice, de Jason et de Créon.

- Dans un premier temps, j'avais attribué le rôle de *waki* à la nourrice et le rôle de *shite-tsure* à Jason, mais cela conduisait à survaloriser la nourrice et à affaiblir Jason, en particulier dans la scène finale où Médée et Jason s'affronte. Or comme me l'a fait remarquer un collègue japonais, lorsque le *shite* dans une deuxième partie de *nō* affronte un personnage il ne peut s'agir que d'un *waki*. J'ai donc rétabli Jason dans sa position de *waki*. En revanche, j'ai complètement supprimé Créon car il y aurait eu de trop nombreux personnages.

- Reste à déterminer quel rôle joue la nourrice : Ou bien elle est *waki-tsure*, c'est-à-dire personnage non masqué au même titre que Jason. Ou bien elle est *shite-tsure*, c'est-à-dire personnage masqué aux côtés de Médée. Ou bien elle est jouée par l'*aikyogen*. Les trois solutions sont possibles.

- les enfants : le *nō* utilise fréquemment des rôles d'enfants les *kokata*. Il est donc tout à fait possible de faire jouer les enfants de Médée par des enfants.

## 2) Le livret

Il faut prévoir un livret en deux parties : un premier masque et un second masque (environ au 2/3) ce qui implique de trouver dans la pièce de *Médée* un moment de sortie de scène et de retour sur scène : le moment où le messager annonce la mort de Créuse.

Autre nécessité : réduire. Un *nō* est beaucoup plus court qu'une tragédie de Sénèque ce qui implique de récrire en réduisant les textes : résumer et faire des coupes chirurgicales. Dans la mesure où Sénèque est assez bavard, ça ne pose guère de problème encore faut-il bien comprendre ce qu'il faut garder et couper...

## 3) Réécriture des modules

Les *shodan* ou modules fonctionnent comme les briques du spectacle qui sont à la fois musicales, vocales et chorégraphiques. Citons les trois grandes catégories de *shodan* :

- *uta* : un chant versifié (7/5) synchronisé qui correspond plus ou moins au *canticum* (monodie ou chorodie) et peut-être utilisé pour les monodies et pour les chants du chœur

- *kotoba* : des paroles en prose sans musique plus ou moins l'équivalent du *diverbiium* latin

- *sashi* : une forme de récitatif utilisé pour le passage de la diction *kotoba* à un *uta*

Ces catégories générales peuvent-elles-mêmes subdivisées suivant leur usage spécifique :

- les stichomythies : doni existe de deux types : sans musique: *mondō* où les acteurs échangent vers à vers, musicale accompagnées par les tambours : *kakeai* où les répliques doivent être de plus en plus courtes et être suivies d'un chant choral.

- le *kuse* ou chant dansé : le professeur Hiroshi Notsu a montré dans un article la similarité du *kuse* comme unité autonome pourvue d'une forme fixe avec un *stasimon*

- des modules d'entrée : par exemple musique *issei* et chant d'*issei* qui peuvent permettre de faire rentrer certains rôles comme Médée

- des modules de sorties : une musique spéciale pour les sorties telles que le *hayatsuzumi* (musique rapide des tambours)

## III. Réécriture spectaculaire : les matrices

Passons au chantier. Comment assembler les briques du spectacle, les *shodan* ou modules ? Avec plus d'une centaine de pièces régulièrement jouées, le *nō* nous offre ce que j'appellerais des matrices, c'est-à-dire des structures spectaculaires qui peuvent être réutilisées pour créer de nouveaux *nō*. J'ai utilisé comme matrice principale une pièce d'auteur anonyme : *Kanawa* « la couronne de fer ». En effet, il ne s'agit pas d'une pièce de fantôme mais d'une pièce du temps présent. Par contraste avec les *nō* de fantômes, *Kanawa*, dont la progression est linéaire, est l'une des plus « dramatiques » du répertoire. En outre, bien qu'aucun lien historique ne puisse être établi, l'histoire des deux pièces crée une heureuse « coïncidence », au double sens de « hasard » et de « superposition » : par leurs malheurs, les protagonistes des deux pièces apparaissent comme d'étonnantes cousines...

## 1) Similarité d'histoire

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, 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.

1<sup>er</sup> avantage de *Kanawa* : sert de matrice visuelle avec des masques, des costumes, des gestes

2<sup>ème</sup> avantage de *Kanawa* : sert de une matrice du livret de chants : nous fournit des assemblages de modules musicaux, ce que j'appellerais des séquences modulaires

## 2) Les modules de *Kanawa*

### a. une séquence d'entrée de rôle sur le pont

Sans les deux cas le personnage entre en émettant des paroles de plainte.

- La séquence est la suivante : musique d'entrée (*shidai*) / chant d'entrée (*shidai*) / récitatif (*sashi*) avec musique non synchronisée / monodie (*sageuta* et *ageuta*) avec musique synchronisée / mots d'arrivée en prose (*tsukizerifu*)

### b. un dialogue en prose

Ce n'est pas typique de *Kanawa*, il est normal que le *shite* échange avec le *waki*. Ici c'est un acteur de *kyōgen*

### c. un chant de transformation

On a dans le *nō Kanawa* un chant du chœur qui décrit la transformation du personnage or cela coïncide parfaitement avec un chant du chœur de Médée.

#### d. Une monodie d'incantation

On a dans *Kanawa* un chant d'incantation du prêtre suivi par un chant du chœur. Cela coïncide parfaitement avec l'incantation de Médée lors de la cérémonie d'empoisonnement de la robe.

### **3) Autres modules**

#### A. Mari, partie 1

Dans la pièce de *Kanawa*, la femme ne rencontre pas son mari. C'est pourquoi j'ai dû créer de nouveaux modules : J'ai ajouté un *mondō* = dialogue en prose typique de *waki* au début. Afin de renforcer l'affrontement j'ai utilisé la technique de la stichomythie musicale : le *kakeai* (un récitatif en duo chanté avec tambours non synchronisé) qui débouche sur un chant du chœur (*uta*).

#### b. Mari, partie 2

Pour l'affrontement final, je me suis servi d'une séquence finale typique, l'affrontement entre le *waki* et le *shite* : typiquement un spectre ou un guerrier affronte esprit= j'ai suivi le modèle de *kurozuka*.

#### c. L'ai-kyōgen

Normalement entre les deux parties nous avons un interlude où un acteur spécial, le *kyōgen* vient raconter l'histoire du protagoniste. Dans *Kanawa*, le *kyōgen* dialogue avec le mari. Rien dans la *Médée* de Sénèque ne correspondait vraiment à une séquence de *kyōgen*. Or nous avons besoin d'une séquence pour le changement de costume du *shite*. Il m'a *kyōgen* opportun d'aller chercher chez Euripide la description de la mort de Créuse : non seulement cela s'inscrit parfaitement en tant que récit autonome, mais cela reste conforme à l'esprit de Sénèque qui utilise ce genre de récit dans ses pièces.

#### d. le prologue

Il n'est pas normal dans un *nō* que le *shite* entre directement sur scène. En effet c'est fréquemment un *waki* ou un *wakitsure* qui assume les premiers mots de la pièce en guise de prologue. Cela m'a semblé d'autant plus nécessaire que tout le monde ne connaît pas forcément l'histoire de la pièce. A nouveau j'ai fait appel à Euripide en créant un prologue de la nourrice.

#### e. L'assassinat des enfants

Évidemment c'est une vraie difficulté. Deux possibilités soit utilisation de poupées en papier, soit recours à des rôles d'enfants : *kokata*. Dans la mesure où le *nō* n'est pas réaliste, je crois que les deux sont possible. Il suffit que l'enfant symboliquement mis à mort d'enfant dans les coulisses.

### **Conclusion**

Je crois fermement à ce projet car il me semble que le *nō* corrige les défauts de Sénèque et que Sénèque corrige les défauts du *nō* :

- Le *nō* corrige les défauts de Sénèque : Sénèque était mort. Il est ainsi ressuscité. Il retrouve grâce au *nō* des masques, des costumes, une danse, un chœur, des voix chantées.
- Sénèque revivifie le *nō* : le *nō* est souvent une forme figée, contemplative, élitiste. Pour des gens qui connaissent le texte, ce sont des monuments de poésie lyrique mais pour un public moderne cela manque d'action. Ce n'est pas assez dramatique. L'avantage de Sénèque est de réinsuffler de l'action dramatique dans une forme statique.

Je tiens particulièrement à *Médée* car c'est une pièce où l'orient se croise avec l'occident. Il y a du *Madame Butterfly* dans *Médée* qui nous présente la confrontation entre Occident et Asie.

J'ai envie de rêver à un Jason américain débarqué sur son navire noir, à une Médée japonaise, fille d'empereur et descendante d'Amaterasu...

Maxime PIERRE, Université de Paris

## BIBLIOGRAPHIE

ARCELLASCHI André, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, 1990.

DUPONT Florence, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1990.

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」 (*Gasshōuka no hi-gikyokuteki seishitsu - nō to girishageki to no hikaku* : la nature non-dramatique du *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.

PIERRE Maxime, « Un récit venu d'ailleurs : comparaison entre la scène de messenger des tragédies de Sénèque et *l'ai-kyōgen des nō* de Zeami » (en cours de publication)

PIERRE Maxime, « La tragédie sans drame : relire la *Médée* de Sénèque à partir du *nō* », *Métis*, 18, 2020, p. 251-270.

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.

PIERRE Maxime, in *Acta Fabula* dossier critique, octobre 2017 (vol. 18, 8) : A. Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London - New York, Bloomsbury Academic, 2014.

SIEFFERT René (trad. du japonais et présentation de textes théoriques et de pièces de Zeami), *La tradition secrète du nô*, Connaissance de l'orient, Gallimard / UNESCO, Paris, 1960.

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

YOKOMICHI Mario, *The life structure of the noh* (traduit du japonais par F. HOFF et W. FLINDT), Concerned Theatre Japan, Kyoto, 1973.