



HAL
open science

Un récit venu d'ailleurs : comparaison entre la scène de messenger des tragédies de Sénèque et l'ai-kyōgen des nō de Zeami

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. Un récit venu d'ailleurs : comparaison entre la scène de messenger des tragédies de Sénèque et l'ai-kyōgen des nō de Zeami. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 2022, 20, pp.269-286. hal-03629053

HAL Id: hal-03629053

<https://hal.science/hal-03629053>

Submitted on 28 Feb 2024

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.

Cet article a été publié dans la revue *Mètis*, n.s. 20, novembre 2022, p. 269-286. Nous donnons ici la version de pré-publication avant mise en page par l'éditeur en indiquant les numéros des pages correspondants dans la version publiée.

Maxime Pierre
 Université Paris Cité, EA 4410 CERILAC

Un récit venu d'ailleurs

Comparaison entre la scène de messenger des tragédies de Sénèque et l'interlude des *nō* de Zeami

Résumés

Le récit de messenger dans les tragédies de Sénèque et le récit de l'acteur de *kyōgen* dans les *nō* surnaturels de Zeami partagent plusieurs caractéristiques formelles. Dans les deux cas, un narrateur venu de l'extérieur répond aux questions d'un personnage sur scène en produisant un récit autonome sans musique. Malgré les différences de la fonction de son récit – donner des explications dans le *nō*, faire progresser l'action dans la tragédie romaine – on retrouve des caractéristiques communes : ordre, détail, exhaustivité. Autre point commun : l'usage fréquent de cette scène comme transition entre un « avant » et un « après ». Le messenger et l'acteur du *kyōgen* installent une logique opposée à celle du protagoniste : dépourvus de chant et de danse, ils constituent son complément nécessaire dans l'équilibre spectaculaire de la pièce.

Mots clés : Sénèque – tragédie romaine – messenger – intermède – *kyōgen*

A narrative from the outside: comparison between the 'messenger scene' in Seneca's tragedies and the 'ai-kyōgen' in Zeami's *nō*

The messenger scene in Seneca's tragedies and the *kyōgen* scene in Zeami's fantastic *nō* share important similarities. In both cases, a narrator coming from the outside answers the questions asked by someone on the stage and, without any musical accompaniment, utters an autonomous narrative. Despite of the difference of their theatrical function – the *kyōgen* scene is an additional explanation, the messenger scene is part of the plot – we find similarities: order, details, completeness. Furthermore, in both cases this narrative creates a transition in the play between a « before » and an « after ». The messenger and the actor of *kyōgen* are both the opposite of the protagonist: not singing, not dancing they are its necessary complement in the frame of the overall show.

Key words : Seneca – Roman tragedy – messenger – interlude – *kyōgen*

Introduction

Le récit du messager est l'une des scènes récurrentes dans les tragédies de Sénèque : lointain héritier de l'*aggelos* de la tragédie attique, le messager tragique romain (*nuntius*) est une figure à part¹. De fait, il mobilise une énonciation hétérogène au reste de la pièce. Par son récit, il constitue une sorte d'insertion narrative au sein du drame. Si ce récit peut être analysé en lui-même en raison même de son autonomie, la place qu'il joue dans l'économie des pièces de Sénèque apparaît plus problématique. Il faut dire que nous manquons d'outils commodes : les notions aristotéliennes de drame ou d'intrigue ne permettent pas d'en rendre compte. La place du messager est à la fois interne à la structure spectaculaire, par son rôle essentiel dans l'action, et externe, par ses techniques énonciatives. À la fois dedans et dehors, le messager est un défi pour le théoricien. Il semble ainsi difficile de penser, au moyen de nos outils classiques, cette scène quasi obligée des tragédies sénéquiennes.

Singulièrement, une forme médiévale de l'autre bout du monde pourrait bien éclairer ce récit atypique : le *nō* (能), spectacle mobilisant, comme la tragédie romaine, dans une forme imprégnée de liturgie, un acteur masqué et des acteurs secondaires, un chœur et une musique d'accompagnement, constitue, comme plusieurs spécialistes l'ont déjà remarqué, un étonnant "cousin" de la tragédie antique². Cette forme scénique recourt à un récit hétérogène au reste de la pièce : la narration de l'acteur de *kyōgen* (狂言), qui intervient entre les deux parties du *nō* pour raconter au personnage présent sur scène la légende à laquelle se réfère la pièce. Il repart ensuite et ne réapparaîtra plus : c'est ce que l'on pourrait appeler, comme dans la scène tragique du messager antique, une parenthèse narrative. Les rôles de l'acteur de *kyōgen* dans le *nō* et du messager dans la tragédie sénéquienne offrent donc suffisamment de similitude pour inviter à une comparaison. Sans superposer les deux traditions, il conviendra de voir si, au-delà des évidentes différences à prendre en compte, les points de rencontre du *nō* et de la tragédie nous permettent de mieux comprendre le rôle de cette narration venue de l'extérieur dans chacun de ces arts de la scène³.

¹ Sur le messager des tragédies attiques, voir STEPHANIS 1997 et BARRETT 2002. Concernant Rome, voir FRANÇOIS-GARELLI 1998.

² Voir en particulier, pour les contributions les plus récentes, MARX 2012 et SMETHURST 2013 qui questionnent respectivement à partir du *nō* les notions de lieu et de drame. Des pistes pour une comparaison entre le *nō* et tragédies de Sénèque du point de vue du spectacle ont déjà été proposées in PIERRE 2020.

³ Sur la méthode de comparaison de traditions antiques avec des cultures hétérogènes, on consultera avant tout DETIENNE 2000, p. 41-59 et, en ce qui concerne spécifiquement les arts scéniques, FRANÇOIS-GARELLI 2004.

Préliminaires

Sénèque et Zeami : vies parallèles

Afin de travailler sur un corpus homogène, nous comparerons deux auteurs : Sénèque (-1 – 65 de notre ère) et Zeami (1363 – 1463) en laissant de côté leurs prédécesseurs et leurs successeurs⁴. De fait, la parenté entre ces deux figures est troublante et nous pourrions, comme Plutarque, composer à partir de leur biographie respective une vie parallèle. De fait, bien que séparés par quatorze siècles et près de dix mille kilomètres, les deux hommes partagent de nombreux points communs. Tous les deux ont pour père un personnage en vue dans la société de leur temps : Sénèque l’Ancien pour le premier, Kan’ami Kiyotsugu, inventeur du *nō* moderne, pour l’autre. Tous deux ont vécu à la cour de la capitale, l’un à Rome sous les empereurs julio-claudiens, l’autre à Kyōtō, sous le shogunat des Ashikaga⁵. Tantôt protégés, tantôt menacés, suivant les caprices du souverain au pouvoir, tous deux ont connu une disgrâce et un exil, l’un sur l’île de Corse, l’autre sur l’île de Sado. Tous les deux connaîtront une fin malheureuse : Sénèque est contraint au suicide, Zeami perd son fils et finit sa vie dans la disgrâce. Mais, au-delà d’une parenté de destin, c’est l’unité propre au corpus de chacun des deux auteurs qui justifie de les traiter individuellement : ce que l’on peut nommer, au sens large, leur “style”.

Le spectacle musical d’un protagoniste masqué

Le *nō* n’est pas un drame. Pour reprendre la célèbre formule de Claudel, « Dans le drame quelque chose arrive, le *nō* c’est quelqu’un qui arrive.⁶ » Les *nō* les plus classiques, appelés *nō* fantastiques (夢幻能 *mugen nō*), que nous aborderons spécifiquement ici, et dont Zeami est l’un des meilleurs

⁴ Nous incluons les *Phéniciennes* dans le corpus des 9 tragédies sénéquiennes. En revanche nous excluons *Hercule sur l’Œta* et *Octavie*, généralement reconnues comme des imitations apocryphes. Concernant Zeami, nous retenons la liste des 49 pièces communément retenues par les spécialistes japonais comme écrites ou révisées par lui (GIROUX 1991, p. 72-74).

⁵ Conseiller à la cour de Caligula, puis exilé en Corse à l’avènement de l’empereur Claude, Sénèque sera rappelé par Agrippine pour devenir le précepteur de Néron qui lors de la conjuration de Pison, l’accule au suicide (DUMONT, FRANÇOIS-GARELLI, 1998, p. 139-140). Appelé à l’âge de douze ans avec son père Kan’ami à la cour du *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu, dont il deviendra l’amant, Zeami perdra la faveur du nouveau *shōgun*, Ashikaga Yoshimochi, et connaîtra ensuite l’hostilité de son successeur, Ashikaga Yoshinori qui l’envoie en exil sur l’île de Sado (GIROUX 1991, p. 36-64).

⁶ CLAUDEL [1929] 1974, p. 214.

représentants, ne comportent pas à proprement parler d'intrigues ni d'action linéaire⁷.

Et de fait, au travers de dialogues et de chants, chaque pièce présente les fragments d'une histoire passée dont le protagoniste, appelé *shite* (仕手), incarne la présence surnaturelle, généralement sous forme de fantôme. Pas d'action donc, mais un personnage passionné, – homme ou femme – obsédé par la souffrance (苦しさ *kurushisa*) et le ressentiment (恨み *urami*), un héros assez semblable à celui des tragédies sénéquiennes où chaque protagoniste est écrasé par la douleur (*dolor*) et terrassé par une passion⁸. Avec toutefois un développement différent : dans le *nō*, la passion n'est que le vain ressassement par le fantôme de son attachement au monde et d'une action qui a déjà eu lieu dans une vie passée. Dans la tragédie romaine, au contraire, la douleur engendre la folie (*furor*) puis à la fin de la pièce, une action finale : un acte monstrueux (*nefas*)⁹.

Toutefois, c'est surtout d'un point de vue formel que ces traditions se ressemblent : dans les deux spectacles, le protagoniste richement costumé, masqué, occupe le centre de la scène, parle tantôt sous forme de monologue, tantôt sous forme de dialogue, ou de chant dans un spectacle musical. Dans les deux cas, il échange avec un personnage secondaire : nourrice ou courtisan dans la tragédie de Sénèque, prêtre bouddhique dans le *nō* joué par un acteur spécifique nommé *waki* (脇). En outre, il rencontre et échange avec d'autres personnages : ennemis ou compagnons, qui dans le cas du *nō* rentrent dans la catégorie des acteurs masqués ou non masqués¹⁰.

Dans les deux formes, les paroles des personnages en vers sont tantôt déclamées sans musique, tantôt chantées et accompagnées par des instruments : double flûte (*tibia*) pour la tragédie, flûte simple (能管 *nō-kan*) et tambours à main – petit tambour (小鼓 *kotsuzumi*) et grand tambour (大鼓 *ōtsuzumi*) – pour le *nō*. En outre, un groupe de chanteurs produit une chorodie en alternance avec les personnages. Que le *nō* ne soit pas un drame n'empêche donc pas des similarités nombreuses auxquelles il faut ajouter un point fondamental : ils ont pour point commun d'inclure fréquemment des chants liturgiques. Le ritualisme *shintō* et bouddhique structure profondément les *nō* et fait écho aux rituels du polythéisme présents chez Sénèque. Par sa double entrée, d'abord sous une apparence humaine, puis sous une apparence surnaturelle, l'acteur principal (仕手 *shite*), dont le nom pourrait être traduit par "officiant" est le centre de ce spectacle liturgique et musical.

⁷ Dans cette étude, nous aborderons principalement les *nō* de guerriers (*Yorimasa, Sanemori, Atsumori, Kiyotsune...*) et les *nō* de femmes (*Matsukaze, Kayoi Komachi...*).

⁸ Sur la souffrance des personnages de *nō* : TERASAKI 2002 ; sur le *dolor* à Rome : FERRARI 2002.

⁹ Sur cette dramaturgie du *dolor*, voir DUPONT 1995, p. 55-90.

¹⁰ Les acteurs masqués secondaires sont nommés *shite-tsura* (仕手連れ : compagnons du *shite*), les acteurs non-masqués secondaires sont nommés *waki-tsura* (脇連れ : compagnons du *waki*).

La tragédie également présente la traversée spectaculaire, visuelle et musicale d'un protagoniste sur scène, que celui-ci se nomme Œdipe, Médée, Phèdre ou Thyeste... Dans les deux cas, c'est sur le protagoniste masqué que repose principalement le spectacle.

Le protagoniste en négatif

Si l'on repart du protagoniste comme centre de la construction spectaculaire du *nō*, l'acteur de *kyōgen* (狂言方 *kyōgen-kata*) en constitue le rôle inverse. Il s'agit d'un type d'acteur à part : rôle importé des farces comiques qui accompagnent et souvent parodient le *nō*, l'acteur de *kyōgen* mobilise d'autres techniques de jeu et produit un texte édité séparément. Ses acteurs appartiennent à des écoles différentes de celles des acteurs de *nō*¹¹ : au sein même du *nō*, il représente l'inclusion d'un genre hétérogène et n'apparaît qu'entre la première sortie du *shite* et sa seconde entrée dans ce qu'il est convenu de nommer un intermède (間 *ai*). Placé, quand il ne joue pas, à l'arrière gauche du plateau (狂言坐 *kyōgen-za*), l'acteur de *kyōgen*, n'utilise pas de masque, et s'exprime en prose selon les techniques de diction différentes de celles du *nō*. Il ne chante pas et ne danse pas. Jouant le rôle d'un homme de la région, il a pour fonction d'échanger avec le *waki*, et généralement de lui expliquer, sous forme de récit en prose, l'histoire du *shite*. Bien que les paroles de l'acteur de *kyōgen* ne soient pas considérées comme faisant pleinement partie de la pièce et, à ce titre, ne soient pas notées dans les livrets de *nō*, il joue un rôle essentiel dans l'économie du spectacle. De fait, son intervention n'est pas une simple pause mais constitue une sorte d'intermède intégré. Comme le *shite*, il dialogue avec le *waki*, tout en étant privé de musique, de chant et de danse. Intervenant dans le temps creux d'absence du *shite*, il en constitue techniquement le négatif. Entre les deux interventions spectaculaires du *shite*, figure d'un discours lyrique exécuté avec un masque et parfois accompagné d'une danse, l'acteur de réalise une transition sous forme narrative et prosaïque.

Reste à nous demander si ces spécificités de l'acteur de *kyōgen* peuvent être utilisées pour comprendre la place du messenger tragique chez Sénèque. Ceci nous demandera quelques précautions méthodologiques.

¹¹ Il existe aujourd'hui cinq écoles principales de *nō* : Kanze, Komparu, Hōshō, Kongō, Kita, issues des troupes historiques du Yamato (sauf l'école Kita, créée au XVII^e siècle). Les écoles de *kyōgen* encore actives aujourd'hui, sont au nombre de deux, issues des deux courants principaux : Izumi et Okura. Voir TSCHUDIN 2011, p. 209.

L'établissement des comparables

Coïncidences entre les deux récits

Commençons par préciser ce que Marcel Detienne nomme « l'établissement des comparables » et qui justifie la comparaison¹². Les récits du messager et de l'acteur de *kyōgen* partagent plusieurs caractéristiques formelles. Dans les deux cas, un personnage venu spécialement de l'extérieur répond aux demandes de personnages sur scène en produisant un récit autonome. L'acteur produit un énoncé sans musique qui contraste avec les chants choraux et les monodies. Ce caractère non musical ne connaît pas d'exception : chez Sénèque il s'agit du sénaire iambique, adaptation du trimètre iambique grec en latin, caractéristique du *diverbiium* indiquant une diction sans musique. Dans le *nō* il s'agit d'une partie réalisée sans musique, dans une forme de diction simple, non mélodique nommée *kotoba* (言葉). Le récit de l'acteur de *kyōgen* reçoit également le nom de *shaberi* (喋り : parole, bavardage)¹³.

Dans les deux formes donc, un personnage venu de l'extérieur vient dialoguer avec un personnage resté sur scène, avant d'entamer un long récit. Dans la tragédie, il s'agit d'un messager (*nuntius*), s'entretenant soit avec un personnage déjà présent soit avec le chœur. Dans le *nō*, c'est très généralement une personne de la région, de basse condition – pêcheur, paysan, villageois – venant s'entretenir avec le *waki*. Dans quelques *nō*, postérieurs à Zeami – mais suffisamment intéressants pour qu'il vaille la peine de les signaler – il s'agit bel et bien d'un rôle de messager au sens le plus strict, c'est-à-dire d'un héraut missionné pour délivrer un message¹⁴. Mais ce n'est pas l'adéquation à la fonction de messager *stricto sensu* qui retiendra notre attention ici : nous relèverons surtout que dans les deux cas, il s'agit d'un narrateur obscur, dont l'anonymat contraste avec les personnages principaux qui font l'objet de son récit et dont il rapporte les actions. Nous citerons les propos de Marie-Hélène François-Garelli, que l'on peut appliquer mot pour mot au personnage joué par l'acteur de *kyōgen* : « Héros de l'ombre et voix presque toujours sans nom, les messagers des tragédies de Sénèque sont à peine des personnages. ¹⁵ »

¹² « Construire des comparables », in DETIENNE 2000, p. 41-59.

¹³ Voir *shaberi* dans l'index du premier volume in EMMERT 2012-2017.

¹⁴ Le personnage du « messager », joué par l'acteur de *kyōgen* pendant l'interlude, est reconnaissable par un vêtement spécifique, appelé *hayauchi idetachi* (EMMERT 2012-2017). Il apparaît notamment dans les pièces *l'Araignée de terre* (*Tsuchi-gumo*), *le Pliage de l'eboshi* (*Eboshi-ori*) et *Les Arbres en pot* (*Hachinoki*). Relevons que ces pièces tardives, qui appartiennent à la catégorie des « *nō* du temps présent » (現在能 *genzai nō*) sont plus « dramatiques » que les pièces de fantômes de Zeami : le développement de l'action y est chronologique et linéaire.

¹⁵ FRANÇOIS-GARELLI 1998, p. 15.

Ajoutons que la scène tragique de messenger et la scène d'*ai-kyōgen* se caractérisent toutes les deux par une forte spécificité dans l'économie de la pièce. Dans le cas du *nō*, la scène de l'acteur de *kyōgen* vient se placer entre les deux parties de la pièce, soit entre la première sortie du *shite* et sa deuxième entrée sur scène. Le mot 間 *ai* renvoie à ce que René Sieffert nomme un "interlude" venant séparer la partie antérieure (前場 *mae-ba*) et la partie postérieure (後場 *nochi-ba*) de la pièce. Dans le cas de la tragédie romaine également, le récit du messenger forme une scène spécifique. Dans sa forme la plus développée, cette scène est encadrée par deux chants choraux : c'est le cas de *Phèdre* (v. 989-1122), d'*Œdipe* (v. 911-979), de *Thyeste* (v. 623-788). Dans *Les Troyennes*, c'est la dernière scène après le chant du chœur (v. 1056-1179). Elle partage plusieurs points communs avec la scène d'*ai-kyōgen* : à part le cas particulier des *Troyennes* où elle se place à la fin, la scène de messenger se situe fréquemment aux deux tiers de la pièce environ, avant la scène finale¹⁶.

Particularités de chaque tradition

Dans le cas de la tragédie, le messenger a été le témoin oculaire d'un événement récent qui bouleverse l'action en cours de la pièce. C'est, généralement, un événement horrible modifiant l'ordre cosmique, ce que les Romains nomment un *nefas*, qui constitue la suite logique des premiers actes de la pièce¹⁷. Citons à titre d'exemples la mort de Créuse et de Créon et l'incendie du palais dans *Médée*, la mort d'Hippolyte déchiqueté par ses chevaux dans *Phèdre*, la mutilation du protagoniste dans *Œdipe*, le sacrifice des enfants par Atrée dans *Thyeste*, le meurtre d'Astyanax et de Polyxène dans *Les Troyennes*. C'est, dans tous les cas, un événement qui fait basculer l'ensemble de la pièce et la mène vers sa catastrophe finale (ou qui se confond avec elle, dans le cas des *Troyennes*).

Il en va différemment dans le *nō*. L'acteur de *kyōgen* n'est pas un témoin direct mais une personne parmi d'autres qui a entendu une histoire par ouï-dire. En outre, il ne s'agit pas d'un événement isolé avec un avant et un après qui s'insérerait dans la progression d'une action déployée dans la performance, mais du récit rétrospectif d'un épisode passé de la vie du protagoniste. Contrairement au récit du messenger, le récit de l'acteur de *kyōgen* n'apporte généralement rien de totalement nouveau du point de vue de l'action. Il formule de manière claire l'histoire à laquelle les personnages font allusion de façon voilée dans la première et la seconde partie. Ainsi, le récit de l'acteur de *kyōgen* est souvent en partie redondant avec le reste de la pièce. Malgré leurs ressemblances, la scène de messenger et la scène de *kyōgen* reflètent chacune à leur manière deux formes de spectacles bien différentes.

¹⁶ AYGON 2016 p. 207.

¹⁷ DUPONT 1995, p. 55-90

Tout en ayant conscience des spécificités de chacune des traditions, nous pouvons relever cependant d'importantes similarités fonctionnelles entre les deux formes. En effet, ce n'est pas un simple récit, encore moins un simple bavardage, comme on l'appelle dans le *nō*. C'est une révélation qui répond à une attente des personnages.

Un récit au tournant de la pièce

Une révélation

Dans l'une et l'autre tradition, l'acte de narration est explicitement isolé par un verbe à l'impératif demandant le contenu d'une information. Dans *Les Troyennes* de Sénèque, Andromaque ordonne au messager « Parle et fais un récit complet » (*Tro.*, v. 1067 : *Ede et enarra omnia*). De même, Thésée demande : « Révèle » (*proloquere*) (*Phaedr.*, v. 996) et « Ne crains pas d'exposer (*fari*) d'après calamités. » (*Phaedr.*, v. 997). Dans *Œdipe*, Le chœur demande au messager : « Révèle (*ede*) ce que tu rapportes de nouveau. » (*Oed.*, v. 914). Dans *Thyeste*, le chœur formule à peu près la même question : « Que rapportes-tu (*portas*) de nouveau ? » (*Thy.*, v. 626). Ainsi, le messager apporte une information nouvelle qui va précipiter les événements : la mort d'Hippolyte suscite le suicide final de Phèdre et la révélation de son innocence tandis que le récit de l'aveuglement d'Œdipe va susciter le suicide de Jocaste sur scène et que le sacrifice funeste des enfants de *Thyeste* prépare le banquet cannibale de la dernière scène. Dans ces trois derniers cas, l'information apportée conduit à une accélération de l'action et précipite la tragédie vers sa fin.

La valeur informative du récit de l'acteur *kyōgen* est comparable dans le *nō* : dans la pièce de guerrier *Yorimasa*, le *waki*, demande à l'acteur de *kyōgen* : « Veuillez me faire le récit (語つて御聞かせ候へ *kattatte okikase sorae*)¹⁸ », dans *Matsukaze* « S'il est à ce propos une légende (謂れ *iware*), veuillez me l'enseigner (教へて給は候へ *oshiete tamawa sorae*)¹⁹ », et dans *Takasago* « Veuillez me faire entendre le récit de la légende (謂れつて聞かされ給へ *iwarette kikasare tamae*) du pin de Takasago qui se trouve en ces lieux²⁰ ». L'information est demandée de façon pressante à l'impératif par les personnages : elle répond à une urgence. Elle n'a certes pas pour effet de faire avancer l'intrigue mais en révélant pleinement l'histoire du fantôme qui hante les lieux, elle prépare le retour spectaculaire de celui-ci sur scène.

¹⁸ SIEFFERT 1979 (vol.1), p. 539 ; SANARI 1930-1931, V, p. 3305.

¹⁹ GODEL 1994, p. 59 ; SANARI 1930-1931, V, p. 2824.

²⁰ SIEFFERT 1979 (2), p. 66 ; SANARI 1930-1931, I, p. 1869.

Dans les deux cas, le narrateur parle et raconte (latin : *fari, proloqui, enarrare* ; japonais : 語る *kataru*). Mais il y a plus : le narrateur connaît une information qu'ignore son interlocuteur. Il ne se contente donc pas de faire un récit : il le révèle, le rapporte, l'enseigne. Dans le cadre de la double énonciation scénique, il s'agit dans les deux cas d'informer également un second destinataire, le spectateur, ignorant des événements. Au spectacle d'une action le messager tragique et l'acteur *kyōgen* substituent un récit : ce que l'on peut nommer un spectacle de mots.

Une narration autonome

Peut-on en préciser la forme ? Dans les deux cas, il s'agit d'une pièce narrative autonome : le narrateur entame un long récit qui se réfère à des événements passés concernant une troisième personne. Malgré le nom qu'on lui donne en japonais, il ne s'agit pas d'un simple bavardage (喋り *shaberi*), mais bien d'un récit construit, un *kataru* (語り). Dans le *nō*, ce récit est nommé *monogatari* (物語り), terme explicitement employé par le *waki* et l'acteur de *kyōgen* dans le *nō* de guerrier *Yorimasa* (V, p. 3305 et 3306).

Sénèque insiste sur la notion d'ordre, de détail et d'exhaustivité de ce récit. Nous pouvons citer comme emblématique la demande d'Andromaque dans *Les Troyennes* : « Expose le déroulement (*expone seriem*) du carnage et raconte dans le détail (*persequere*) ce double forfait : une grande douleur aime à remuer la totalité des souffrances (*aerumnas totas*). Parle, fais un récit complet (*enarra omnia*) » (*Tro.*, 1065-1067). De même, Thésée demande au messager de raconter la mort d'Hippolyte en ces mots : « Expose point par point sa mort (*Mortis effare ordinem*) » (*Phaedr.*, v. 999). *Series* (succession) et *ordo* (ordre) : tels sont donc les mots clés pouvant définir la forme du récit. Et de fait, l'exposition du messager suit toujours un ordre strict : il expose les circonstances puis le déroulement chronologique du *nefas* dans ses moindres détails jusqu'à son accomplissement. Dans *Les Troyennes*, c'est le double tableau de la mort d'Astyanax puis de Polyxène, dans *Phèdre* c'est l'apparition du monstre puis la déroute d'Hippolyte jusqu'à sa mort sanglante, dans *Thyeste* c'est la description du bois sacré puis le sacrifice sanglant des enfants de Thyeste par Atrée. C'est ainsi que le récit de la mort d'Hippolyte, dans *Phèdre*, fait l'objet d'une description extrêmement précise mobilisant toutes les ressources de l'hypotypose : le messager décrit d'abord Hippolyte (v. 1000-1006), puis la mer qui se trouble (v. 1007-1024) et l'apparition du monstre dont le corps est représenté minutieusement (v. 1025-1049). S'ensuit la description de la poursuite du monstre, avec les réactions des chasseurs, des bêtes et d'Hippolyte dont les paroles de défi sont citées au style direct (v. 1050-1084). Suit enfin la mort du jeune homme qui s'empêtre dans ses rênes et dont le corps traîné au sol et progressivement démembré est décrit dans les

moindres détails, puis la collecte par les serviteurs des morceaux du corps dans la plaine (v. 1085-1114).

Le récit de l'acteur de *kyōgen*, suit également la même logique d'ordre et de progression chronologique, par opposition aux allusions imagées de la première et de la deuxième partie du *nō*. Lorsque, dans le *nō* de guerrier *Sanemori*, le *waki* demande au villageois de lui apprendre l'histoire de la mort du guerrier, celui-ci répond d'abord : « Bien que je ne connaisse pas les faits dans le détail (委しく *kuwashiku*), je vous raconterai cette histoire (物語り *monogatari*) en gros (凡そ *oyoso*) telle qu'elle m'est parvenue.²¹ » Malgré les dénégations polies du personnage, son récit rentre dans les moindres détails de la légende telle que la rapporte le *Heike Monogatari*, source principale de la pièce²² : la lutte et la mort héroïque du vieux *Sanemori* mort pour le clan des *Heike* sur le champ de bataille, la description de ses armes, ainsi que ses paroles valeureuses, rapportées au style direct, avant sa mise à mort par *Mitsumori*. S'ensuit alors la description des réactions du clan des *Genji* qui, lavant la tête coupée du guerrier, découvrent qu'il avait teint ses cheveux pour dissimuler son âge avancé et versent des larmes de pitié. À vrai dire, le récit est tellement précis et complet que le *waki* s'en étonne : « Oh ! Quel récit (物語り *monogatari*) vous venez courtoisement de me faire ! Je n'en espérais pas tant !²³ »

Dans les deux traditions, il est frappant de constater la parenté avec le genre épique dont le récit adopte la forme. Dans le cas de Sénèque, on pense à l'*Illiade* qui, par l'intermédiaire des tragédies attiques, fournit l'arrière-plan de plusieurs pièces : *Les Troyennes* et *Agamemnon*. Dans le cas de Zeami, on pense au *Heike Monogatari* source directe de la plupart des pièces de guerriers : *Yorimasa*, *Sanemori*, *Atsumori*²⁴... Cependant, ce n'est pas seulement le contenu de l'histoire mais aussi la forme qui rappelle l'épopée. Citons à nouveau les remarques de Marie-Hélène François-Garelli :

Sénèque nous propose donc, à l'intérieur même du drame, une autre structure, enchâssée, où la parole se donne comme suffisamment concrète pour se donner comme objet offert aux sens. Cette structure semble, malgré la contrainte imposée par le trimètre iambique, avoir oublié la forme dramatique, avec ses dialogues et sa vraisemblance, pour se rapprocher plutôt de l'épopée²⁵.

²¹ GODEL 1994, p. 516 (traduction adaptée) ; SANARI 1930-1931, II, p. 1252.

²² SIEFFERT [1976] 2012, VII, 7 : « La fin de *Sanemori* ».

²³ GODEL 1994, p. 518 ; SANARI 1930-1931, II, p. 1253.

²⁴ Voir YAMASHITA 2006 et BRISSET 2011.

²⁵ FRANÇOIS-GARELLI 1998, p. 27. La position de Marie-Hélène François-Garelli apparaît plus simple et plus rigoureuse que celle de TIETZE LARSON 1989 qui définit de façon vague l'ensemble des tragédies comme « théâtre épique ». Sur les spécificités épiques des récits de messagers voir WASIOLKA 2009 et AYGON 2016 p. 193-220.

Mutatis mutandis, cette analyse s'applique exactement au récit de l'acteur de *kyōgen* : de la même manière que le messenger introduit une sorte de parole d'aède, le récit en prose pourrait être décrit comme la forme simplifiée du récit produit par le chanteur des épopées médiévales japonaises²⁶. Dans les deux cas, nous avons certes un changement de diction, avec un changement métrique et une absence de toute musicalité. Pas de *phorminx* pour le messenger, pas de *biwa* (琵琶), instrument des chanteurs japonais médiévaux, pour l'acteur de *kyōgen* ! Cependant, il est frappant de remarquer à quel point l'énonciation obéit dans les deux cas aux règles de l'énonciation épique : récit par un narrateur qui s'efface pour raconter les actions de héros associées à une scène pathétique, citations de paroles au style direct²⁷. Pour tenir compte des différences avec l'épopée nous pouvons parler de récit "quasi épique"²⁸.

Une narration pivot

Quelle fonction donner à cette narration ? Nous relèverons que dans les deux cas l'énonciation de ce récit interrompt la progression spectaculaire. Dans les deux traditions, le narrateur intervient dans le creux laissé par le protagoniste, dont il constitue en quelque sorte la négation : anonyme, impersonnel, le narrateur, par son récit distancié, est l'exact inverse du personnage obsédé par sa propre passion. On peut ainsi concevoir le récit de l'acteur de *kyōgen* comme une pause narrative au milieu d'un système spectaculaire centré sur un protagoniste masqué. S'agit-il pour autant d'un simple interlude ?

Dans le *nō*, l'acteur de *kyōgen* intervient généralement après le départ du protagoniste et avant son retour sur scène. Cette caractéristique est bien connue : l'acteur d'*ai-kyōgen* intervient dans l'intervalle laissé par le *shite*. Or il ne s'agit pas simplement de combler le vide entre deux apparitions du *shite* : l'interlude du *kyōgen* est un moment de métamorphose qui va permettre la transformation du *mae-shite* (前仕手 : *shite* d'avant) en *nochi-shite* (後仕手 : *shite* d'après). En d'autres termes, l'interlude peut être interprété comme la scène qui prépare le retour du *shite* avec un nouveau masque et un nouveau costume révélant sa véritable nature. Il portera le costume et le masque de guerrier torturé, de démon de souffrance et alors qu'il portait jusque là un éventail, reviendra armé d'une épée ou d'un maillet dont il menace fréquemment son interlocuteur...

Or, c'est un fait trop peu remarqué, dans les tragédies de Sénèque également le messenger intervient souvent après le départ du protagoniste et

²⁶ Sur les points communs entre ces traditions épiques, voir GOYET 2006.

²⁷ Platon, *République*, 393a-393c.

²⁸ Sur les récits de messenger de Sénèque, voir WASIOLKA 2009 (p. 118-124) : « Ce n'est pas parce qu'il participe de la généricité épique qu'il ne participe pas aussi de la généricité tragique ».

avant son retour sur scène : c'est en tout cas ce qui se passe dans *Phèdre*, *Thyeste*, *Médée* et *Œdipe*. Comme dans le *nō*, on constate un avant et un après : le cas le plus emblématique est celui d'Œdipe qui revient sur scène, les yeux crevés et le visage ensanglanté (*Oed.*, v. 1012-1018). Cependant, on peut relever aussi comment Phèdre change d'apparence en lâchant ses cheveux et en brandissant une épée (*Phaedr.*, v. 1154 -1155). De même, après les paroles du messager, Médée revient armée pour tuer ses deux fils (*Med.*, v. 89-934). Le récit du messager précède fréquemment un *nefas* accompli sur scène : la mutilation d'Œdipe précède le suicide de Jocaste scène (*Oed.*, v. 1024-1040). De même, le récit du sacrifice des enfants de Thyeste annonce le banquet cannibale sous les yeux d'Atrée (*Thy.*, v. 908-112), le récit sanglant de la mort d'Hippolyte précède le suicide de Phèdre sous les yeux de Thésée (*Phaedr.*, v. 1188-1198), et le récit de la mort de Créuse et de Créon préfigure l'exécution des enfants par Médée (*Med.*, v. 893-1013).

En d'autres termes, la scène de messager fonctionne également comme pivot de la pièce : c'est le moment où le protagoniste quitte l'humanité et se transforme en monstre. Phèdre revient sur scène avec sa vraie nature de monstre impudique, Médée avec son identité retrouvée de meurtrière, Œdipe avec son visage aveugle, ce qui, comme dans le *nō*, implique un changement d'apparence.

Transformations du messager

Un tel fonctionnement de la scène de messager comme "récit pivot", n'apparaît pas dans toutes les pièces. Et de fait, certaines tragédies emploient un messager de façon non conforme à cette définition (*Médée*, *Agamemnon*, *Les Phéniciennes*, *Les Troyennes*). La pièce *Hercule Furieux* va même jusqu'à se passer du personnage du messager ! Le *nō* peut-il nous aider à comprendre ces changements qui semblent contredire le modèle usuel ?

Scènes de messager abrégées, décalées

Commençons par les scènes de messagers atypiques. Dans *Médée* et dans *les Phéniciennes*, la scène de messager est considérablement abrégée et réduite à quelques lignes. Cependant, ce qui pourrait apparaître comme une anomalie est également courant dans le *nō*. Plusieurs *nō* de Zeami se passent d'interlude de *kyōgen* : citons par exemple la pièce de guerrier *Kiyotsune* ou la pièce de femme *Kayoi Komachi*. Dans ces *nō*, l'absence du rôle de *kyōgen* n'empêche pas la division de la pièce en deux parties. Que penser dès lors des scènes de messager abrégées chez Sénèque ? Dans *Médée*, malgré sa brièveté, la scène prépare, comme souvent, le retour de la protagoniste pour son *nefas* final. Quant aux *Phéniciennes*, il apparaît que l'intervention

du messenger survient à un moment de coupure entre une première partie de la pièce centrée sur Œdipe et une seconde partie centrée sur Jocaste. Ces modifications ne modifient donc pas fondamentalement la fonction du messenger comme pivot de la pièce et ne sont donc pas *a priori* des anomalies mais plutôt des variations permettant d'expérimenter de nouveaux usages de cette scène-type attendue. On ne s'étonnera donc pas non plus qu'il puisse y avoir des scènes de messenger décalées telles que la scène finale des *Troyennes*. De tels décalages existent également dans le *nō* : ainsi l'acteur de *kyōgen* dans *Matsukaze* intervient en début de première partie du *nō* avant l'arrivée du *shite* et non pas entre les deux parties. Ce type de scène est certes extraordinaire mais constitue une autre variation : dans le cas des *Troyennes*, Sénèque fusionne la scène de récit de *nefas* par le messenger avec la scène attendue de *nefas* final en présence des victimes.

Quand le messenger est un personnage

Il nous reste à rendre compte des pièces où on ne trouve pas à proprement parler de scène typique de messenger : *Agamemnon* et *Hercule furieux*. Comment expliquer cette absence ? Le *nō* peut à nouveau nous proposer une réponse : il existe des pièces où l'acteur de *kyōgen* dans l'interlude est réduit ou absent pour laisser la place à un autre rôle. Ainsi dans *La Rivière aux cerisiers* (*Sakuragawa*), *nō* présentant l'histoire d'une mère rendue folle par la perte de son fils, c'est un acteur secondaire (*waki*) et ses compagnons (*waki-tsūre*) dans le rôle de moines qui assurent la transition entre les deux parties. Or, dans *Agamemnon* c'est également un personnage qui occupe la fonction du messenger : aux vers 867-909, Cassandre a cessé de délirer. Sous forme de récit, elle décrit en sénaires iambiques le meurtre d'Agamemnon en train d'être commis par Clytemnestre dans le palais. Cette scène occupe exactement la place habituellement assumée par le messenger aux deux tiers de la pièce. Comme dans le récit du messenger de *Thyeste* ou d'*Œdipe*, Cassandre décrit un *nefas* accompli par la protagoniste hors scène avant son retour sur le plateau. D'une certaine façon, on peut dire que Cassandre a pris la place du messenger, au prix de quelques différences : d'abord Cassandre est un personnage pourvu d'un nom, qui contrairement au messenger, est déjà présent avant son récit et va rester sur scène jusqu'à la fin de la pièce. Ensuite, nous n'avons pas un récit rétrospectif mais, grâce aux dons prophétiques de Cassandre, un récit en direct. On pourrait donc décrire le rôle de Cassandre comme celui d'un "quasi-messenger" : c'est ici un personnage qui assume la fonction habituelle du messenger. Autre "quasi-messenger" : la nourrice dans *Médée*. De fait, cette dernière va décrire dans un long passage en *diverbium* le rituel magique accompli par Médée. Nous retrouvons les caractéristiques d'un récit de messenger : description d'actes horribles accomplis par le protagoniste avant son retour sur scène et l'accomplissement d'un second

nefas avec le meurtre des enfants. On comprend donc mieux pourquoi dans cette pièce, le rôle du “vrai messenger” est réduit à quelques répliques : la fonction habituelle de grand récit de *nefas* a été jouée par la nourrice. Il doit donc se contenter en quelque sorte de la conclusion de ce récit en annonçant brièvement la mort de Créon et sa fille ainsi que la destruction du palais. Là encore le *nō* permet de normaliser ce qui pourrait apparaître comme atypique.

Reste à expliquer l’absence de messenger dans *Hercule furieux*. Nous avons ici à faire à un cas limite. Néanmoins il est possible de considérer la description du crime d’Hercule par Amphitryon comme une autre variation sur la scène type du messenger : comme Cassandre, Amphitryon est un personnage de la pièce, qui décrit la scène de *nefas* en direct, ce qui le place en position de “quasi-messenger”. Avec deux particularités : d’une part le *nefas* n’est pas accompli hors scène mais sous les yeux d’Amphitryon, d’autre part le récit d’Amphitryon alterne avec les paroles d’Hercule en train de tuer sa femme et ses enfants sur scène. Il est vrai que la folie d’Hercule est un passage tout à fait exceptionnel, d’où sans doute cette variation virtuose sur le récit de messenger. Deux indices confirment cette interprétation : d’abord, l’*Hercule Furieux* d’Euripide, où il s’agit précisément d’une scène de messenger (*Hérakl.*, v. 921-1025), dont la scène sénèqueienne apparaît comme une réécriture virtuose. Second indice : après cette scène, Hercule revient à lui, là précisément où on attend un retour du personnage sur le plateau après une scène de messenger. Nous avons donc une scène extraordinaire certes, mais typique d’un point de vue strictement fonctionnel.

D’un récit à l’autre

La comparaison entre la scène de messenger de Sénèque et la scène de *kyōgen* dans les *nō* de Zeami nous permet de comprendre que la présence d’un narrateur venu de l’extérieur n’est ni un simple bavardage ni un simple interlude mais au contraire le pivot de la pièce. C’est son récit qui dans les deux cas permet d’amorcer la fin de la pièce : final (切) *kiri*) du *nō* avec sa danse mimétique, *nefas* de la tragédie intégré à une scène de cruauté. C’est donc une scène importante, fonctionnelle, théorisée ni par Aristote ni par Zeami, mais que la méthode comparative permet de reconstruire. Certes le rôle de ce narrateur est bien différent : il annonce un changement chez Sénèque, alors qu’il est surtout explicatif chez Zeami. En outre, le messenger sénèqueien voit de ses propres yeux et rapporte une action qui suscite un retournement dans la pièce, alors que le personnage joué par l’acteur de *kyōgen* ne fait que ressasser une histoire, déjà connue, telle que la répète la rumeur. Néanmoins les récits coïncident sur plusieurs points : dans l’équilibre de la pièce, ils forment une scène narrative de transition. Il s’agit – sauf exception – de préparer la fin de la pièce : le grand retour du protagoniste

pour la scène finale. Autre point à retenir de cette comparaison : la possibilité pour le messager comme pour l'acteur de *kyōgen* de devenir un personnage au sens plein et d'intervenir ailleurs dans la pièce. Nous pouvons y voir une variation habile pour intégrer ces types de rôle et ne pas les réduire à une simple parenthèse. On ne s'étonnera donc pas que la nourrice dans *Médée*, Cassandre dans *Agamemnon*, Amphitryon dans *Hercule furieux* absorbent le rôle du messager. C'est une façon de garder la fonction du messager tout en la renouvelant par des innovations spectaculaires : il s'agit alors non d'une anomalie mais, par un effet de variation, d'une expérimentation dramatique permettant d'explorer les possibilités offertes par cette scène typique²⁹.

BIBLIOGRAPHIE

Texte latin

Sénèque, *Tragédies*, CHAUMARTIN François-Régis (éd. texte et trad.), Tome 1 et 2, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1996 et 2011 (Dans cet article, nous modifions certaines des traductions pour rendre plus littéralement le texte latin).

Textes japonais

SANARI 1930-1931 : SANARI Kentarō, *Yōkyokutaikan* (vue d'ensemble sur les chants de *nō*) 7 vol., Tōkyō, éd. Meiji Sho.in (La première édition moderne, d'après les textes de l'école Kanze. Variantes des autres écoles en appendice. Les textes de l'acteur de *kyōgen* de cette édition sont utilisés par René Sieffert et Armen Godel dans leurs ouvrages.)

YAMASHITA, KAJIWARA 1993 : YAMASHITA Hiroaki et KAJIWARA Masaaki (éd.), *Heike Monogatari*, 2 vol., *Shin Nihon koten bungaku taikai*, Tōkyō, Iwanami shoten.

Traduction des textes japonais

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

SIEFFERT 1979 : SIEFFERT René (trad. du japonais et présentation), *Nō et kyōgen*, vol. 1 printemps-été et vol. 2 : automne-hiver, Paris, Publications Orientalistes de France.

SIEFFERT [1976] 2012 : SIEFFERT René, *Le Dit des Heike*, Paris, 2012 [Publications Orientalistes de France].

²⁹ Cet article a fait l'objet d'une communication à l'université d'Oxford le 16 août 2019 dans le cadre de l'université d'été de lettres classiques de l'université de Tōkyō à laquelle les organisateurs ont eu la gentillesse de m'inviter. Je remercie tout particulièrement pour leur accueil chaleureux et pour leurs conseils : Yasunori Kasai, Hiroshi Notsu, Adele Scafuro et Vanessa Cazzato.

Sources secondaires

- AYGON 2016 : Jean-Pierre : *Vt scaena sic uita, Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*, Paris.
- BARRETT 2002 : BARRETT James, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley - Los Angeles - London.
- BRISSET 2011 : BRISSET Claire-Akiko (dir.), *De l'épopée au Japon: narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris.
- CLAUDEL [1929] 1974 : CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est* suivi de *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, Paris.
- DETIENNE 2000 : DETIENNE Marcel, *Comparer l'incomparable*, Paris.
- DUMONT, FRANÇOIS-GARELLI 1998 : DUMONT Jean-Christian et FRANÇOIS-GARELLI Marie-Hélène, *Le théâtre à Rome*, Paris.
- DUPONT 1995 : Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris.
- EMMERT 2012-2017 : EMMERT Richard, *The Guide to Noh of the National Noh Theater*, 1-6, Tōkyō.
- FERRARI 2002 : FERRARI Nathalie, « Le corps consolé. Étude de la consolation privée dans la Rome antique », in Philippe Moreau (dir.), *Corps romains*, Paris, p. 136-159.
- FRANÇOIS-GARELLI 1998 : FRANÇOIS-GARELLI Marie-Hélène, « Tradition littéraire et création dramatique dans les tragédies de Sénèque : l'exemple des récits de messagers », *Latomus*, 57, Fasc. 1 (janvier-mars), p. 15-32.
- FRANÇOIS-GARELLI 2004 : FRANÇOIS-GARELLI Marie-Hélène (dir.), *Intrigue et représentation dans le théâtre sanskrit et le théâtre gréco-romain, Actes du Colloque National de Toulouse des 25-26 janvier 2002*, Les Travaux du CRATA, Toulouse.
- GIROUX 1991 : GIROUX Sakaé, *Zéami et ses entretiens sur le nô*, Paris.
- GOYET 2006 : GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : « Iliade », « Chanson de Roland », « Hôgen » et « Heiji monogatari »*, Paris.
- MARX 2012 : MARX William, *Le Tombeau d'Édipe, pour une tragédie sans tragique*, Paris.
- PIERRE 2020 : PIERRE Maxime, « La tragédie sans drame : relire la Médée de Sénèque à partir du nô », *Mètis*, 18, p. 251-270.
- SMETHURST 2013 : SMETHURST Mae J., *Dramatic Action in Greek Tragedy and Noh: Reading with and beyond Aristotle*, Princeton.
- STEPHANIS 1997 : STEPHANIS Athanasios D., *Le messenger dans la tragédie grecque*, Athènes.
- TERASAKI 2002 : TERASAKI Etsuko, *Figures of Desire: Wordplay, Spirit Possession, Fantasy, Madness, and Mourning in Japanese Noh Plays*, Ann Arbor.
- TIETZE LARSON 1989 : TIETZE LARSON Victoria (1989), « Seneca's epic theater », in Carl Deroux (dir.) (1989), *Studies in Latin Literature and Roman History V.*, Bruxelles, p. 279-304.
- TSCHUDIN 2011 : TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse.
- WASIOŁKA 2009 : WASIOŁKA Joëlle : « Abolition et permanence des frontières génériques : un récit épique dans l'Agamemnon de Sénèque », in Joëlle Wasiołka (dir.), *Genres en mouvements*, Paris, p. 113-127.
- YAMASHITA 2006 : YAMASHITA Hiroaki, *Biwa hōshi no Heike monogatari to nô*, Tōkyō.