

Jean-Michel Butel  
 Maître de conférences à l'Inalco - CEJ  
 jmbutel@inalco.fr

### **Vieillir ensemble sans confusion - L'idéal amoureux chanté par la pièce de nô *Takasago***

La réception suivant la cérémonie de mariage est déjà bien avancée en ce jeudi après-midi du mois de novembre 2006. Après l'entremetteur, puis les patrons et autres supérieurs hiérarchiques des mariés, c'est au tour des amis de venir au micro dire quelques mots, faire rire avec une anecdote, une chanson, ou exprimer leur émotion. Le confident du marié s'approche, et commence par les formules d'usage : « Kojirô, Eiko, toutes mes félicitations. J'adresse également mes félicitations aux deux familles ». Il poursuit en évoquant son propre mariage et les jouets d'enfants qui s'entassent dans son salon et qu'il se propose de céder au nouveau couple. Puis enchaîne, un peu intimidé, zézéyant avec un fort accent de l'ouest. « Le jeune marié est entré dans le club de rugby à l'université. Moi, sans bien savoir pourquoi, je me suis inscrit au groupe de nô. Maintenant, à chaque fois que je suis invité à un mariage, on me fait chanter un vers de *Takasago*. J'ai appris à chanter des pièces de nô pendant quatre ans à l'université en me demandant ce que je pouvais bien faire là, mais maintenant c'est devenu une manière pour moi de vivre dans la culture japonaise. Finalement je suis bien content de m'être mis au nô. Je vais donc me permettre de vous chanter un vers de cette pièce, que vous voudrez bien prendre comme paroles de félicitation pour votre mariage ».

Reposant son micro et fermant à demi les yeux, il entonne alors d'une voix profonde :

*La Pièce des milles automnes* réconforte le peuple  
*la Danse des dix mille années* prolonge la vie.  
 Le vent dans les pins vivant ensemble  
 de sa voix bruissante réjouit  
 de sa voix bruissante réjouit<sup>1</sup>.

Ces quelques mots, aussi obscurs aux participants au banquet qu'ils peuvent l'être, dans cette traduction maladroite, au lecteur francophone, sont les derniers de la pièce du répertoire de nô sans doute la plus connue et la plus jouée, *Takasago*<sup>2</sup>. Nous aimerions analyser les liens entre ce texte de nô et la cérémonie de mariage telle qu'elle est organisée dans le Japon contemporain. Pour cela nous évoquerons rapidement l'histoire de la cérémonie de mariage contemporaine, puis présenterons la pièce, en nous attachant à certains passages significatifs. On comprendra en chemin que le nô n'est pas qu'un plaisir de connaisseurs, parfois un peu

<sup>1</sup> Toutes les traductions sont de notre fait.

<sup>2</sup> En 1992 on comptait déjà neuf traductions en langues occidentales de *Takasago* ; Gardner (1992). C'est dire son importance dans le répertoire. René Sieffert, qui a traduit une cinquantaine de pièces de nô appartenant au répertoire « officiel », commence justement ses deux volumes par *Takasago* (1979a : 43-59). Voilà comment il rend ce passage (1979a : 59) : « la danse des milles automnes / caresse les peuples / par la danse des mille années / je prolonge vos jours / le vent dans les pins ensemble nés / joyeusement donne le ton / joyeusement donne le ton ». Il notait par ailleurs, à propos de l'hermétisme du nô (1979a : 12) : « si la lettre d'un yôkyoku [un texte de nô] peut aujourd'hui sembler obscure, même à un Japonais, c'est d'abord parce qu'il est écrit dans une langue vieille de plusieurs siècles, mais aussi et surtout parce qu'il s'agit d'une sorte de poème surréaliste qui dès le départ défiait le langage courant ».

snobs, mais qu'il constitue un élément vivant de la culture contemporaine. Nous verrons qu'alors son rôle n'est pas seulement celui de garant d'une certaine solennité, attestant de l'inscription d'un rite dans la « Culture japonaise ». Invité au banquet en effet, c'est véritablement un idéal original, ici amoureux, que le nô propose.

### **Fabrication de la cérémonie de mariage contemporaine**

L'insertion d'un chant de nô dans une cérémonie de mariage ajoute sans conteste une couleur toute particulière : nous ne pouvons être qu'au Japon, où soudain s'ouvre une faille permettant de plonger dans les profondeurs de la tradition. On aurait pourtant tort de croire qu'il est traditionnel de chanter du nô à un mariage. La forme que revêt la cérémonie de mariage aujourd'hui au Japon n'est d'ailleurs nullement la réplique d'une liturgie immémoriale mais bien plutôt une construction moderne<sup>3</sup>. Sans entrer trop avant dans l'histoire de la « cérémonie de mariage », rappelons que celle-ci, finalement très peu fixée formellement avant l'occidentalisation, connaissait encore de nombreuses variations et une structure assez simple avant guerre. Si cérémonie il y avait, et ce n'était pas toujours le cas, celle-ci était avant tout une réunion domestique, ouverte à la communauté la plus proche, famille et voisinage immédiat. Ce n'est qu'à partir des années 50, alors que l'urbanisation renversait l'équilibre campagne-ville et distendait les solidarités locales, que se fixa la structure et la forme des noces selon un modèle de plus en plus élaboré et standardisé. Comme l'écrit Goldstein-Gidoni (1997 : 35) :

The expansion of the fixed wedding pattern is closely link to the move from the privacy of the home and close community to public spaces. This shift was part of a broader process generally known as the decline of community, in which the community became less involved in the lives of its individual members.

Cette extension de la cérémonie à une sphère « publique » s'accompagna d'un raffinement de la mise en scène et du décor. Quand on invite un public moins proche, il faut faire bonne figure en effet. Des organisations se mirent en place, d'abord autour de la location de kimono d'apparat, trop chers pour être possédés hors d'une classe de privilégiés, puis de salles, et de services. Au début des années 70, au moment où l'économie japonaise se faisait de nouveau puissante et savait créer de la richesse, se mit en place une véritable « industrie du mariage » (*buraidaru* — de l'anglais « *bridal* » — *sangyô*). Pour ses entrepreneurs, il s'agit de se doter d'infrastructures permettant d'organiser le mariage de A à Z et d'accumuler des profits à chaque étape de la cérémonie, de la préparation de la mariée à la réception, en passant par l'organisation d'un rite religieux et jusqu'aux cadeaux de mariages et au voyage de noces<sup>4</sup>. Ces

<sup>3</sup> Le mariage au Japon a régulièrement fait l'objet de travaux d'anthropologues anglophones, parmi lesquels Hendry (1986), Edwards (1989) et Goldstein-Gidoni (1997), que nous utilisons ici.

<sup>4</sup> Il n'existait pas de rite religieux de mariage avant la fin du XIXème s. au Japon. C'est en 1898 que le sanctuaire de Hibiya proposa pour la première fois une cérémonie « de type shintô », largement inspirée de la cérémonie de mariage chrétienne. Ce cérémonial fut réfléchi et construit plus soigneusement encore lorsqu'il s'agit de célébrer les noces du prince héritier, en 1900. Il faut toutefois attendre les années 50 pour que cette cérémonie religieuse « devant les dieux » (*shinzen-shiki*) devienne commune (Hendry : 195-196, n.64). A la fin du XXème s., un tiers des mariages au Japon sont accompagnés de la bénédiction d'un desservant de sanctuaire, 5% se font « devant le bouddha » (*butsuzen-shiki*), tandis que plus de 60% des couples préfèrent le décorum d'une chapelle chrétienne (*kyôkai-shiki*). On assiste d'autre part à l'augmentation rapide du mariage sans cérémonie, uniquement marqué par une fête entre amis, littéralement « devant les gens » (*jinsen-shiki*). Le mariage demande, pour être officiel, la remise d'un formulaire de déclaration à la mairie. Celle-ci se passe, sans rite républicain, indifféremment avant ou

infrastructures furent pensées pour permettre une organisation rigoureuse afin de « produire » le plus de mariages possibles, avec le moins d'impondérables possibles. A cette fin fut inventé, par l'industrie du mariage, un ordre cérémoniel particulièrement rigide. Car, comme le dit clairement l'un de ses patrons (propos rapportés par Goldstein-Gidoni, 1997 : 40) :

If you want to hold a large number of weddings on a « good » day, it is useful to have a program for the ceremonies. So we developed the ceremonial order (*shikishidai*) to ensure that the entire operation would take no longer than two hours... this was, and still is, better for business .

Or, dans un monde où la concurrence n'est pas plus tendre qu'ailleurs, convaincre le client nécessite des inventions constantes. Ainsi (Goldstein-Gidoni, 1997 : 135),

We decided that people at wedding reception were bored by all the speeches at a reception, so we added a slide show of the bride and groom. This was back in 1968, when we were still conducting weddings in a shrine. The cake-cutting ceremony was initiated later, in 1973. (...) the gondola [was invented] in 1977... Now we always have new things, like the laser effects. We encourage every [wedding] parlour to invent new things and adopt them as long as they fit into the time allotted for a complete wedding.

### **Chanter *Takasago* lors d'un banquet**

Il est difficile de savoir, dans ce contexte, de quand date le premier *Takasago* chanté à un mariage, ni à qui l'on doit cette charmante innovation. Ce qui est sûr c'est que *Takasago* n'a pas été écrit par Zeami pour être chanté lors d'un banquet de noces. Cette utilisation est une coutume récente, un dévoiement heureux. Pourtant, la mobilisation de ce nô dans une liturgie publique et commerciale n'est pas absolument aberrante. *Takasago* est un effet une pièce qui marque les commencements. Elle est ainsi jouée à l'ouverture du premier spectacle de l'année, juste après la danse d'Okina (Sieffert, 1979a : 44), et multiplie les paroles de bon augure. Paroles que tout discours lors d'un mariage se doit justement de concentrer<sup>5</sup>. Si les usages sont moins rigides aujourd'hui qu'il y a seulement une vingtaine d'années, on prend ici toute la mesure des mots d'introduction du jeune homme que je citais en début d'article : « Je vais donc me permettre de vous chanter un vers de cette pièce, que vous voudrez bien prendre comme paroles de félicitations pour votre mariage ». Le nô *Takasago*, par la densité de ses évocations fastes, félicite et porte bonheur, mieux que n'importe quel discours contemporain. Son pouvoir est d'ailleurs multiplié par sa respectabilité : issu d'un art vénérable, utilisé depuis des siècles dans les hautes couches de la société et jusqu'à la cour pour chanter la prospérité du monde et du souverain, il acquiert une force de persuasion peu commune, sans doute inégalable. Par une métonymie qui ne semble pas seulement induite par des impératifs d'horaires, il suffit d'un vers – bien choisi – d'ailleurs pour que sa puissance propitiatrice soit mise en marche.

---

après la fête, dont elle peut être éloignée de plusieurs semaines.

<sup>5</sup> De très nombreux manuels sont consacrés à l'art difficile du discours de mariage, félicitant les mariés et leurs familles, tissant les expressions fastes, évitant soigneusement les mots qui pourraient mal augurer de la suite de la relation (toute expression évoquant l'idée de « couper », ou de mettre un terme, par exemple).

Lors du mariage analysé ici, le chanteur a clamé les tous derniers mots du texte<sup>6</sup>. La tirade dont ils sont issus constitue une formule dont le caractère propitiatoire est indéniable, encore renforcé par les mouvements du danseur :

Etendant les bras, je balaie les démons<sup>7</sup>,  
 ramenant mes mains, je rassemble longévité et félicité,  
 la *Pièce des milles automnes* reconforte le peuple  
 la *Danse des dix mille années* prolonge la vie.  
 Le vent dans les pins vivant ensemble  
 De sa voix bruisante réjouit  
 De sa voix bruisante réjouit<sup>8</sup>.

Selon un procédé fréquent dans le nô, danse et mots chantés se répondent : chassant les démons de ses bras, ramenant le bonheur à lui par ses gestes, l'acteur évoque par son chant d'autres danses, données à la cour (*Gagaku*), dont les titres redoublent le caractère faste de l'ensemble : ainsi les 1.000 automnes et les 10.000 années, venus répondre au « longévité » du second vers<sup>9</sup>.

Mais *Takasago* n'est pas le seul nô faste du répertoire. D'ailleurs, si l'on en croit Zeami, reconforter le peuple, assurer la paix, prolonger la vie, sont les fonctions même du nô (Sieffert, 1979a : 16). Si donc chanter du nô est particulièrement bienvenu lors d'un mariage, il a fallu des raisons spécifiques pour que *Takasago* soit élu de façon quasi-exclusive. Sa notoriété est un élément qu'on ne saurait négliger, ce qu'il met en scène en est autre<sup>10</sup>. Car *Takasago* parle du couple, plutôt que du mariage d'ailleurs, et en offre une image somme toute originale, qui possède une certaine résonance avec la vision qu'en ont les Japonais de l'après-guerre.

### **Le nô *Takasago* : analyse de la première partie**

La structure de *Takasago* est très classique : un homme (le *waki*), en voyage, arrive en un lieu célèbre. Il y rencontre un personnage intrigant (le *shite*), qui se révèle être le dieu de l'endroit. Celui-ci lui délivre un message de remise en ordre du monde, qui se termine sur les paroles traduites plus haut. Nous verrons plus précisément dans cette présentation les trois

<sup>6</sup> Il semble que ce ne soit pas le plus fréquent, comme nous le verrons par la suite.

<sup>7</sup> René Sieffert rend *akuma* (« démon/s ») par « illusions perverses », traduction fautive qui ne s'explique, à mon avis, que par la position, souvent revendiquée par ce grand traducteur, de déni de la place des considérations religieuses dans le nô, comme plus généralement dans la pensée japonaise. Si *akuma* est un terme venu du bouddhisme, *Takasago* est en fait souvent considérée comme la pièce la plus « shintô » du répertoire ; Gardner (1992 : 205 n.8).

<sup>8</sup> La division en vers est une commodité choisie par le traducteur : le texte japonais est continu, rythmé cependant par les pauses dans la déclamation et les mouvements du danseur. A ce propos, Sieffert, « Problèmes de style et méthode de traduction » (1979a : 36-39).

<sup>9</sup> Enfiler des mots liés entre eux (*engo*) par un thème commun est un procédé bien connu de la poésie comme du nô. Ces pièces sont ainsi nommées essentiellement pour leur titre : *Les mille automnes* (*Senshûraku*) ne comporte en fait aucun passage dansé. *Les dix mille années* (*Manzairaku*) est, elle, une danse effectivement connue pour son caractère faste ; NKBZS (1973 : 65, n.14).

<sup>10</sup> Cela peut paraître évident. Je souscris pourtant aux doutes de Goldstein-Gidoni (1997 : 26) quant à l'importance du contenu des paroles : « I view them more sceptically, as having a role very similar to the inedible wedding cake, that is, of decoration ». Edwards lui, tout en reconnaissant leur conformisme, a voulu prendre au sérieux les discours prononcés lors du banquet (1989 : 20-24, 28-30) pour tenter une analyse des idéaux et des valeurs qu'ils proposaient (1989 : 114-127). Adoptant un point de vue relevant des études sur le genre, il se concentre toutefois essentiellement sur l'inégalité des rapports au sein du couple. Ce ne sera pas notre propos ici.

premiers tableaux (*dan*), qui concentrent l'essentiel de ce qui a fait que cette pièce est associée au mariage<sup>11</sup>.

Le premier tableau débute donc avec l'apparition du *waki*, flanqué de ses acolytes (*wakitsure*). Comme il se doit, celui-ci apprend au public, dans une langue très poétique, qu'il a entrepris un long voyage (« à présent pour la première fois en habit de voyage, passent mes jours et je vais lointain est mon but »), qu'il se nomme Tomonari, qu'il est prêtre, desservant du sanctuaire d'Aso dans le Kyûshû, qu'il se rend à la capitale impériale qu'il ne connaît pas, et que son chemin l'a fait atteindre les rivages de Takasago<sup>12</sup>, dont ce qu'il sait le pousse à se renseigner davantage. Le cadre est posé, et commence l'attente de ce qui doit advenir.

Surgissent alors (deuxième tableau) deux vieillards, une vieille femme (*tsure*) qui glisse jusqu'au bout du couloir donnant sur la scène, et un vieil homme (*shite*), qui s'arrête au tout début du même couloir. Ils entament ensemble un poème, s'inspirant d'un vers de Ôe Masafusa (1041-1111) recueilli dans le *Recueil des milles années*<sup>13</sup>. Ce faisant ils insèrent le lieu dans une dimension très large, celle de la poésie, de paroles éternelles qui, en dévoilant les correspondances, révèlent le vrai sens des choses :

Le vent du printemps souffle dans le pin de Takasago,  
le jour tombe,  
la cloche sur la colline elle aussi sonne.

chantent ensemble le vieil homme et la vieille femme. Takasago n'est pas une quelconque baie. Loué déjà par les poètes classiques, c'est un lieu singulier, où il faut s'attendre à accueillir une révélation. Suit une description poétique du lieu, tissant les références, les symboles (le pin, la grue, si souvent combinés) et instituant Takasago et son pin comme un lieu en lequel il est possible de sentir le passage du temps, d'éprouver l'éphémère (le vent dans les pins, la mort des amis), mais aussi la longue accumulation des années (neige accumulée, cheveux blancs du couple, tapis d'aiguilles de pin tombées).

N'entendant que le vent dans les pins,  
notre cœur pour compagnon,  
nous lui confions nos sentiments.

En visite les vents du rivages conversent avec les pins,  
mélangeant nos manches de nos robes d'aiguilles de pin tombées, nous balayons la  
poussière à l'ombre de l'arbre,  
nous balayons la poussière à l'ombre de l'arbre.

Le mode est mélancolique certes, mais déclamant ensemble les deux vieillards affirment que si ce monde paraît désolé, il est en réalité composés d'éléments en relation, en communication : « En visite les vents du rivages conversent avec les pins ». Le verbe utilisé ici (*kototou*) se retrouve souvent dans la poésie japonaise pour désigner une conversation entre amants (Gardner, 1992 : 214), on pourrait presque traduire « les vents du rivages flirtent avec

---

<sup>11</sup> Nous nous appuyons sur l'analyse très complète de Gardner (1992), ainsi que sur les notes et commentaires de l'édition japonaise du texte ; NKBZS (1973).

<sup>12</sup> Il existe toujours une ville de Takasago, où se trouve le sanctuaire de Takasago, qui dut abriter cette rencontre, à 40 kilomètres à l'ouest de Kobe.

<sup>13</sup> *Senzai waka-shû*, 20 volumes compilés sur ordre impérial entre 1183 et 1187. Poème 397.

les pins ». Cette communication amoureuse autour l'arbre est renforcée par l'expression immédiatement suivante « joignant nos manches de nos robes d'aiguilles de pin, nous balayons la poussière à l'ombre de l'arbre », le mélange des manches (*sode soete*) étant une image poétique bien connue pour évoquer l'acte amoureux. Les aiguilles de pin sont à la fois la poussière (*chiri*) que le couple balaie (dans une geste qui fait l'essentiel des rites shintô de purification, cf également la strophe traduite en début d'article), et le signe d'une accumulation d'années que le couple égrène joyeusement. En écho, leurs robes, dites « d'aiguilles de pin tombées », qu'elles en soient couvertes comme traduit René Sieffert, ou qu'elles en reprennent le motif, laissent entrevoir un lien mystérieux avec les pins (le rapport sera explicité dans les tableaux suivants). Ainsi l'éphémère qu'évoquait le vent tout à l'heure apparaît être la répétition sans fin d'une joute amoureuse qui balaie les poussières (les impuretés : *chiri*) du monde.

Mais le vieux couple peut dire plus encore. Pour cela il a besoin d'un compagnon qui questionne, ce qu'est justement le *waki*, dans le rôle que lui attribuent les règles du nô, et par son nom dans cette pièce (Tomonari, littéralement « qui devient compagnon »). Affirmant qu'ils n'ont que leur seul cœur pour compagnon, ils laissent en effet à ce dernier une possibilité d'instaurer une relation, ce qu'il fera sans tarder, ouvrant le troisième tableau :

*Tomonari*

J'attendais quelqu'un du village et voilà qu'apparut ce vieux couple. Allons, à ce vieil homme posons notre question. ».

*Shite*

Est-ce à moi que vous vous adressez ? De quoi s'agit-il ?

*Tomonari*

Quel est l'arbre que l'on appelle le pin de Takasago ?

*Shite*

L'arbre dont je balaie l'ombre en ce moment, voilà quel est le pin de Takasago.

*Tomonari*

On donne aux pins de Takasago et de Suminoe le nom de « pins nés d'une même souche »<sup>14</sup>. Or cet endroit et Sumiyoshi se trouvent dans des provinces différentes. Comment peut-on dire alors qu'ils forment une paire ?

Voici posée la question qui est sans doute au cœur de l'interrogation sur le lien conjugal, et plus généralement d'ailleurs amoureux. Comment deux entités distinctes peuvent former une paire ? Le mot utilisé ici, *aioi*, combine un premier caractère (相) signifiant « réciprocité », « mutuel », homophone par ailleurs du mot le plus couramment utilisé pour dire « amour » (*ai* 愛)<sup>15</sup> et un second (生) ayant pour sens « naître », « vivre ». René Sieffert choisissait de traduire cette expression par « pins nés ensemble », la traduction anglaise que nous avons consultée, « *paired pine* »<sup>16</sup>. L'expression s'applique concrètement à des arbres dont les troncs

<sup>14</sup> Suminoe, désigne un lieu compris aujourd'hui dans la ville d'Ôsaka, dans un district portant le nom de Sumiyoshi. Soit très loin de Takasago. Suminoe et Sumiyoshi fonctionnent dans cette pièce comme synonymes.

<sup>15</sup> Voir à ce propos notre article lors d'une précédente rencontre, Butel (2007).

<sup>16</sup> Gardner (1992 : 216)

partent des mêmes racines, ou d'une souche se divisant en deux arbres distincts, et peut décrire, plus largement, le fait d'être nés et élevés ensemble. Le phénomène végétal est relativement fréquent mais donne systématiquement naissance à un culte au Japon. De tels arbres, appelé « arbre mari et femme », sont priés pour l'obtention d'un lien solide entre époux et épouse, ou dans la recherche d'un partenaire<sup>17</sup>. L'expression « pins nés ensemble » (*aioi no matsu*, ancien titre de la pièce) pointe elle une combinaison plus rare, celle d'un pin noir (*Pinus thunbergii*) et d'un pin rouge (*Pinus densiflora*) démarrant sur la même souche. Il y a donc un véritable paradoxe à Takasago : des pins dits partageant une même souche et pourtant dressés en des endroits séparés par une baie et plusieurs dizaines de kilomètres. Tomonari, qui connaît bien sa géographie, est interloqué. La réponse du vieux couple va dans un premier temps continuer à bousculer la logique en tirant son explication de la tradition poétique :

#### *Shite*

En effet, il est dit dans la préface du *Kokinshû*<sup>18</sup> que les pins de Takasago et de Suminoe sont connus comme pins vivant ensemble, or voyez : Je suis de ce Sumiyoshi, au pays de Tsu, (se tournant vers la vieille femme) tandis que la vieille femme que voilà est elle de cet endroit. Parle donc si tu sais quelque chose.

#### *Tomonari*

Voilà qui est étrange ! Ce vieux couple est visiblement en un même lieu, or il me dit qu'ils vivent à Suminoe et Takasago, qui sont lointains, séparés par des pays, des monts et des baies. Qu'est ce que cela peut bien signifier ?

#### *La vieille femme*

Voilà des propos ignorants du cœur des choses !  
Qu'ils soient séparés par monts et rivières de dix mille lieues,  
des époux dont les attentions convergent l'un vers l'autre  
le chemin n'est jamais long<sup>19</sup>.

#### *Le vieil homme*

Songez-y et voyez :

#### *Le vieil homme et la vieille femme*

Alors que les pins de Takasago-Suminoe ne sont pas animés de sentiments,  
ils portent le nom de pins vivant ensemble.  
Combien plus des êtres sensibles,  
Ce vieil homme ayant de longues années  
Quitté Sumiyoshi pour lui rendre visite,  
et cette vieille femme,  
qui ont grandi avec ces pins jusqu'à cet âge,  
sont-ils des époux allant de pair, vieillissent ensemble.

<sup>17</sup> Voir à ce propos Butel, 1999 ou 2001.

<sup>18</sup> *Recueil de poèmes de jadis et de maintenant*, en 20 volumes, dont la compilation fut terminée en 905 ou 914.

<sup>19</sup> Jap. : *utate no ohose zôrô ya, sansenbanri o hezuredomo, tagahi ni kayohu kokorozukai no, imose no michi wa tôkarazu* 山川万里を隔つれども、互に通ふ心づかひの、妹背の道は遠からず

A Tomonari, il est reproché de n'être pas assez ouverts aux réalités dévoilées par la poésie, et ainsi de ne pas comprendre le cœur des choses, de « manquer d'empathie » (*utate*). Or cette empathie est justement ce qui unit les choses et les êtres. La distance n'est jamais longue quand toute l'attention, littéralement « l'utilisation du cœur » (*kokorozukai*) voyage et visite l'autre (*kayou*, « converge » dans notre traduction), et réciproquement (*tagahi ni*). Cette phrase s'articule autour du thème du chemin, de la route (ou de la voie, si l'on veut faire oriental. Il s'agit du même mot). « 10.000 lieues », « lointain », « chemin », amènent un verbe de *déplacement* utilisé ici pour décrire le mouvement du cœur. Celui-ci se retrouve dans la strophe suivante, où il s'applique aux voyages incessants, année après année, de l'homme vers la femme<sup>20</sup>. Or ce verbe désigne justement dans la littérature classique depuis le *Man'yôshû* cette pratique conjugale dont on voit maintes exemples entre autres dans le *Dit du Genji*, celle que les anthropologues appellent du « mari visiteur » : les époux résidant chacun chez leurs parents respectifs, ce sont les visites répétées d'un homme à une femme qui font le mariage (*kayou* peut signifier en effet « se marier »). Mais ces visites peuvent s'espacer, c'est là tout le drame des femmes délaissées dont la littérature classique est pleine, ou être remplacées par d'autres. L'union est non exclusive, instable, quelles que soient par ailleurs les inventions du père de la femme pour la rendre publique et la consolider (l'installation d'une chambre pour recevoir officiellement l'homme par exemple). La réussite revendiquée ici par le vieux couple est donc l'accumulation des visites, la répétition éternelle, qui permet de se *com-prendre*, au sens le plus littéral du verbe français.

La fin du couplet mobilise un jeu de mots que l'on saisit facilement dans le contexte : *aioi* 相生 « vivre ensemble » comme on l'a dit, peut aussi s'écrire, en jouant sur les caractères d'écriture, « vieillir ensemble » 相老, comme le prouvent les deux vieillards. Les deux pins n'apparaissent plus donc comme « nés de la même souche », mais « vieillis ensemble », distants mais dans une communication constante.

L'auteur du nô est parvenu à rendre cette union dans la différence avec une dextérité vertigineuse. A la question de Tomonari (deux lignes), le vieil homme concède une première réponse, longue de trois lignes. Il n'est pas innocent sans doute que la première parole soit masculine. Celle-ci n'épuise pas le mystère, bien plutôt, elle l'introduit. Logiquement une seconde question fuse (2 lignes à nouveau). Cette fois c'est la femme qui intervient, une courte réponse (2 lignes) qui contient le cœur de l'énigme. Le vieil homme ponctue d'un « écoute ! » qui introduit une réponse, la plus longue strophe de ce passage (4 lignes), chantée à deux cette fois. Ils sont bien un à répondre, sans que rien ne les sépare. Les deux toponymes (Takasago, Suminoe) sont d'ailleurs joints sans qu'aucune marque grammaticale (particule) vienne indiquer leur rapport (addition par exemple), comme s'il s'agissait du même lieu. Faut-il traduire « les pins » ou « le pin » ? l'indistinction entre pluriel et singulier en japonais évite toute précision. Tomonari intrigué, reprend son questionnement (deux lignes) :

Voilà qui est passionnant,  
ne reste-t-il pas conservée quelque part

<sup>20</sup> Mon interprétation diffère ici de celle de Gardner, qui pense que la proposition déterminante porte sur le vieil homme et la vieille femme (*kahi naretaru* -> [*jô to uba*]), alors que j'estime plus logique, étant données le lieu où ils se trouvent, qui est celui de la femme, de la pointer sur le vieil homme [*kahi naretaru* -> *jô*] *to* [*uba*]. Le doute est grammaticalement possible, mais l'on comprend mal alors la précision du point de départ du voyage (*Sumiyoshi yori*). Notre interprétation a d'autre part l'avantage de suivre les pratiques, comme on le verra ci-dessous, ainsi en réalité qu'une logique très universelle qui



l'histoire des pins vivant ensemble  
à propos desquels je vous questionnais tout à l'heure ?

Les réponses s'accroissent (une ligne 3 fois, puis 3 demi-lignes de douze pieds chacune, la dernière étant de nouveau chantée à deux) confondant l'homme et la femme dans un jeu toujours plus dynamique. Le *waki*, comme possédé, entre dans la danse et complète les tirades du *shite*, avec lequel il forme désormais un va et vient faits de répliques de plus en plus courtes, jusqu'à arriver à l'échange de sémantèmes minimaux (3 syllabes). Ce rythme haletant conduit à un chant d'une grande ampleur vantant le règne du souverain, dont la vertu permet que le monde soit en bon ordre et les choses corrélées comme il se doit.

Nous pouvons grossièrement représenter cette succession de réplique par le schéma suivant (pour plus de clarté, sur ce schéma un signe vaut cinq pieds, ce qui rend mal compte des principes de la métrique mise en œuvre dans le texte japonais).

```
TTTTTTTTTTTT
HHHHHHHHHHHHHHHHHHHH
TTTTTTTTTTTT
FFFFFFFFF
      HH
DDDDDDDDDDDDDDDDDDDD
TTTTTTTTTTTT
HHHHHH
FFFFF
HHHHHH
FF
HH
DD
TTTTT
HH
TT
H
T
H
T
CCCCCCCCCCCCCCCCCCCC
```

Schéma 1 : La succession des répliques jusqu'à ce que tout se confonde

Un signe correspond à 5 pieds.

(T : Tomonari, H : l'homme, F : la femme, D : l'homme et la femme ensemble, C : le chœur)

*Homme*

Selon les dires des gens d'autrefois  
Il s'agit là du signe d'un règne faste

*Femme*

Takasago, ce sont les temps anciens du *Man'yôshû* des premiers temps

*Homme*

Sumiyoshi, les choses vénérables du présent règne d'Engi

*Femme*

Le pin, l'inépuisable feuillage de mots

---

veut que l'homme soit le principe actif et la femme le pôle passif.

*Homme*

Toujours abondant, hier comme aujourd'hui<sup>21</sup>

*Homme et femme*

qui célèbre l'auguste règne.

*Tomonari*

Vous entendant encore et encore, empli de gratitude

Mes doutes se dissipent, au soleil printanier

*Homme*

baignant d'une douce lumière la mer de l'ouest,

*Tomonari*

là-bas à Suminoe,

*Homme*

ici à Takasago

*Tomonari*

les pins d'une couleur profonde

*Homme*

Et le printemps s'éclairent

*Tomonari*

Sereinement

Cette dernière partie du dialogue complique un peu les choses en dévoilant de nouvelles correspondances. Au pin de Takasago est associé le premier grand recueil de poésie japonaise, le *Man'yōshū* (anthologie de poèmes issus de la plus ancienne antiquité à 759), à Sumiyoshi le *Kokinshū*, grand recueil du début du X<sup>e</sup> siècle, souvent évoqué dans cette pièce. A Takasago les temps antiques donc, à Sumiyoshi l'ère Engi (901-922), les temps contemporains des protagonistes (plus de cinq siècles avant la rédaction de la pièce). Grâce aux clin d'œil, aux emprunts, on dirait aux « liens intertextuels », ces deux recueils sont en communication, ces deux temps de l'histoire japonaise sont en continuité. Comme les aiguilles de pin, innombrables et toujours vertes, les poèmes<sup>22</sup>, abondants, toujours renouvelés et pourtant similaires, tissent l'unité du temps (antiquité, moyen-âge) et de l'espace (Sumiyoshi, Takasago). Or cette unité, cet univers sans rupture, est le signe que le monde est en ordre, et donc que l'empereur accomplit sa principale fonction : par sa vertu assurer la cohésion de tous ces éléments qui autrement pourraient se dissocier. Loué soit ce règne qui assure la paix. La structure du dialogue traduit ci-dessus l'exprime : quoique séparés les deux membres du couple se rejoignent, puis le questionneur et les questionnés, qui finissent englobés et unis dans le règne du souverain chanté par le chœur.

Le quatrième tableau est un long chant où *shite* et chœur alternent pour louer le pin, exceptionnel parmi les plantes, car *semper virens*. On le dit sans âme, et pourtant lui aussi connaît le cycle des saisons et des floraisons. Le *shite* continue ainsi à relier les choses entre elles : la distinction êtres vivants doués de sensibilité, plantes « insensibles » semble s'estomper, préparant la révélation qui marquera la fin de cette première partie de la pièce. Toutes les entités

<sup>21</sup> Ici est fait référence à l'un des poèmes du *Kokinshū*, vantant le pin toujours vert ; NKBZS (1973 : 57, n. 14).

<sup>22</sup> L'association entre feuilles (ou aiguilles de pin, le japonais ne fait pas la différence) et mots est fréquente. Le mot, la parole (*kotoba*) peut ainsi s'écrire « les feuilles de la parole » (*koto no ha*), expression qui signifie également, depuis le *Dit du Genji* au moins, le « poème japonais » (*waka*).

en effet s'unissent, dans la poésie, pour chanter le règne présent. La densité des références aux classiques chinois et japonais est extrême<sup>23</sup>. Tout en attribuant une profondeur poétique exceptionnelle au texte, elle constitue également une accumulation de preuves qui emporte l'adhésion. Le chœur retourne à Takasago pour conclure :

Parmi les arbres verts toute l'année  
Celui de Takasago est tout particulièrement célèbre  
Oui vraiment pour les règnes à venir également  
Les pins vivant ensemble sont un signe faste

Mais le chœur nous alerte, « l'aurore est proche », et avec elle le temps de la séparation. Il lui faut donc, à la place du *waki*, demander aux deux vieillards de révéler leurs noms. Ceux-ci répondent en chœur :

Nous sommes les esprits des pins allant de pair  
Takasago-Suminoe,  
apparus sous l'apparence d'un couple.

Car dans ce beau pays si bien gouverné, toutes choses, êtres, esprits et plantes, se répondent, unies sous la direction de l'empereur. Le vieil homme disparaît sur une barque en direction de Sumiyoshi, après y avoir donné rendez-vous à Tomonari : la deuxième partie de la pièce sera constituée de cette seconde rencontre entre le prêtre et le dieu ayant révélé son identité. Sous sa vraie forme (l'acteur porte alors un masque), celui-ci dansera pour fêter le règne, reconforter le peuple et prolonger la vie. La vieille femme, elle, n'apparaîtra plus, attendant fidèlement à Takasago, sans doute, la visite de son divin époux.

Nous n'analyserons pas cette partie, plus distante de ce qui nous intéresse dans cet article. Nous ne saurons passer sous silence toutefois les premiers vers :

Ah Takasago !  
Du bateau de ta baie hissons la voile  
Du bateau de ta baie hissons la voile  
Sortons avec la lune  
porté par le courant, voici l'ombre de l'île d'Awaji dans les vagues  
plus loin, nous passons au large de Naruo,  
et déjà nous sommes dans la baie de Sumi,  
et déjà nous sommes à Suminoe.

Cette courte strophe, un récit de voyage qui fait pendant à celui qui débutait la première partie, est en effet le morceau de *Takasago* le plus souvent chanté dans les banquets de mariage. Il peut également se jouer en remerciements à la fin d'une représentation de nô. Difficile pourtant de trouver un rapport entre le récit qu'il fait et le mariage. Son caractère particulièrement auspiceux s'explique sans doute par le fait qu'il est placé dans la pièce juste

---

<sup>23</sup> René Sieffert rappelait : « les sujets des nô puisent dans trente-et-un ouvrages, de toute nature, soit la quasi-totalité des œuvres marquantes de la littérature antérieure au XV<sup>e</sup> s. » : épopée d'abord, mais aussi *Contes d'Ise*, *du Yamato*, roman (*Dit du Genji*), recueils poétiques (*Kokinshû*, *Man'yôshû*), chroniques « historiques » (*Nihonshoki*, *Kojiki*, *Jinnô shôtôki*, *Azuma kagami*), recueil de contes (*Konjaku monogatari*, *Kokon chûmon-shû*), biographies, légende locales, anecdotes chinoises...

avant la rencontre avec le dieu se révélant sous sa vraie apparence.

### **Vieillir ensemble : un idéal amoureux ?**

Voici donc ce que peut dire *Takasago* de la relation amoureuse : dans un monde en ordre, bien gouverné, le couple est l'union de deux entités toujours distinctes, grâce à un échange d'attentions perpétuel. La réussite n'est donc pas la fusion passionnelle, mais la longue poursuite, dans la distinction, de cette relation. Voilà en quoi ce modèle nous semble original : l'accent n'est pas mis sur l'amour fou, qui serait, si l'on en croit Denis de Rougemont, le mode dangeureusement exclusif de l'amour depuis que l'Occident s'est mis à le louer, mais il n'est pas mis non plus sur la fécondité, qui pourrait correspondre à un mode plus traditionnel de concevoir la relation de couple. Non pas « ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants », mais « ils se virent fréquemment et vieillirent ensemble ».

Cette conception, qui n'est somme toute que l'un des discours sur l'amour en cours au Japon, me semble trouver de nombreux échos dans la culture japonaise contemporaine. J'en trouve confirmation dans certaines confidences que l'on m'a faites lorsque je débutais mon enquête sur le sentiment amoureux au Japon. Ainsi cet homme, d'une cinquantaine d'années, qui me dévoila une calligraphie que son père lui avait offerte à l'occasion de son mariage, comme l'ultime enseignement. Quatre caractères, qui se lisent à la japonaise *washite dôsezu*, « soyez en harmonie, en restant différents ». Cette courte citation des *Analectes* de Confucius, curieusement souvent citée dans les discours politiques et diplomatiques, par les dirigeants coréens, chinois et japonais, pour expliquer les rapports entre les peuples au sein de l'Asie, ne s'appliquait pas à l'origine à la relation amoureuse, mais plutôt à l'amitié entre hommes. Dévoyée ici, elle dit bien la nécessité de la paix dans la différence.

Vieillir ensemble est également une expression que l'on retrouve régulièrement quand on demande aux Japonais ce qu'ils espèrent pour leur « relation de couple ». La formule la plus commune est sans doute *Kairô dôketsu* 偕老同穴, « vieillir ensemble, être enterrés ensemble »<sup>24</sup>. On reconnaît de nouveau un composé chinois à quatre caractères, dont les commentateurs japonais font remonter la première occurrence à la plus ancienne compilation de poèmes chinois, le *Livre des Odes* (*Shi Jing* 詩經). En réalité si l'expression « vieillir ensemble » y apparaît dans quatre poèmes amoureux (31, 47, 58, 82), « être enterrés ensemble » (plus littéralement « dans le même trou ») n'est présent qu'une fois, sans lui être combiné (poème 73)<sup>25</sup>.

### **Conclusion**

Avec plus de deux cents oeuvres à son répertoire, le nô met en scène un large éventail des passions qui agitent les hommes et les possèdent. Il ne saurait éviter la plus forte d'entre elles, l'amour, et ce qu'il suscite: le désir, la jalousie, la langueur, la douleur de l'absence, l'obsession... Il y aurait à établir la carte de l'amour selon le nô. La pièce qui semble porter à son paroxysme le traitement de l'amour dans le nô est, de l'avis de tous les connaisseurs, *Izutsu* 井筒, que Zeami composa en s'inspirant de la vingt-troisième histoire des *Contes d'Ise*. Pourtant,

<sup>24</sup> Il est vrai que récemment nombreuses sont les femmes japonaises ayant passé l'âge de la retraite qui revendiquent le droit de ne pas être enterrées dans la même tombe qu'un mari, et surtout d'une belle-mère, qu'elles ont du supporter déjà de longues années dans cette vallée de larmes. Si l'enfer c'est les autres, au moins qu'il ne soit pas éternel...

<sup>25</sup> Vérifications effectuées grâce au texte en ligne <http://etext.virginia.edu/chinese/shijing/AnoShih.html>, consulté le 8 août 2008.

quand il s'est agi d'introduire du nô dans la cérémonie de mariage, ce n'est pas *Izutsu*, mais *Takasago* qui a été choisie. On a vu que cela pouvait en partie s'expliquer par son caractère propitiatoire. A l'instar de la paire des pins vivant sur une même souche, *Takasago* est une pièce votive « propice à la prospérité des époux », comme l'explique le *kyôgen* interposé entre les deux parties du nô<sup>26</sup>. On a compris également qu'elle avait été associée au mariage parce qu'accumulant des paroles de bon augure qui ouvrent un avenir radieux. Mais *Takasago* dessine aussi un modèle, celui d'un couple éternellement fidèle dont chaque pôle reste distinct. J'aimerais soutenir dès lors qu'il n'est pas anodin que *Takasago* soit évoqué dans les cérémonies de mariage aujourd'hui, et plus précisément depuis les années de la forte croissance économique japonaise. Les trois décennies qui ont suivi la fin de la guerre ont en effet été celles de la constitution d'un modèle familial qui n'avait pas eu cours jusqu'alors, mais qui sera désormais partagé comme jamais aucun modèle familial ne l'a été au Japon : celui de la famille nucléaire basée sur la séparation des rôles des époux<sup>27</sup>. Le message délivré par les esprits des pins me semble entretenir avec ce nouveau type familial une remarquable congruence. Et peut-être est-ce là d'ailleurs le rôle dévolu au nô : celui d'une mise en scène idéale. Certes les deux vénérables vieillards représentés avec leur râteau balayant les années qui passent forment un motif mobilisé au moins depuis l'époque d'Edo. C'est après-guerre pourtant qu'ils furent systématiquement liés à la cérémonie marquant la naissance d'un nouveau couple. Chantés par l'un ou l'autre des convives, au moment où les aînés tracent le chemin du bonheur matrimonial devant le jeune couple, on les rencontre également sous la forme de poupées, les poupées *Takasago* (*takasago ningyô*), cadeau porte-bonheur qu'il est coutume d'offrir aux mariés. *Takasago* est à tel point lié aux mariages, qu'on a pu créer le mot « commerce de *Takasago* » pour désigner toute l'industrie du mariage, des agences matrimoniales aux organisateurs de banquets. L'association est lucrative sans doute : en 1988 la ville de *Takasago* a tenu à s'autoproclamer « bridal city » (*buraidaru toshi* : cité de la noce), déclarant vouloir suivre un modèle de paix et d'harmonie dans le respect<sup>28</sup>. On peut penser que cela relève d'un certain opportunisme, bercé peut être de l'espoir d'attirer une foule de touristes en quête de « trucs » pour se marier, à un moment où l'injonction faite à tout un chacun de rechercher l'âme soeur est énoncée avec une force jamais expérimentée auparavant. Les vieillards, eux, balaient la poussière du monde à l'ombre des pins, goûtant l'expérience tranquille d'une douce félicité.

<sup>26</sup> *Dan'nyo meoto no suesakae medetaki koto* 男女夫婦の末栄えめでたき事, selon la version présentée dans NKBZS (1973 : 62). Rappelons que les *kyôgen*, rédigés bien plus tard que les nô, reprennent la partie du nô qui précède et en explique l'intrigue, dans des mots plus aisément compréhensibles, pendant que les acteurs se préparent pour la seconde partie de la pièce. La vision de l'amour qu'évoquent ces pièces drolatiques semble assez différente de celle des nô : quand le couple est mis en scène, c'est d'abord pour faire rire des déboires conjugaux ; Sieffert (1979a : 32).

<sup>27</sup> L'espace manque ici pour détailler ce modèle. Faible taux de divorce (bien plus faible qu'avant guerre), très faible taux de non mariés (moins de 3% des personnes de 50 ans n'avaient jamais été mariées en 1990), absence de cohabitation avant le mariage (1% en 1990), quasi absence de naissances hors mariage (1% également) et de couple sans enfant, attestent de la prégnance de l'idéal du couple conjugal fidèle, et fertile. La très stricte répartition des rôles qui s'établit dans les couches moyennes en formation entre les années 1950 et 1980 est par ailleurs bien connue. Travailler ardemment hors de la maison pour le mari, complètement au sein de la maison pour la femme, était alors la meilleure preuve de la bonne entente d'un couple. Elle est aujourd'hui de plus en plus contestée par les jeunes femmes, plus qualifiées que leurs mères, désireuses de conserver leur travail après le mariage, et réclamant que leurs conjoints participent plus activement aux tâches ménagères.

<sup>28</sup> Page de la mairie <http://www.city.takasago.hyogo.jp/index.cfm/7,2228,109.html>, consultée le 7 août 2008.

## Bibliographie

Butel Jean-michel, 1999

« Une définition de l'amour selon des « divinités lieuses » campagnardes : Les *dôsojin*, divinités ancestrales des chemins », *Ebisu – Études Japonaises* No 20, Été 1999, Maison Franco-Japonaise, Tôkyô, p. 5-72.

Butel Jean-michel, 2001

« Réguler la coutume par la coutume – Règles matrimoniales et divinité marieuse du Grand sanctuaire d'Izumo », dans *La coutume et la norme en Chine et au Japon, Extrême-Orient Extrême-Occident* No 23, oct 2001, Presses Universitaires de Vincennes, p. 27-52.

Butel Jean-michel, 2007

« Petite histoire de la traduction de l'amour en langue japonaise : *Ai* », in Catherine Mayaux (éd.), *France-Japon : regards croisés – Echanges littéraires et mutations culturelles*, Littératures de langue française vol. 7, Peter Lang, Bern, p.107-119.

Gardner Richard A., 1992

« Takasago. The Symbolism of Pine », *Monumenta Nipponica*, N°47-2, été 1992, p.203-240.

NKBZS (Nihon koten bungaku zenshû), 1973

Koyama Hiroshi, Satô Kikuo et Satô Ken'ichirô, *Yôkyoku-shû* 1, *Nihon koten bungaku zenshû* 33.

Péri Noël, 1944

*Le nô*, (traduction de 2 journées de nô), Maison Franco-Japonaise, Tôkyô,

Renondeau Gaston (traduction de 3 journées de nô), 1950a

*nô*, Maison Franco-Japonaise, Tôkyô,

Renondeau Gaston, 1950b

*Le bouddhisme dans les nô*, Maison Franco-Japonaise, Tôkyô,

Sieffert René, 1960

*Zéami, La tradition secrète du nô*, Connaissance de l'Orient, Gallimard,

Sieffert René, 1979a

*nô et Kyôgen*, vol. 1 : « Printemps – été », POF, 613 p.

Sieffert René, 1979b

*nô et Kyôgen*, vol. 2 : « Automne - hiver », POF, 584 p.

Sieffert René, 1983

*Arts du Japon : Théâtre classique*, avec la collaboration de Michel Wasserman, POF, 169 p.