TRAVAIL D'ETUDE PERSONNEL

La musique et le temps du Nô

Ryo DAINOBU

Le 3 mai 2010

avant-propos

Ce Travail d'Etude Personnel, conduit par Ryo Daïnobu, sous le tutorat de M.Akira Tamba, propose une étude des recherches consacrées au théâtre Nô, notamment à son aspect musical. le Nô, un des styles traditionnel du théâtre japonais, est en revanche un spectacle synthétique de divers genres artistiques : littérature, musique, chorégraphie et théâtre. Depuis sa structuration définitive à la fin de XIVe siècle jusqu'à nos jours, le Nô occupe toujours une place importante dans notre culture. Après son introduction internationale à la fin du XIXe siècle, il est considéré comme un des spectacles les plus représentatifs de la tradition japonaise, comme le *Gagaku* ou le *Kabuki.*

En tant que compositeur de musique contemporaine, mon intérêt pour Nô est parti de sa dimension auditive. La musique du Nô m'a beuacoup touché, d'abord en raison de sa sonorité particulièrement étrange. On peut dire que c'est une musique qui a des caractères tout à fait uniques, par rapport à ceux de la musique occidentale ou même des autres formes musicales du Japon. Après avoir assisté pour la première fois l'exécution du Nô au Japon, j'ai commencé à chercher comment la musique fonctionnait dans ce spectacle, en référençant les sources audio-visuelles ou écrites. Ce mémoire rassemble ainsi les recherches sur la musique du Nô que je poursuis par intervalles depuis deux ans.

Le but de ce travail est d'essayer de montrer l'originalité de la musique du Nô, en désignant ses caractères particuliers. Cette étude comporte trois chapitres : le premier donne un aperçu général de cette forme d'expression qu'est le théâtre Nô ; nous examinons ensuite les fonctions de chaque éléments musical durant le second chapitre, partie principale de cette étude ; et nous essayons enfin d'analyser la structure temporelle du Nô, suivant notamment un principe structurel appelé *Jo-Ha-Kyû,* une des notions fondamentales du Nô.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....p.1

Chapitre I : **Problème généraux** p.3

Aperçu historique p.3

Scène du Nô..... p.5

Exécutants p.6

Catégorie et Structure de la pièce p.9

Chapitre II : **La Musique du Nô** p.12

Caractère musical du Nô..... p.12

Partie vocale p.13

Instruments et interjections vocales p.16

Notation p.20

Structure musicale p.23

Chapitre III : **Le temps du Nô** ..... . p. 28

Principe du Jo-Ha-Kyû p.28

Le temps du récit : Mugen-Nô p.33

Conclusion et remerciements.....p.35

Bibliographie.....p.36

Discographie..... p.38

Glossaire..... p.39

Chapitre I

PROBLEMES GÉNÉRAUX

Le terme de *Nô* (littéralement : pouvoir, faculté, talent) a été employé à l'origine pour désigner le «talent» des artistes, danseurs ou exécutants, ce dont ils étaient capable. Par glissement de sens (talent → ce qu'on exécute avec talent → pièce exécutée), on en est très vite arrivé à désigner la « pièce » elle-même jusqu'à XIIIe siècle. Le Nô peut être défini, d'après M.Tamba, comme « *une forme théâtrale traditionnelle du Japon dont le « livret » se compose d'une suite de dialogues, de monologues, de chants, de gestes et de danses, avec accompagnement instrumental* »[1] .

Aperçu historique

(L'époque de la genèse)

Jusqu'au XIVe siècle, le Nô est connu sous le nom de ***Sarugaku*** (litt : *musique du singe*). Ce terme provient lui-même de *Sangaku*, qui désigne tout un ensemble d'art du spectacle, incluant les acrobaties, la jonglerie et la pantomime, importés de Chine au VIII siècle. Progressivement, la pantomime comique devint l'attraction principale, entraînant le changement de nom *Sarugaku*.
Tout en conservant le nom qui évoque leurs origines comiques, il passe à un genre très sérieux au XIe siècle, et illustre, dans les fêtes des temples bouddhiques ou des sanctuaires *Shinto* de pieuses légendes ou d'édifiantes paraboles. A la même époque, les traditions et rites paysans ont donné naissance à ***Dengaku*** (*musique du paysan*), un ensemble de danses et de rites destinés à assurer de bonnes récoltes. En introduisant plusieurs genres musicaux ou divertissants de l'époque, le *Sarugaku* et le *Dengaku* s'influencent mutuellement et prennent la forme de spectacles dramatiques dansés et accompagnés de musique, et ce jusqu'à XIIIe siècle.

(*L'époque de la construction et de la création*)

A la fin du XIIIe siècle, on distinguait la formation de deux sortes de Nô selon leur provenance: le ***Sarugaku-Nô*** et le ***Dengaku-Nô***. Ces deux formes étaient concurrentes au

[1] Cf. A.Tamba, *La structure musicale du nô,* Klincksieck, 1974, Paris.

début du XIVe siècle, puis *Sarugaku-Nô* gagna la première place grâce à la rénovation entreprise par **Kan'ami Kiyotsugu** (1333 -1384) et au patronage d'Ashikaga Yoshimitsu (1358 -1408), troisième principal gouvernant du gouvernement Ashikaga. D'autre part, la partie acrobatique et comique dans le *Sarugaku* est abandonnée au profit de scène comique ***Kyogen*** (*mots de folie*).

A l'époque Muromachi(1336 -1572), la forme du Nô fut fixée et nombre des pièces furent écrites par de grands maîtres, notamment Kan'ami et son fils **Zeami Motokiyo** (1363 -1443). Sous l'influence du goût aristocratique du gouvernant Yoshimitsu, Kan'ami et Zeami fixent progressivement, dans le style noble, les moyens d'expression et les modèles esthétiques du Nô. Enfin, la structure du Nô est achevée par Zeami, dans une forme appelée *Mugen-Nô* (*Nô du rêve ou de la vision*)[2]. En tant que créateur et théoricien, il laissa environ cinquante pièces et vingt ouvrages sur le Nô qui, eurent des influences déterminantes sur la composition et la représentation du Nô. L'époque de la création se continua jusqu'au début de XVIIe siècle. Après Zeami, les auteurs cherchèrent à étendre les possibilités artistiques du Nô vers l'autre aspect : par example, Jûro Motomasa et Kojirô Nobumitsu, fils de Zeami créèrent des pièces plus dramatiques en attachant l'importance à l'acteur secondaire(*Waki*). Et bien d'autres, tel que Konparu Zenchiku et Miyamasu, contribuèrent au répertoire du Nô par leurs développements scéniques particulièrement actifs.

(*L'époque de la conservation*)

A l'époque Edo (1603 -1868), le Nô devint un spectacle monopoliste de la classe dirigeante des *Samurai*. La protection et le contrôle strict du gouvernement assurèrent la qualité artistique du nô et la conservation des répertoires existants, mais limitèrent également l'évolution de cet art. Il était difficile dans cette situation de créer nouvelles pièces, et on vit ainsi apparaître plusieurs variante d'une pièce classique qui, tout en respectant le texte initial, introduisaient des éléments nouveaux. Le Nô fut souvent exécuté aux cérémonies officielles, et l'accent fut mis son aspect rituel. L'expression devint hautement stylisée mais de plus en plus sévère, et la durée d'une pièce de Nô fut deux fois plus longue que l'époque de Zeami. On peut dire que la mise en scène du Nô fut achevée à cette époque, mais en même temps, le Nô fut perdu probablement son esprit d'improvisation vivante, fortement présentjusqu'alors.

[2] Cf. chapitre III, *Le Temps du Nô,* p.32.

Après la rénovation du gouvernement Meiji en 1868, le Nô fut introduit en Europe par des écrivains comme Paul Claudel (1868 - 1955) ou Ezra Pound (1885 -1972) et nombre de pièces nouvelles furent écrites par des auteurs tels que William Butler Yeats (1865 – 1939) ou Kyoshi Takahama (1874 – 1959). Malgré ces essais de rénovation d'un art lourdement chargé de tradition, on considère que la tendance de conservation reste toujours forte jusqu'à nos jours.

Scène du Nô

La scène du Nô s'élevait jadis en plein air, et on en voit encore dans certaines cours de temples dans les occasions spéciales. Les représentations ont généralement lieu à en intérieur, mais la structure de la scène traditionnelle est toujours conservée jusqu'à son toit. La scène, surélevée d'un mètre environ au-dessus du sol, se compose de deux parties distinctes : d'une part un plateau, carré de 5 à 6 mètres de côté, et d'autre part une passerelle (*hashigakari*), couverte aussi par un toit, qui s'étend sur la gauche.

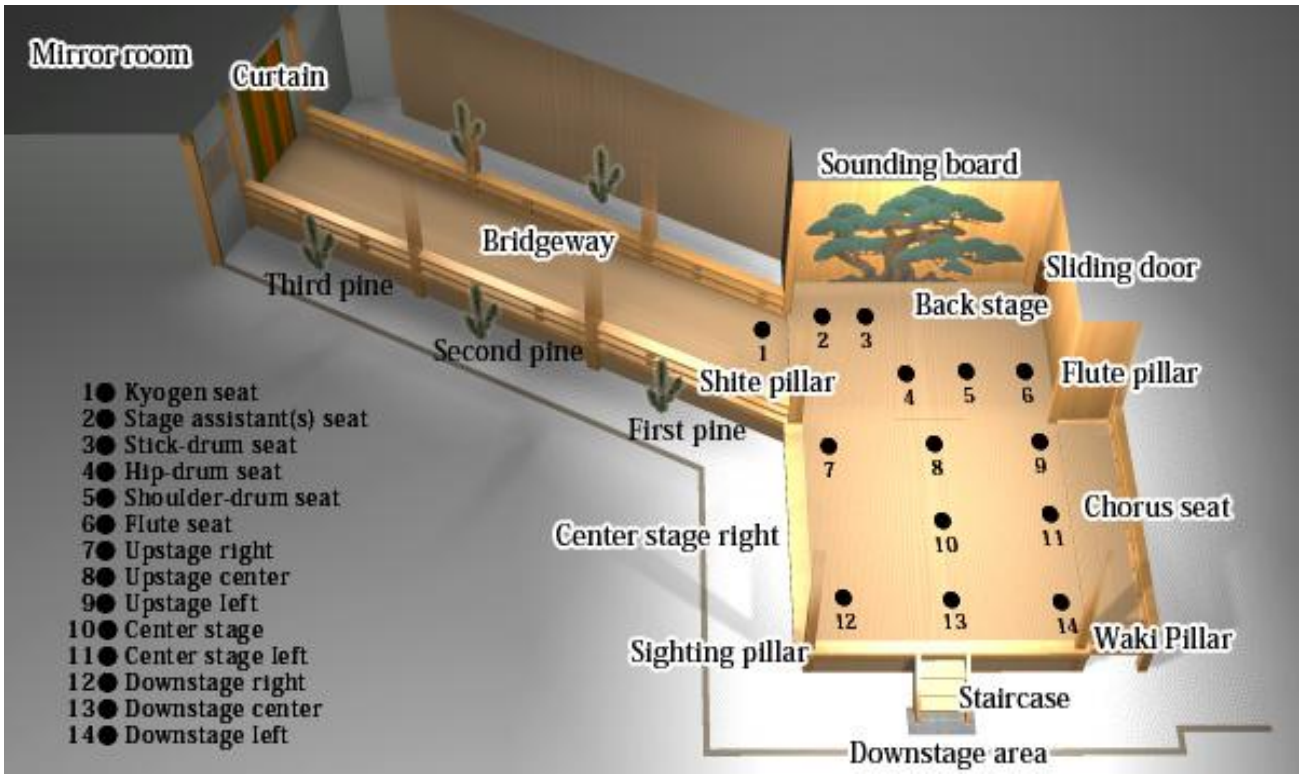
Le plateau est ouvert sur trois côtés entre les piliers qui en marquent les angles. Le mur à droite de la scène, appelé *kagami-ita* (*planche-miroir*), fonctionne comme un résonateur pour les instruments. Les quatre piliers d'angles du toit servent de repères au danseur dont le masque gêne considérablement la vue.

Cette passerelle, dont la longueur est variable selon une taille du plateau, est légèrement inclinée au fond de la scène afin d'améliorer la perspective. Elle se divise en trois niveaux, marqués par des repères en pin, utilisés par l'acteur jusqu'à son arrivée sur le plateau principal. A l'extrémité de la passerelle, un rideau à rayures de cinq couleurs sépare celle-ci des coulisses.

D'un point de vue scénique, cette passerelle remplit des fonctions multiples, notamment comme un symbole de long chemin de voyage entre le monde réel (le plateau) et l'autre monde (les coulisses), divisé par un rideau à rayures. Ce rideau, la frontière de deux mondes, symbolise lui même pae ses couleurs les cinq éléments fondamentaux de la nature; arbre, feu, terre, métal et eau[3].

[3] Cette notion vient de la cosmologie traditionnelle chinoise *Wuxing*, ou *Cinq phase*

Plan de la scène



Exécutants

Les exécutants du Nô se divisent en deux catégories selon leur fonction ; acteurs (*Tachikata*) et instrumentistes(*Hayashikata*). Les acteurs se classent en trois catégories : acteur principal (*Shite*), acteur secondaire (*Waki*) et acteur de farce (*Kyôgenshi*).

(Shite)

Le *Shite* (*exécutant*) est le personnage principal de la pièce qui exécute les chants et les danses. Une pièce du *Nô* se déroule toujours autour du *Shite.* L'acteur du *Shite* doit pouvoir jouer divers personnages historiques ou légendaires, allant de l'enfant au dieu en passant par le vieillard ou la femme. La nature d'un personnage est signifiée par un costume très élaboré, et surtout par son masque, qui symbolise son appartenance à un autre plan de réalité. Le masque du *Nô* compte plus de deux cent variantes selon les personnages, réparties en cinq catégories principales : femme, vieil homme, homme, démon et esprit vengeur.

(Waki)

Le *Waki* (*côté*)*,* acteur secondaire, a une fonction assez particulière du point de vue théâtral. Il joue un personnage qui vit dans monde réel, mais au catactère extrêmement abstrait. Joué sans masque, le *Waki* est toujours un homme “mûr” et vivant (souvent un moine). Il n’a pas, le plus souvent, ni caractère personnel, ni histoire propore. Dans les répertoires classiques, il reste habituellement assis à côté de la scène après son entrée et son introduction de la pièce. Malgré son rôle relativement passif, *waki* est un personnage indispensable du Nô puisque ce n’est qu’à travers lui que nous pouvons entrer dans le monde du *Shite.* Il rencontre le *Shite,* une existence inconnue*,* puis lui fait raconter son histoire et lui donne la raison ou l’espace (son rêve) pour effectuer sa danse. Autrement dit, il est un personnage qui a la capacité de visualiser le *Shite* depuis monde réel*,* et d’accomplir les sentiments laissés par *Shite*; le souhait, le regret ou la vengeance*,* dans son vide intérieur.

(Kyôgenshi)

Dans une pièce du *Nô*, l’acteur de farce (*Kyôgenshi*) n’a qu’un rapport indirect avec la pièce elle-même. Son rôle consiste essentiellement à occuper la scène pendant l’*Aï* (intervalle), qui sépare le *Nô* en deux parties. Lors de cet intermède où le *Shite* retourne en coulisse pour changer de costume et de masque, l’acteur de farce interprète les personnages populaires qui viennent résumer la première partie ou retracer l’historique du protagoniste.
Le rôle principale du *kyôgenshi* se trouve dans son propre comique *Kyogen* (litt : *mots de folie*), qui est inséré entre chaque pièce du Nô. Ce sont eux qui viennent détendre l'atmosphère devenue presque irrespirable après chaque Nô, en jouant une farce qui fait appel, en principe, au comique le plus grossier et le moins intellectuel.

(Hayashikata)

Les instrumentistes(*Hayashikata*), qui se situent au fond de la scène, sont au nombre de quatre : un flûtiste à cour, les deux tambourinaires au centre et le joueur de tambour posé à jardin. La flûte (*Nôkan*) et deux petit tambours (*Kotsuzumi* et *Ôtsuzumi*) accompagnent tous les pièces du Nô, mais un autre tambours à battes (*Taïko*) n’est utilisé

que dans certaines pièces particulièrement actives ou éclatantes. Nous verrons ces rôles en détail au chapitre suivant.

Jiutaï (chœur d'homme)

Le côté cour de la scène est également occupé par un chœur de six à douze personnes, appelé *Jiutaï.* Malgré sa position relativement modeste, il joue un rôle dominant dans la dimension auditive du Nô, puisque les parties les plus importantes du point de vue littéraire sont toujours chantées par le chœur. Il sert à créer la plus haute tension dramatique d'une pièce, en faisant parfois un dialogue musical avec *Shite*. Cette fonction importante du chœur exige que les choristes soient toujours choisis parmi des acteurs jouant par ailleurs le rôle du personnage principal.

Shite

Waki

Kyôgenshi

Hayashikata

Jiutaï

Catégorie et Structure de la pièce

(*Catégories de pièces*)

Le répertoire actuel du Nô se compose d'environs deux cent quarante pièces. Chaque pièce est classée dans l'une des cinq catégories ci-dessous, en fonction de la nature du personnage principal de la pièce : dieu, héros, héroïne, fou ou démon. On pourrait y ajouter une catégorie spéciale, appelée *Okina* (litt :*vieillard*). Il ne s'agit pas de Nô, mais d'une cérémonie religieuse du *Shinto* utilisant les mêmes techniques que le Nô et le *Kyôgen.* Ces pièces ne font par partie des journées de Nô organisées à l'occasion de la nouvelle année ou de représentations spéciales. Elles sont toujours données en début de programme.

Cette classification était fixée au XIVe siècle selon un des principe fondamental du Nô appelé ***Jo-Ha-Kyû*** (litt : *introduction-brisement-rapide*), qui maîtrise la forme temporelle et la densité expressive du Nô. Ce principe ne correspond pas seulement à l'ordre de représentation des différentes pièces au cours de la journée, mais aussi à la structure même d'une pièce[4].

Les pièces de la première catégorie, les Nô du dieu, sont réservées à la partie de l'*introduction* (*Jo*). Puis les trois pièces suivantes, les Nô de héros, d'héroïne et de fou (ou divers), constituent la partie centrale *Ha*, soit une sorte de *développement*. Et le programme se termine sur les Nô de démon, dont l'action très vive et voyante, convient à un mouvement *rapide* (*Kyû*). Le nombre de pièce peut varier selon l'époque ou la situation, mais cet ordre de représentation par catégories est toujours respecté.

(*Structure d'une pièce*)

La structure typique d'un Nô se divise en deux parties et est composée selon le principe *Jo-Ha-Kyû,* appliquée d'une façon plus ou moins stricte. Après l'ouvrage *Sandô (trois chemin)* par Zeami, la structure générale d'une pièce s'est fixée par la composition en cinq actes *(dan)* successifs, dont à l'ordre correspond exactement à celui de représentation des différentes pièces au cours de la journée : un acte de l'*introduction,* trois actes de la partie *développement,* un acte *rapide*[5].

---

[4] Cf. *Principe du Jo-Ha-Kyû,* p.27.

[5] Cf. Zeami, *Sandô,* dans *Ouvres complètes de littérature classique du Japon volume 51,* Syôgakukan, Tokyo, 1973 p.360

Cet ordre nous permet de schématiser la structure d'un Nô. Ce schéma théorique peut être modifié pour s'adapter dans la pratique à chaque pièce particulière. Il apparaît particulièrement net dans la structure des pièces de type classique, où le *Waki* n'est que le témoin de l'apparition du *Shite,* c'est à dire dans l'immense majorité des Nô de dieux, d' héros, d'héroïnes et de démons.

STRUCTRUE D'UNE PIECE

PREMIERE PARTIE: JO - HA

Jo (Introduction)

1er acte

a) Ouverture instrumentale, pendant l'entrée du *Waki*

b) Exposition par le *Waki,* qui peut contenir les exécutions suivantes :

Chant *d'introduction (shidai* ou *issei)*

Présentation de *Waki,* déclamée (*nanori*)

Chant de voyage, description du paysage (*michiyuki*)

Définition du lieu ou de l'époque, déclamée

Ha (développement)

2e acte

a) Entrée du *Shite,* accompagnée par l'instrument

b) Le *Shite* chante le chant d'introduction, puis le second (et le troisième) chant

3e acte

a) Rencontre du *Shite* et du *Waki,* dialogue ou monologue

b) Première intervention du chœur

4e acte

a) Récit du *Shite,* en partie chanté, parfois coupé une danse.

b) Exécution de divers chants, pouvant être relayée par le *Shite* au chœur.

Chant d'introduction (*Kuri*)

Chant récitatif (*Sashi*)

Chant principal (*Kuse ou Rongi*)

c) Dernier dialogue entre le *Shite* et le *Waki,* puis le *Shite* quitte la scène.

(INTERLUDE: AÏ-KYÔGEN) cet interlude peut être omis.

SECONDE PARTIE: KYÛ

Kyû (rapide)

5e acte

a) Le *Waki* se lève et chante le *chant d'attente (machiuta).*

Entrée du *Shite* qui a changé de masque et de costume.

b) Chant d'introduction ou dialogue avec le *Waki.*

Danse du *Shite*, accompagnée d'abord par l'instrument, puis par le chœur

c) Dernier chant du chœur, plus rapide, récit ou commentaire (*Rongi* ou *Kiri*).

Chapitre II

LA MUSIQUE DU NÔ

Caractère musical du Nô

Dans l'exécution du Nô, il y a deux principaux pôles artistiques : les gestes chorégraphiques du *Shite* à l'aspect visuel, et le *Livret (Yôkyoku)* chanté ou récité, à la dimension auditive. Ce *livret*, dont le nom suggère le caractère (*Yôkyoku* décrit un *morceau chanté*), est composé simultanément et en fonction des éléments chorégraphiques. Le texte est toujours pris en considérations, qu'il soit chanté ou récité. Pour bien différencier ses caractères musicaux dans une pièce, le livret est écrit en employant plusieurs systèmes prosodiques selon les circonstances. En raison de la priorité de la beauté littéraire du livret de cet art, la partie musicale s'est développée sur une conception assez particulière par rapport à celle de la musique occidentale. Avant d'aborder l'étude de chaque partie, nous précisons quelques notions fondamentales de la musique du Nô.

(Absence de hauteur absolue)

Un des caractère les plus remarquables dans la musique du Nô est l'absence de hauteur fixe par rapport à un diapason. La fréquence d'un même ton varie à chaque exécution selon les interprètes, et l'échelle des notes peut être transposée à l'intérieur même d'un morceau du chant selon la tension dramatique. En général, ce genre de liberté n'est pas acceptée dans la musique pour ensemble puisqu'il pose un grand problème de justesse harmonique entre les musiciens. Dans la musique du Nô, l'absence de hauteur fixe ne pose pas de problème. La fluctuation de hauteur est considérée comme une technique instrumentale ou vocale. Ce caractère du Nô qui semble un peu étrange ne signifie pas l'état primitif de cet art. La notion de hauteur absolue existait déjà depuis VIIIe siècle au Japon, par exemple dans le *Gagaku* [6] ou dans le *Shômyô* [7], deux formes musicales inspirées au Nô. On peut dire que cette orientation unique vient de sa propre conception.

---

[6] Le *Gagaku* (litt : *musique élégante*), est un genre de musique de la cour traditionnelle japonaise comprenant des instruments, des chants et de la danse. Le gagaku est introduit au Japon de Chine, via la Corée et s'établit véritablement au VIIIe siècle.

[7] Le *Shômyô* (litt : *voix claire*) est un style de chants et récitations liturgiques bouddhiques, qui est introduit au Japon vers le VIe siècle, avec l'introduction du bouddhisme.

(Absence de l'harmonie)

L'absence de hauteur fixe explique le fait qu'une ligne mélodique n'est jamais doublée ni harmonisée dans la musique du Nô. La partie instrumentale se compose d'une seule flûte et des instruments rythmiques, trois tambours. Une séquence ou un morceau du chant est toujours pris par un seul personnage et il n'est jamais exécuté par l'ensemble. Même dans un chœur, la notion d'harmonie n'existe pas. Chaque choriste fixe sa hauteur spontanément, en référence à celle du chef du chœur.

(Rythme inégal)

Le rythme musical du Nô ne repose pas sur un rapport arithmétique mais sur un rapport relatif de la perception psychologique. La musique se déroule a priori sur une unité temporelle à huit temps, mais la valeurs de chaque temps n'est pas toujours égale. Un rythme varie selon l'intensité du son émis, faisant preuve d'une grande souplesse et de spontanéité. Nous avons plusieurs notions dans le Nô qui précisent le degré de synchronisation rythmique dans la partie instrumentale[8].

(Structure par cellules)

La structure musicale du Nô résulte d'un système de composition par cellules. La juxtaposition et la superposition de ces cellules assurent la structure d'une pièce, tous les sons s'inscrivant dans une cellule bien déterminée. C'est un système de composition sur une conception synthétique. Nous verrons ce système en détail à la fin de ce chapitre.

Partie vocale

La partie vocale est partagée entre deux groupes d'exécutants : le chœur et les acteurs. Les interjections vocales de percussionnistes sont conçues comme une des composantes rythmiques de la partie instrumentale et n'ont aucun rapport avec le système de la partie vocale. Les parties chantées font appel aux techniques du chant de la pseudo-récitation bouddhique (*Kô-shiki)*[9],

[8] Cf. *Cellule mélodique de la flûte,* p.24

[9] *Kôshiki* est un genre du chant sacré qui est formé Xe siècle. Il est investi d'une fonction didactique, servant à la louange des divinités ou des ancêtres.

chantée et parfois criée, en mots psalmodiés sur plusieurs tons. Le texte se trouve à une lente prononciation, une énonciation démonstrative, en procédant d'un glissando à l'attaque du mot et d'un large vibrato essentiellement irrégulier.

La technique vocale du chanteur est fondée sur la maîtrise de trois débits : la déclamation du dialogue ou du monologue (*kotoba*) ; le chant récitatif (*sashiutaï*) ; le chant proprement mélodique (*utaï*). Leur enchaînement obéit à un ordre déterminé, de la déclamation au chant mélodique, en passant par le chant récitatif. Le chant mélodique est soutenu par le chœur qui se tient dans un registre plus grave. Les choristes n'ont pas d'obligation de chanter à l'unisson mais recherche l'homogénéité, sous la direction du chef de chœur appelé *Jigashira*, qui s'installe au milieu du rang arrière. C'est lui qui donne la norme de la hauteur d'une pièce et les autres fixent leurs hauteur en écoutant celle du *Jigashira*. Il résulte de cette manière à chanter que le chœur dessine une masse mélodique légèrement décalée, créant un phénomène d'hétérophonie.

(Prosodies)

Le grand intérêt rythmique de la partie vocale réside dans la viariété des distributions des syllabes sur la même unité temporelle, appelée *Honji* (*base authentique*), qui comprend normalement huit temps. On distingue trois types de prosodie dans l'exécution du Nô actuelle, fondés sur le nombre de syllabes distribuées dans l'unité temporelle :

hiranori, distribution ordinaire, répartie en douze syllabes (7+5) sur huit temps;
chûnori, distribution moyenne, répartie en seize syllabes (8+8) sur huit temps;
ô-nori, distribution large, répartie en huit syllabes (4+4) sur huit temps.

Ce système de variation prosodique fut introduit dans le nô au XIVe siècle par Kan'Ami, en référençant la musique de danse *Kusemaï* [10]. Cette rénovation rythmique contribua énormément au Nô, permettant de contraster les différentes situations musicales et de décrire nettement la dramaturgie d'une pièce.
Hiranori, distribution ordinaire, est la plus courante dans les chants de Nô puisque la majeure partie du texte est écrit sur des combinaisons de 5 ou 7 syllabes, qui sont la base de la forme poétique japonaise. Elle est utilisée souvent dans le chant rythmé, pour décrire des circonstances dramatiques et les conflits psychologiques des personnages.
Dans la distribution moyenne (*Chûnori*), la régularité de la répartition vocale entraîne un rythme assez détaché qui convient à la description des batailles ou de l'enfer.

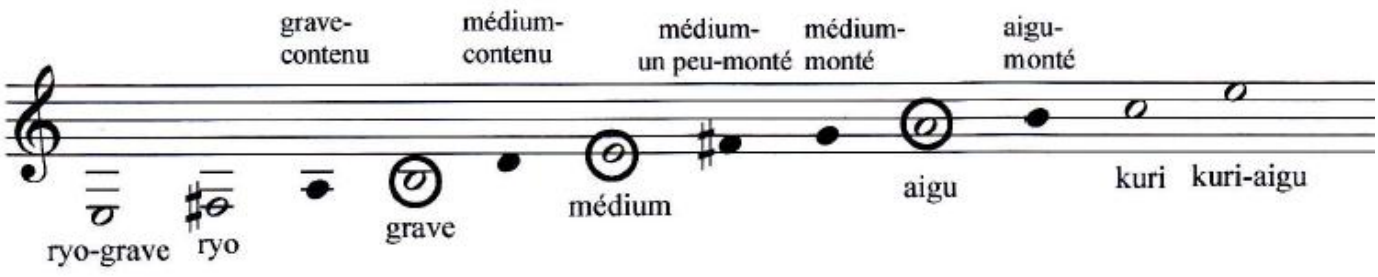
[10] *Kusemaï* (litt : *danse musicale*) est un genre musical populaire au XIIe siècle, comprenant la danse de femme avec accompagnement instrumental.

La distribution large est très fréquemment employée à la fin d'une pièce, pour atteindre au point culminant de la tension dramatique, avec participation du *Taïko* (tambour à battes).

(Deux modes de chant du nô et leurs système tonal)

Le chant bénéficie de deux modes différents, fondés chacun sur une technique vocale différente :*Tsuyogin (Chant fort) et Yowagin (Chant doux).* Dans le *Chant fort*, les vibratos sont larges et irréguliers, atteignant couramment la seconde majeure et parfois même dépassant la quatre. L'attaque vocale est intense et se fait avec un glissando brutal.
Le *Chant doux* présente des vibratos moins larges et plus réguliers que ceux du *Chant fort* et l'attaque vocale se fait par un glissando lent, ascendant. On articule les syllabes sans heurt, si bien qu'elles s'enchaînent par fusion, tandis que dans le *Chant fort*, les syllabes sont détachées avec une explosion initiale.

Malgré sa réalisation fluctuante selon les chanteurs, on distingue dans le chant du Nô un système tonal basé sur les tétracordes. Dans les chants doux, chants principaux du Nô, ce système repose trois notes axiales, disposées en deux tétracordes conjoints : note grave (*gé*), médium (*chû*) et aiguë (*jô*). Ces notes n'ont pas de fréquence précise, mais il existe une relation fondamentale sous forme d'intervalle de quarte entre chacune d'entre elles, comme dans plupart du chant traditionnel japonais. A partir de ces deux tétracordes, nous aurons quatre notes « sous-principales » (notes blanches), qui prolongent l'échelle aux deux extrémités de ce système. Elles forment aussi deux tétracordes mais avec l'intervalle élargi à la quinte. A l'intérieur d'une gamme de deux octaves formée par ces tétracordes conjoints, il y a cinq notes auxiliaires (notes noires), qui fonctionnent comme des notes de passage ou appoggiatures inférieures pour broder la mélodie. Toutes ces notes n'ont pas de hauteur stable mais sont classées selon des noms précis, qui indiquent les relations que chacune entretient avec les autres : « grave-contenu » (*ge-no-osae)*, « aigu-monté » (*jô-uki*) ou « médium-un peu-monté » (*chû-no-shô-uki*), etc.



Le système tonal du *Chant fort* s'est développé vers le XVIIe siècle à partir de celui du *Chant doux*, afin d'établir une distinction plus nette entre deux caractéristiques vocales. A l'époque de Zeami, ces deux types de chant n'étaient différencié que par la technique vocale utilisée. Dans le *Chant fort* actuel, l'étendue des trois notes principales est resserrée dans un intervalle de tierce mineure, au lieu de la septième mineure à l'origine. Comme toutes les notes sous-principales ou auxiliaires sont appliquées à ce tétracorde très étroit, l'identité de chaque note devient très ambiguë, en conséquence de ses relations quasi micro-intervalliques. En considérant aussi sa technique vocale caractérisée par des vibratos très larges et irréguliers, on peut dire que le *Chant fort* ne vise pas à décrire une ligne proprement mélodique, mais à représenter une forte expression inhabituelle, en fixant son style entre chant et cris. En raison de ces caractéristiques sévères, le chant fort est utilisé notamment pour évoquer le climat d'une bataille ou d'une scène solennelle.

Instruments et interjections vocales

La partie instrumentale de la musique du Nô comprend quatre instruments : une flûte (*Nôkan*), un tambour d'épaule (*Kotsuzumi*), un tambour de hanche (*Ôtsuzumi*) et un tambour à battes (*Taïko*).

(*Nôkan)*

Le *Nôkan* est une flûte traversière en bambou avec sept trous latéraux, dont la tessiture est proche de celle du piccolo. Il est issu de la famille des flûte *Ryûteki* du *Gagaku*, mais sonne assez différemment. Sa particularité est constituée par l'insertion d'un tube supplémentaire à l'intérieur du tube principal, entre le trou d'embouchure et le premier trou de jeu. Ce petit tube, dit *nodo* (*gorge*), entraîne une réduction locale du diamètre intérieur et provoque une perturbation dans les rapports de fréquence entre les partiels. Il résulte notamment de cette réduction une fausse relation entre les premier et deuxième partiels (neuvième majeur et non octave), et une intensification des premiers partieles. La flûte du Nô n'est pas accordée au diapason puisque la longueur des tubes et la distance entre les trous varient. Les mêmes doigtés ne produisent pas des sons de même hauteur, mais les intervalles sont approximativement identiques. Il est joué avec une forte pression du souffle, permettant une attaque puissante et l'émission de la note suraiguë appelée *Hishigi,* typique de cet instrument.

Les trois tambours utilisés dans le Nô présentent une facture analogue : Le fût de bois porte deux membranes, qui sont reliées par des cordes de chanvre. Les exécutants démontent leur instrument après chaque performance. Chaque son de tambour est différencié par le nom précis et représenté par un signe sur la partition.

(Kotsuzumi)

Kotsuzumi est un petit tambour d'épaule qui est fait de deux membranes placées aux deux bouts du fût en forme de sablier. Ces deux membranes sont reliées par une cordelette lacée de la manière à ce que l'instrumentiste puisse régler la tension des peaux de la main gauche, en la resserrant ou la distendant. Il y a un morceau de papier japonais appelé *Chôshi-gami (papier à accorder)* sur la membrane inférieure, pour que la peau soit toujours humide. L'instrumentiste l' humecte sans cesse avec sa salive ou son souffle, afin qu'il puisse contrôlée la hauteur des sons. Il passe les doigts de la main gauche dans les cordes en pliant son bras gauche en rectangle pour tenir le tambour, et pose l'instrument sur la clavicule droite, le frappe de la main droite en gardant la paume toujours arrondie. On obtient quatre sons distincts dans cet instrument:

son grave et fort : *otsu* (◯) ;

son plus grave et moins fort : *hodo* (◯) ;

son aigu et moins fort :*kan* (●) ;

son aigu et fort :*kashira* (△).

(Ôtsuzumi)

L'*Ôtsuzumi* est un tambour de hanche, un peu plus large que *Kotsuzumi.* Sa corde qui relie les deux membranes est serrée au maximum afin de donner un son de hauteur fixe, aigu et dur. Au contraire de celles du *Kotsuzumi,* les peaux de l'Otsuzumi n'acceptent pas l'humidité pour obtenir un son caractéristique de l'instrument. L'instrumentiste les dispose autour de la braise pour en éliminer l'humidité une ou deux heures avant la représentation. Quant à interprétation de cet instrument, l'exécutant le tient de la main gauche et le pose sur sa cuisse gauche. Il le frappe de la main droite d'un geste rapide et précis. En raison du contact très dur avec la peau, l'extrémité des doigts est souvent protégée par un *Yubikawa,* sorte de doigtier. Dans son jeu, on distingue seulement deux sons selon l'intensité:

son fort :*kashira* (△) ; son faible :*Kan* (●).

(*Taïko*)

Le *Taïko* (tambour à battes) est utilisé le plus souvent dans les pièces rapides et apparaît toujours dans la deuxième partie (*Rapide*) . Il sert à créer le plus haut degré de tension musicale avec son rythme pulsatif régulier. Ce grand tambour possède une cordelette serrée au maximum comme l'O-tsuzumi, de manière à fixer une hauteur. L'exécutant s'assoit devant le Taïko lequel légèrement incliné du côté droit, est placé sur un support. La position des battes et les gestes d'instrumentiste sont strictement déterminés, afin d'obtenir une gamme de cinq intensités précises :

pose silencieuse des battes :*Kesu* ((●)) ;

son le plus faible, sans résonance :*Osae* (●) ;

son faible :*Syô* (○) ;

son fort :*Chyû* (◎) ;

son très fort :*Daï* ou *Kata* (◎).

(Interjections vocales)

Les interjections vocales *(Kakegoe)* qu'émettent les tambourineurs avant ou après la frappe jouent aussi un rôl important dans la musique du Nô. Ces interjections, ressemblant à des cris, ont à la fois une fonction musicale et dramatique. Du point de vue musical, elles sont une des composantes de la cellule rythmique. Elles servent à guider les musiciens, en marquant les temps selon leurs fonctions. Par exemple, l'interjection « *iya »* est émise avant la frappe des 1e, 3e, 5e et 7e temps; *« y-oï »* est toujours émise au 3e ou 5e temps. Aucune l'interjection n'est jamais improvisée. Par contre, la prononciation et la puissance des interjections sont laissées variables, selon le caractère et l'intensité dramatique des pièces. Dans ce sens, leurs expréssivité peut varier et servir à accentuer la dramaturgie d'une pièce .

Nôkan

Kotuzumi

O-tsuzumi

Taïko

Notation

En raison de ses caractères particuliers, la notation traditionnelle du nô n'indique pas de plans déterminés de hauteurs et de durée. Elle doit plutôt être conçue comme une sorte de repère mnémotechnique, souvenir d'un enseignement direct indispensable de maître à élève. La plus ancienne notation que nous connaissons remonte au début du XVe siècle, celle pour le chant, due à Zeami.

(*Notation du chant*)

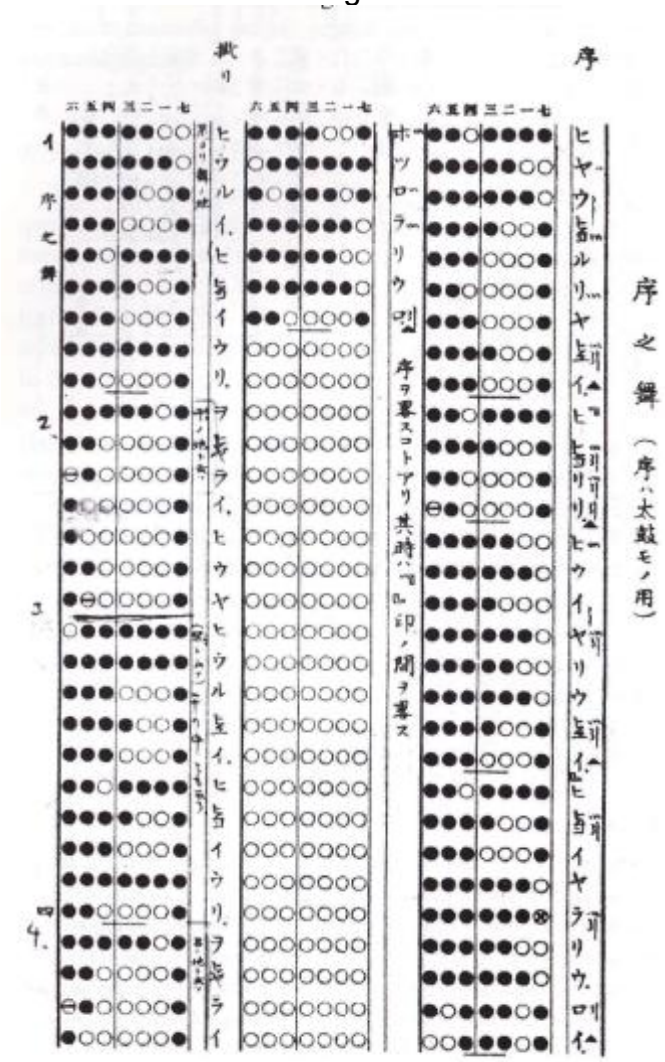
La notation du chant consiste en un certain nombre de signes, inscrits à droite du texte, qui est écrit verticalement. Ces signes, appelées *goma (grain de sésame),* indiquent les trois notes principales : Aiguë, Médium, Grave, ainsi qu'une des notes sous-principales, appelé *Kuri.* On note également la catégorie du chant et de la danse en haut de la page. Ce système de notation n'a subi aucune modification fondamentale depuis Zeami, il a été simplement complété au fur et à mesure.

Partition du chant de « *Kagekiyo* »

(*Notation de la flûte*)

Pour la flûte, on utilise simultanément deux systèmes de notation pour répondre à ces exigences : d'une part, une tablature des doigtés, et d'autre part, une sorte de solmisation onomatopéique. La tablature des doigtés est constituée par les indications de fermeture (●), d'ouverture (○), ou alternance rapide d'ouverture et de fermeture (○). Ces doigtés ne correspondent pas aux hauteurs absolues en raison de sa facture particulière, mais ils permets de fixer les relations intervalique entre ces notes. Dans la tablature de doigtés, seules les notes axiales sont indiquées et les broderies sont laissées à la libre interprétation du flûtiste. Grâce à la solmisation, on peut déterminer le rythme des mélodies. Voici le tableau de solmisation, constitué par les syllabes onomatopéiques et le plan temporel, qui correspond à l'unité de huit temps.

Tablature des doigtés de la flûte

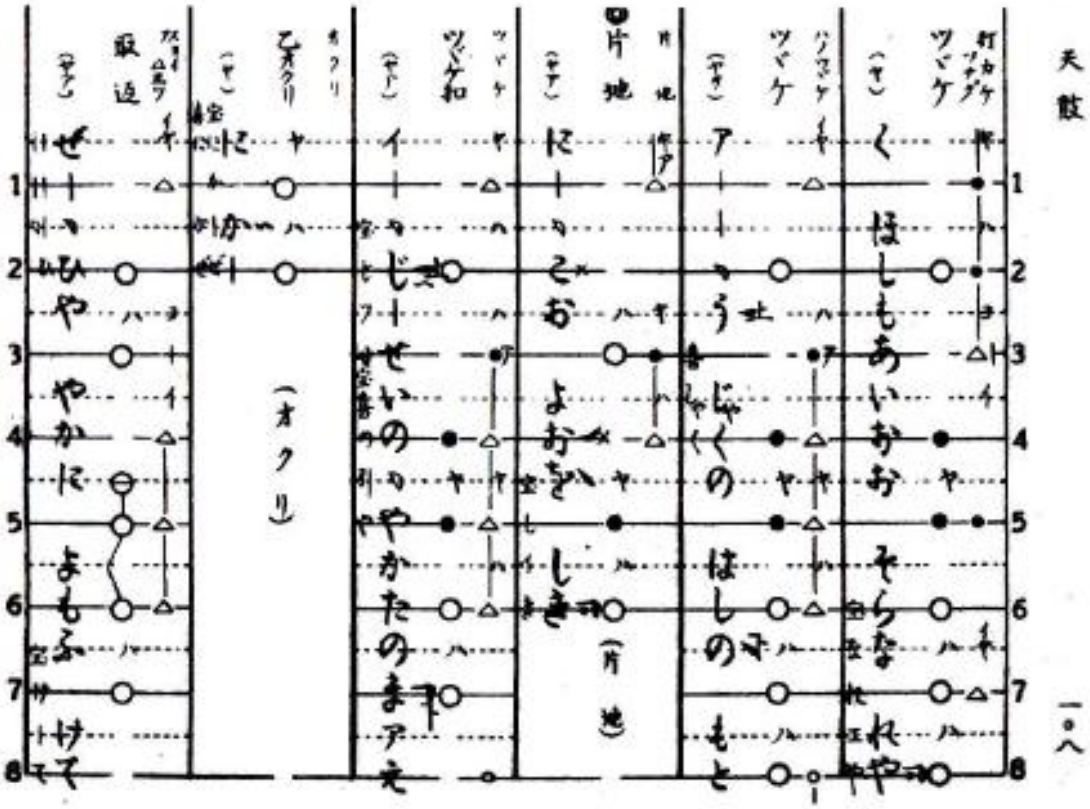


Solmisation de la flûte

(*Notation des tambours*)

Dans la notation des tambours, les indications sont écrites verticalement à droite du texte, comme celles du chant. On note les frappes et les interjections vocales, et l'unité temporelle du huit temps est marquée par des chiffres. Les petits ronds noirs (●) et les triangles (△) indiquent la partie de l'*O-tsuzumi*, tandis que grands cercles(○) et ronds noirs(●) notent celle du *Kotsuzumi.* Dans la marge supérieure sont indiqués tous les noms du *Té,* cellules rythmiques de tambours[11].

Partition de tambours d'épaule et de hanche.



[11] Cf. *Structure par cellule,* p.23

Structure musicale

(Structure par cellules)

La structure musicale du Nô est basée sur les *cellules*, nommées *té* (littéralement : *main*, qui décrit le *moyen* ou la *manière* en japonais). Cette cellule, composée par plusieurs objets sonores, forme l'unité minimale des composantes musicales, qui n'accepte jamais de la diviser. Chaque cellule a un profil identique, constitué par plusieurs sons instrumentaux ou vocaux à l'ordre défini. Pour décrire son caractère, une cellule peut être comparée avec un mot dans le domaine linguistique, qui est composé par groupe de phonèmes et syllabes à l'ordre déterminé. Ces cellules offrent une certaine marge de fluctuation sur le plan de hauteur et de temps, tant que la cellule archétype reste reconnaissable. On pourrait dire que cette cellule peut être élargie ou abrégée sur le plan vertical ou horizontal, mais on ne peut ni la décomposer ni transfigurer leur relation d'origine, afin de garder son propre sens musical.

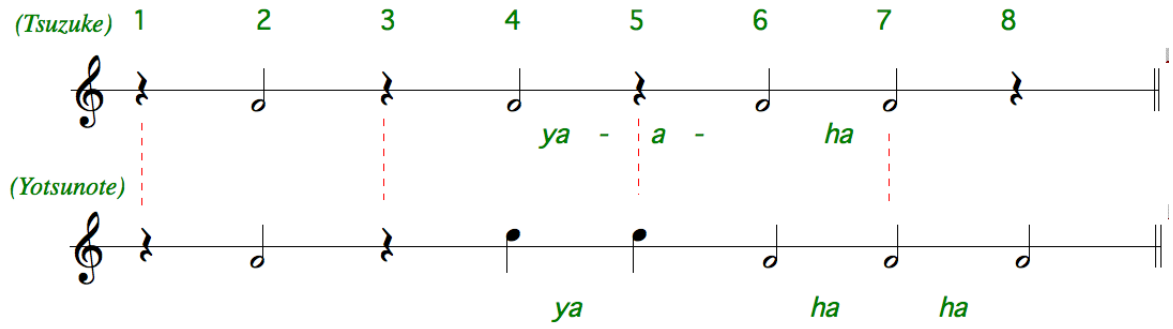
Dans l'exécution actuelle, chaque partie musicale possède quelques dizaines à centaines de cellules. Elles forment une sorte de réservoir, qui peut être combiné librement par le compositeur. Cette possibilité de combinaisons est réglée selon l'ordre correspondant aux actes d'une pièce. On peut classer ces cellules en trois catégories selon leurs fonctions : cellule rythmique de trois tambours, cellule mélodique de la flûte, et celle du chant vocal.

(cellule rythmique des tambours)

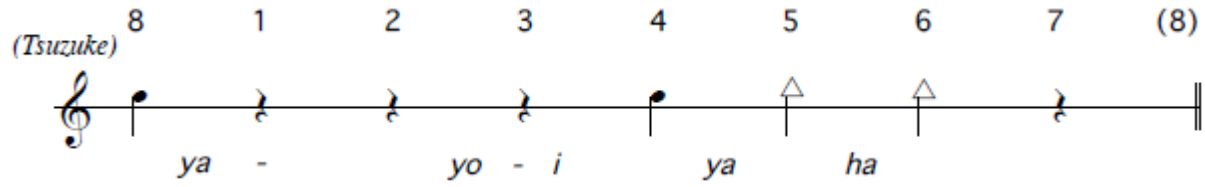
Une cellule rythmique des tambours se compose des sons frappés et d'interjections vocales se succédant dans un ordre bien défini. Chacun de trois tambours possède environ deux cent cinquante cellules, qui sont classées selon leur place dans le déroulement d'une séquence. La séquence complète compte cinq catégories de cellules rythmiques se succèdant dans l'ordre suivant; 1) cellules iLitiales, 2) cellules de première jonction, 3) cellules centrales, 4) cellules de deuxième jonction, 5) cellules terminales. La taille d'une séquence peut varier afin de l'adapter à la longueur du texte, notamment par le contrôle de la longueur des cellules centrales. L'adaptation au texte demande aussi parfois l'abréviation des cellules, mais l'ordre d'enchaînement est toujours respecté. En plus de ces cinq catégories de cellules, on peut en distinguer deux autres, qui indiquent le début et la fin de l'exécution d'une pièce du *Nô*. Le choix des cellules de chaque catégorie peut être varié a priori selon le choix des musiciens, mais dans l'exécution actuelle la plupart des combinaisons des cellules est fixée conventionnellement pour chaque pièce. La seule liberté de musiciens est d'étirer ou de rétrécir ce parcours, en faisant notamment l'économie des cellules de la première ou de la seconde jonction. Voici un exemple de quelques cellules

rythmiques du tambour, indiquant le nom de cellule, l'unité de huit temps par numéro, le type de son et l'interjection vocale.

Cellules rythmique du *tambour d'épaule.*



Cellule rythmique du *tambour de hanche.*



(cellule mélodique de la flûte)

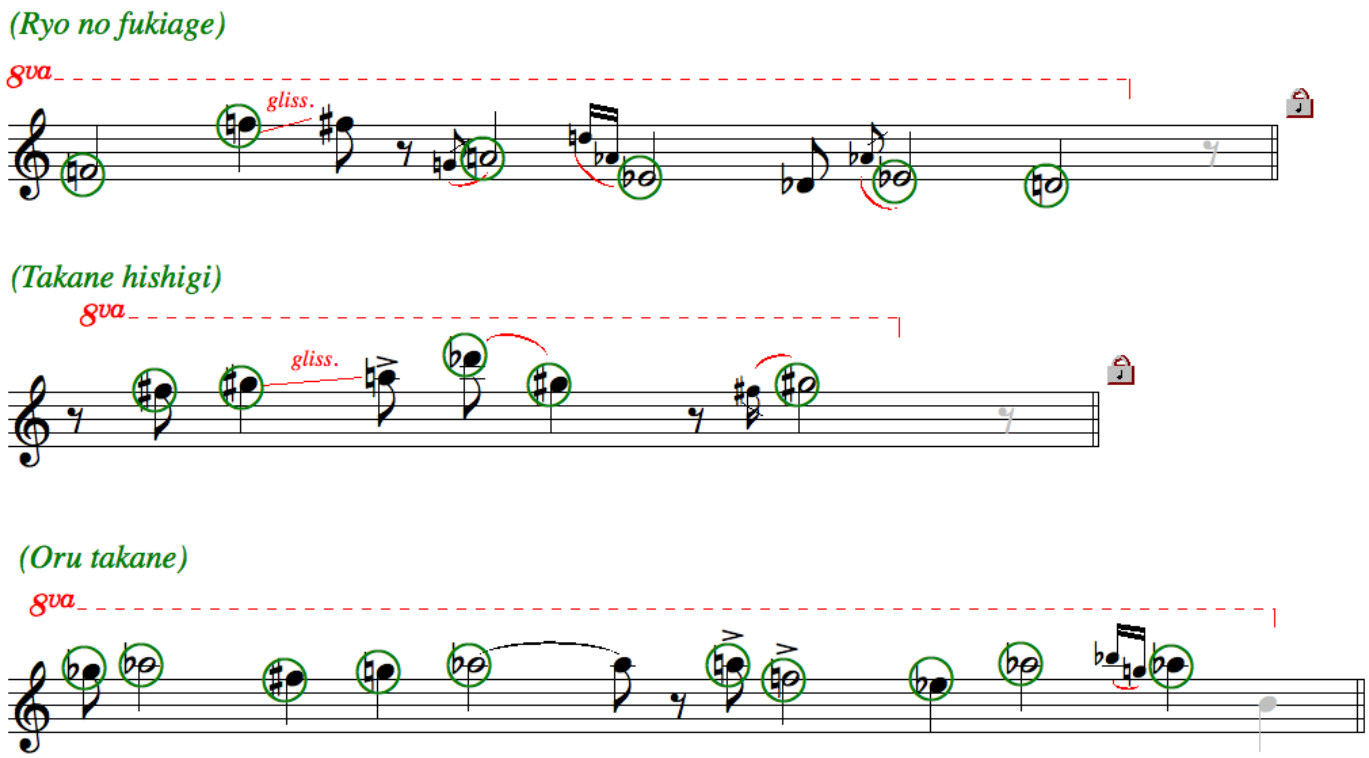
Comme la facture même de la flûte ignore les notions de hauteur absolue et d'échelle de son fixe, la cellule de la flûte ne décrit pas d'une mélodie proprement dite dont la hauteur et la valeur rythmique sont déterminées, mais d'un grand ligne dont la relation temporelle et intervallique de chaque note détermine son profil mélodique. La cellule de la flûte se constitue les notes axiales et petites notes conjointes qui brode les notes axiales en ajoutant petites vibrations fréquencielles à la ligne mélodique, un peu comme la manière d'attaquer avec glissando de la partie vocale.

La flûte du nô apparaît dans trois sortes de pièces : 1) dans un chant, 2) dans un morceau instrumental et 3) dans une pièce de danse. Dans les deux premiers cas, la flûte exécute sa partie avec certaine liberté, d'après la manière *Ashirai-buki.* Le terme *Ashirai,* dérivé du verbe japonais *Ashirau(se répondre),* peut se comprendre dans le *Nô* comme la réaction musicale interactive avec les instrumentistes et les chanteurs. Dans ce cas de flûte, le début et la fin de la séquence sont déterminées mais à l'intérieur de ces deux limites, le choix et le traitement des cellules sont laissés à la libre interprétation du flûtiste. Une vingtaine de cellules mélodiques sont réservées à cette exécution indéterminée. Au troisième cas, dans les pièces instrumentales de danse,

l'exécution de la flûte est bien déterminée. Les cellules mélodiques sont installées dans la pulsation régulière de l'unité temporelle.

En raison du caractère fluctuant de la hauteur, du rythme et du tempo, il n'est pas très pratique de transcrire ces cellules sur la notation occidentale. L'exemple ci-dessous donnera simplement leurs profils approximatifs. Les notes entournées figurent les notes axiales de la cellule.

Cellules mélodiques de la flûte

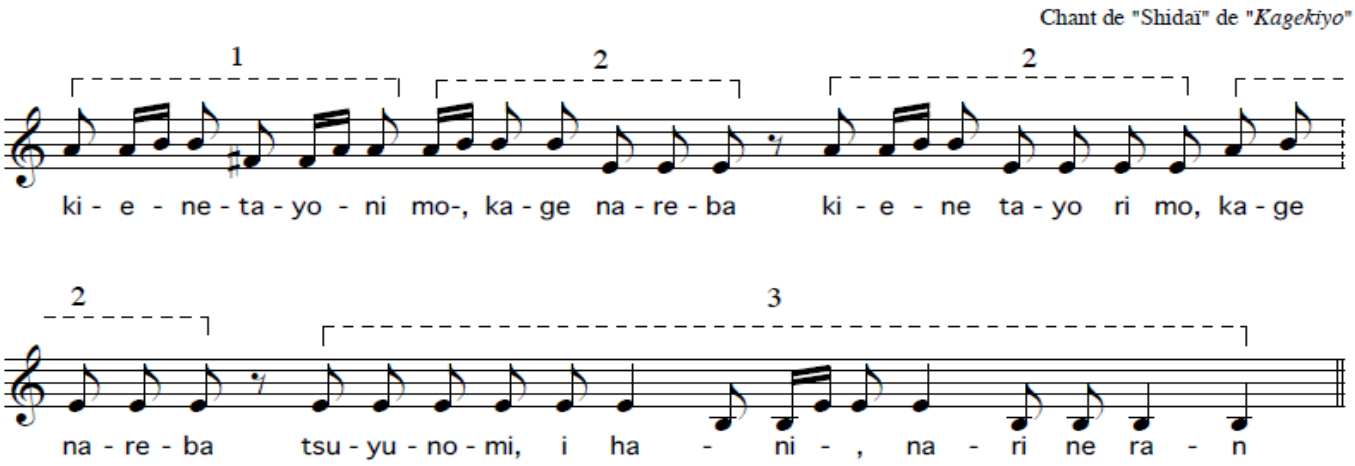


Dans ces deux catégories instrumentales, les cellules sont bien classées avec les noms précis. Nous avons les partitions pour chaque instrument, qui constituent une sorte de catalogue de toutes les cellules. On peut y voir certaines différences de profil sur la même cellule selon l'école, mais elles ne dépassent jamais la limite de la perception de la cellule archétype. Ces variantes accentuent les caractéristiques de chaque école et nous témoignent la possibilité de différentes exécutions d'une expression musicale.

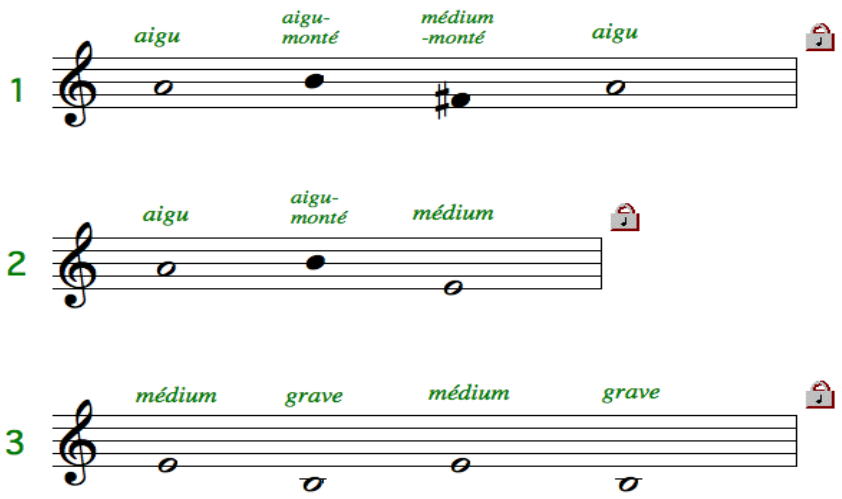
(cellule mélodique du chant)

Les cellules mélodiques du chant sont composées des notes constitutives et de quelque broderies mélodiques. Chaque note constitutive peut être répétée plusieurs fois, afin de convenir au rythme prosodique du texte. Au contraire de celles de la partie instrumentale, les cellules mélodiques du chant n'ont pas de nom précis. On pourrait dire que les cellules du chant se formaient progressivement, en résumant plusieurs modèles mélodiques possibles ; comme nous l'avons vu, le

système tonal du chant du Nô est basé sur les tétracordes conjoints, dont les notes sont classées en trois niveaux selon leurs fonctions (principales, sous-principales et auxiliaires). Chaque note est limitée dans ses directions mélodiques selon une relation hiérarchique. D'autre part, il y a l'exigence de l'adaptation par l'intonation linguistique du texte. Par ces conditions directionnelles, l'enchaînement de plusieurs notes dessine naturellement certains modèles reconnaissables. Par le rangemment de ces modèles mélodiques, on arrive à obtenir les cellules mélodiques quasiment déterminées. On répertorie environs une quinzaine de cellules mélodiques dans le chant doux et une dizaine dans le chant fort.



Le chant reproduit ci-dessus comprend les trois cellules mélodiques du *Chant doux* qui se suivent, la seconde étant répétée trois fois consécutivement avec des modifications rythmiques adaptant à la prosodie du poème.



(*Structuration par cellules*)

A partir de cette cellule, l'unité minimale de composition, la partie instrumentale du Nô est construite selon quatre niveaux hiérarchisés. Au premier niveau d'une pièce se trouve donc une **cellule**, soit rythmique des tambours, soit mélodique de la flûte. La juxtaposition de plusieurs cellules différentes (*Kusari ; chaîne)* constitue une **séquence** appelé *Ji (base)*, le deuxième niveau de composition. Cette séquence désigne alors une partie basique dans la musique du Nô, qui se répète un certain nombre de fois à l'intérieur d'une section musicale. Cette **section** (*Shôdan : petit acte*), est un interlude, un chant ou une pièce de danse et constitue le troisième niveau. Enfin, le quatrième niveau est l'***Acte*** *(Dan)*, composé d'un certain nombre de sections. Rappelons qu'une pièce du Nô comprend normalement cinq actes.

Cette structuration hiérarchisée par juxtaposition des cellules est très solide au niveau de la construction, puisqu'une pièce peut être constituée par un très petit nombre d'éléments récurrents, grâce à la répétition perpétuelle d'une séquence fixe. En plus, ce procédé compositionnel peut être appliqué aux diverses pièces de caractères différents, avec quelques simples manipulations. Le compositeur écrit son livret, en choisissant les cellules possibles qui peuvent convenir au texte poétique ou à la situation dramatique. Les noms de cellule sont indiqués à côté du texte[12].

Par contre, cette structure peut risquer d'engendrer facilement une forme simpliste, puisque la cellule ne se développe jamais. On pourrait distinguer que les marges fluctuantes de l'exécution sont apparues en raison de la rigidité de cette structure, pour que la musique ne soit pas trop simple ni trop prévisible. Grâce à ces marges dans l'exécution, le compositeur peut éviter une monotonie musicale en contrôlant la degré de liberté rythmique d'une cellule avec l'indication comme *hyôshi-aï (rythme synchronisé), hyôshi-fuaï (rythme non-synchronisé)* .

Dans l'exécution pratique du Nô, il n'y a habituellement qu'une seule répétition collective avant la représentation publique, et il n'y a aucune reprise après. Ce fait semble un peu curieux par rapport à son orientation de perfectionnement. Mais si l'on considère la structuration par cellules, cette procédé d'exécution apparaît comme indispensable, afin de sauvegarder la tension et la vitalité de la musique. On pourrait voir le lien cet esprit d'une seule rencontre et l'esprit d'origine du Nô, celui de l'improvisation.

[12] Cf. *Notation,* p.20.

Chapitre III

LE TEMPS DU NÔ

Comme nous venons de le voir au chapitre précédent, la musique du *Nô* est composée de cellules et de leurs juxtapositions. Alors de quelle manière peut-on disposer ces cellules dans le temps ? Dans ce chapitre, nous verrons la structure temporelle du *Nô*.

Principe du Jo-ha-kyû

La structure globale de la musique du *Nô* est basée sur le principe du ***Jo-Ha-Kyû*** (*introduction-développement-rapide*). Il est conçu comme une norme temporelle fondamentale qui maîtrise tous les paramètres de l'exécution, depuis le plus infime geste de l'exécutant jusqu'à la structure globale d'une pièce ou d'un spectacle de la journée. Malgré la grande variété entre les pièces, le *Nô* garde toujours une structure basée sur le principe du *Jo-Ha-Kyû* sans exception.

(aperçu historique)

On considère que le *Jo-Ha-Kyû* n'est pas une notion japonaise à l'origine mais a été importé de Chine vers VIIIe siècle, en même temps que le *Gagaku*[13]. Ce principe servait à la structuration temporelle plus particulièrement du *Bugaku (musique de dense)*, un des genre musical du *Gagaku*. On peut dire que le *Jo-Ha-Kyû* ne fut pas une structure dominante de cette musique, car il nous reste seulement quelque pièces qui contiennent une forme complète du *Jo-Ha-Kyû* dans le répertoire actuel du *Bugaku*. Par ailleurs, si l'on interprète ce mot simplement comme « l'augmentation progressive de la vitesse temporelle dans une pièce », cette forme n'est pas forcément particulière dans la musique asiatique ; on voit une idée très proche dans la musique coréenne appelée *Sanjyo*, ou dans la musique iranienne, ou encore dans la forme générale de la musique nord-indienne[14].

[13] voir commentaire 6, p.12.

[14] Cf. F.Koizumi, *La Musique du Japon,* Heibonsya, 1994, Tokyo

On distingue que la particularité de cette notion se développe progressivement au Japon. Comme nous avons peu de document historiques concernant la musique, nous citons deux paragraphes du traité de poésie japonaise, qui mentionnent le principe *Jo-Ha-Kyû*.

« On trouve le *Jo-Ha-Kyû* dans la musique. Dans le *Renga*[15] aussi, sa forme doit être conçue comme : premier papier est *Jo*, deuxième est *Ha*, troisième et quatrième sont *Kyû* » (Nijô Yoshimoto, *Tsukuba Mondô*, 1372)[16]

«(...) Si on se perd dans une telle théorie, on doit rester au lieu comme une partie *Jo* dans le *Jo-Ha-Kyû* de tous les métiers, ou dans le *Jo-Syô-Ruzou* de divers Soûtra.» (Sinkei, *Sasamegoto*, 1461)[17]

Ces deux paragraphes cités nous témoignent que le *Jo-Ha-Kyû* devenait une notion populaire à cette époque, et applicable divers genres artistiques. On remarque aussi que Nijô Yoshimoto, l'auteur du premier traité cité ci-dessus était un des employeurs de Zeami depuis son enfance. Il y avait probablement certaine influence de ce grand poète, lorsque Zeami commença à développer cette notion comme un principe fondamental du *Nô*.

(*Jo-Ha-Kyû* dans le traité de Zeami)

D'après le traité de Zeami, ce principe dans le *Nô* rend compte non seulement du déroulement d'un spectacle, mais aussi de la structure globale d'une pièce, ou encore des tous les paramètres gestuels ou musicaux de l'exécution. Rappelons qu'à l'époque de Zeami, le Nô était en trains de fixer sa forme définitive. On peut voir le développement progressif de cette notion dans ses ouvrages. Dans le *Fushi Kaden,* son premier ouvrage écrit à 37 ans afin de succéder aux traveaux de son père Kan'ami, Zeami donne quelque explication sur ce principe, avec une détermination assez simple.

---

[15] *Renga* est un genre de poésie collaboratif japonais. Un Renga se compose de deux strophes au moins, jusqu'à centaine de strophes. La première strophe de Renga est devenue la base de la forme Haïku.

[16] Nijô Yoshimoto, *Tsukuba-Mondô,* Izumisyoin, Osaka, 1982. traduit par Dainobu.

[17] *Ouvres complètes de littérature classique du Japon,* Syôgakukan, Tokyo, 1973. traduit par Dainobu.

«2.-Question: Dans le nô, comment peut-on déterminer (la progression) Jo-Ha-Kyu(*introduction, développement, rapide)?*
La détermination en est aisée. En toute chose, en effet, on trouve (la progression) *jo-ha-kyu;* il en va de même, par conséquent, pour le *sarugaku.* On déterminera d'après l'allure de chaque *Nô* (sa place dans cette progression). Et d'abord, pour pièce liminaire, (on choisira) dans la mesure du possible, (un nô) au thème irréprochable, prêtant à l'élégance, dont on interprétera, sans trop de minutie, le chant et le *hataraki*[18] avec une *allure* dégagée, en souplesse et avec aisance. (...) Arrivé à la seconde ou la troisième pièce(pièces du *développement*), on interprétera de bons nô, dont on aura bien assimilé la *manière.* La dernière pièce enfin (de la journée), qui en est la *rapide,* on lui donnera un mouvement particulièrement vigoureux et rapide, et on l'interprétera en mettant tous ses *moyens* en jeu».[19]

Le *Jo-Ha-Kyû* dans le Nô se comprend d'abord comme l'allure de chaque pièce d'une journée. Après ses trente ans de recherche, Zeami rend une explication beaucoup plus développée de chacune des trois parties dans le chapitre *Kakyô(le miroir de la fleur).*

«Comme *jo* est une entrée en matière, sa forme relève du *style fondamental.* La pièce liminaire est d'*ouverture*. Construite sur un thème direct, sans minutie excessive, contenant des *paroles votives*[20], elle doit avoir une *tonalité* franche et coulante. Du point de vue technique, elle doit reposer uniquement sur la danse et le chant. Danse et chant sont (les éléments du) style fondamental de notre voie. Le *sarugaku(la pièce du nô)* de la seconde catégorie diffère par sa *manière* de la pièce liminaire; il est construit sur un thème irréprochable, avec une certaine *puissance,* et *sa manière* doit avoir une sereine élégance. Ainsi, bien que son *allure* diffère de celle de la pièce liminaire, comme il n'exige pas encore aux raffinements extrêmes des *moyens,* sa *manière* conserve encore des traces d'*ouverture* ».[21]

« A partir de la troisième pièce, c'est *Ha (développement).* Sa *manière* consiste à passer de la *manière* directe et coulante du *style fondamental*, qui est celle de l'*introduction,* à l'expression minutieuse du détail. Ce qu'on appelle *Jo (introduction),* c'est une forme spontanée ; *Ha* signifie

[18] *Hataraki* est une sorte des gestes significatifs.

[19] Zeami, *La tradition secrète du Nô,* traduit par R.Sieffert, Gallimard, 1960, Paris p.78

[20] La nature de félicitation est un des essentiels du Nô.

[21] Zeami, *La tradition secrète du Nô,* traduit par R.Sieffert, Gallimard, 1960, Paris p.121

«assouplir (cette forme) et rendre explicite (en développant)». Dans ces conditions, à partir de la troisième pièce, le nô exige la mise en œuvre minutieuse des *moyens* et une *manière* qui comprenne la *mimique*. Ce doit être là le nô essentiel d'une journée. Ainsi donc, et puisque le domaine du *développement* s'étend jusqu'à la quatrième ou la cinquième pièce, c'est là qu'il vous faut interpréter en épuisant toutes les variantes (de votre technique) ».[22]

« *Kyû* (*rapide*) désigne la dernière partie(du programme). Comme elle vient en clôture d'une journée, elle définit le *style* de la conclusion. Ce qu'on appelle *Kyû* est la *manière* de la clôture, qui épuise à son tour(les ressources) du *Ha(développement).* Dans ces conditions, la *rapide*, par la violence des mouvements, par la danse agitée et le *hataraki*, offre aux yeux un spectacle étourdissant. La violence des mouvements caractérise la *manière* de ce moment (du spectacle)».[23]

Les paragraphes cités ci-dessus montrent que Zeami appliquait ce principe non seulement à la composition d'une pièce mais aussi aux caractères du jeu, afin de tirer le maximum d'effets possible d'une journée de spectacle. La définition de trois termes nous suggère que la vitesse et la durée de chaque partie correspond à sa propre densité d'expression.

On voit aussi que le nombre des pièces d'une journée est augmenté depuis son premier ouvrage. Zeami écrit sur ce sujet comme suivant :

« Jadis, le nombre des nô (d'une journée) ne dépassait pas, en général, quatre ou cinq. Dans ces conditions ; la cinquième pièce était nécessairement la *finale ;* mais de nos jours, comme le nombre des Nô a été inconsidérément augmenté, on en arrive trop tôt à la *finale ;* or, une *finale* prolongée n'est plus une *finale.* Le nô doit être prolongé dans le *développement*. Une fois toutes les variantes (de la technique) épuisées dans le *développement,* la *finale* doit être par définition, limitée dans le temps »[24].

Ce paragraphe nous suggère que Zeami ne distinguait pas la relation de trois parties comme un rapport arithmétique, mais comme un rapport physiologique. La longueur de la partie *finale(rapide)* ne dépasse pas la taille la plus efficace pour le public. On peut dire que la relation du *Jo, Ha, Kyû* repose sur une perception psychologique

[22] Zeami, *La tradition secrète du Nô,* traduit par R.Sieffert, Gallimard, 1960, Paris p.121

[23] Libre ci-dessous, p.122

[24] Libre ci-dessous, p.122

(*Jo-Ha-Kyû* dans une pièce)

Dans une pièce concrète, le principe du *Jo-Ha-Kyû* fonctionne d'une part comme une structure basique de division en cinq actes[25], et d'autre part, comme un processus progressif qui forme une pulsation rythmique : dans l'*introduction,* une périodicité régulière n'est pas encore présente. On utilise différents jeux de *Hyôshi-fuaï (rythme non-synchronisé)* ou d'*Ashiraï* (*se répondre intéractionnel*) dans un tempo lent, afin de créer un phénomène fluctuant.
Quant au *développement,* l'augmentation de la vitesse fait naître la pulsation rythmique. Cette pulsation est très variée dans cette partie pour exprimer minutieusement les nuances de chaque morceau. La densité d'expression dramatique arrive à son plus haut degré à la fin du *développement,* c'est à dire dans le quatrième acte.
Enfin au *rapide,* au cinquième acte, la musique arrive à s'installer dans une pulsation rapide et régulière, accentuée parfois par un tambour à battes. Il n'y a plus de marge de fluctuation rythmique ni d'expression trop détaillée, afin de se concentrer sur la tension musicale qui s'accélère jusqu'au tempo le plus rapide de pièce.

Après d'avoir défini la structure d'une pièce par le *Jo-Ha-Kyû*, Zeami élargissait encore plus la notion de ce principe jusqu'à un niveau presque philosophique.

« (...) même dans un geste ou dans une note, il y a l'accomplissement du *Jo-ha-kyû*. On le trouve dans un doigt de danseur ou dans une résonance de son piétinement»[26].

En conséquence d'un tel approfondissement, le *Jo-ha-kyû* devint un principe très solide qui transparaît tous les niveaux artistiques du *Nô*. On peut dire que la manière de développer sa propre esthétique à partir d'un terme spécifique est une façon caractéristique de l'art japonais. On voit une démarche semblable dans la littérature médiévale, dans la cérémonie du thé ou dans le *Haïku*, par example.

[25] Cf. *Structure d'une pièce*, p.10.

[26] Zeami, *Syûgyoku-Tokka,* dans *Ouvres complètes de littérature classique du Japon volume 51,* Syôgakukan, Tokyo, 1973, p.392. traduit par Dainobu.

Le temps du récit : Mugen-Nô

Si l'on regarde le *Nô* sous l'aspect de la dramaturgie, on y trouve aussi une notion du temps assez caractéristique. Sur la scène du *Nô* extrêmement simplifiée, une description réaliste est facilement abrégée afin de ne pas perdre la beauté symbolique. On peut dire que la notion du temps du *Nô* est aussi très symboliste : le temps ne déroule pas à l'ordre chronologique. On peut voir cette particularité temporelle notamment dans un groupe du Nô appelé ***Mugen-Nô,*** le *Nô de rêve ou de la vision*.

(*Genzaï-Nô et Mugen-Nô*)

On répartit tout les répertoires du *Nô* en deux groupes selon leur réalisme: *Genzai-Nô* et *Mugen-Nô.* Le *Genzaï-Nô* (*nô du présent*) désigne les pièces réalistes. Le personnage principal est alors un être humain vivant, et l'histoire se déroule en temps réel. La pièce est centrée autour des sentiments du personnage, toujours pris dans une situation dramatique. Le dialogue tendue entre deux personnages constitue l'essentiel de la pièce.
Le *Mugen-Nô* (*nô de rêve ou vision*), un groupe du Nô achevé par Zeami, fait en revanche appel à des existences sur-réelles : divinités, fantômes ou démons. Écrit dans une langue à la fois archaïque et poétique, le sujet des *Mugen-Nô* fait le plus souvent référence à une légende ou à une œuvre littéraire.

(structure du Mugen-Nô)

Dans le *Mugen-Nô*, on voit l'inversion de cours du temps chronologique. La pièce est divisée en deux parties et débute au temps présent. L'acteur secondaire (*Waki*), qui exécute la partie d'*introduction,* apparaît toujours comme un homme de notre monde, ou comme une délégué du public. Le *Waki* arrive un lieu sacré ou célèbre et raconte son voyage. Après l'entrée de l'acteur principal (*Shite*) au deuxième acte, la pièce perd graduellement sa notion du temps ordinaire. Le *Shite* apparaît sous l'aspect d'un personnage réincarné à *Waki*, et lui raconte une ancienne histoire liée au lieu où ils sont : l'histoire d'amour malheureux, de bataille perdue ou de ressentiment, etc. Sa manière de raconter, qui semble presque un monologue plutôt qu'un dialogue avec *Waki,* amène le public dans son paysage intérieur. La frontière entre le présent et le passé devient de plus

en plus floue, puis le *Shite* disparaît avec mot d'allusion laissant entendre qu'il reviendra encore une fois.
A la deuxième partie ou au cinquième acte, le *Shite* révèle la forme qu'il avait avant sa mort et exécute une danse. Nous arrivons enfin au temps passé où le *Shite* vivait et faisons l'expérience des sentiments regrettés qu'il exprimait auparavent. Cette partie est supposée se dérouler dans un rêve ou une vision de *Waki*, d'où le nom de *Mugen*, qui désigne ce type d'expérience.

Par l'expression symbolique et par l'abrégement hardi de la description réaliste, le *Nô* a eu la possibilité de réaliser de telles situations complexes et chimériques à l'intérieur des limites spatiales de la scène. Sans exprimer tous les possibles, le Nô nourrit son expression artistique en demandant l'aide de l'imagination. Ce théâtre symbolique nous suggère une méthodologie de « soustraction », avec une grande confiance dans son public.

Conclusion

On peut dire que le *Nô* est l'une des plus hautes expressions de la culture japonaise, en raison de sa forme artistique achevée et de sa conception tout à fait originale. Après d'avoir traversé plusieurs évolutions sociale, le *Nô* devient de nos jours un spectacle très populaire. Nous avons plus de 1,300 exécutants professionnels du *Nô* et environs quatre-vingt théâtres spécifiques dans tout le Japon. Cette prospérité témoigne qu'il y a certaine modernité dans cet art, qui continue de fédérer son public.
Les particularités de la musique de *Nô* que nous avons soulignées au cours de cette étude montrent l'existance d'un système d'organisation musicale, qui a très peu de points communs avec ceux que l'on connaît en Occident. Les recherches sur la musique du Nô me permettent d'imaginer une autre possibilité de la composition musicale, qui est étroitement liée avec sa propre esthétique.

Remerciement

Je tiens ici à remercier mon tuteur, Monsieur Akira Tamba, grand maître de la musique traditionnelle japonaise et compositeur remarquable de la musique contemporaine. Ce travail était une très heureuse occasion pour moi de le rencontrer et de recevoir ses enseignements. Il m'a donné de nombreux conseils significatifs par rapport à cet art unique pendant nos entretiens. Il m'a aussi permis de consulter ses travaux personnels ainsi que des documents précieux, difficiles à voir même au Japon. Ce petit mémoire est dédié à M.Tamba, en temoignage de ma graditude.

Bibliographie

1)Document en français

LANDY Pierre, *Musique du Japon*, Paris, Buchet/Chastel, 1970

SIEFFERT René, *Nô et Kyôgen Printemps-Eté*, Paris, Publications orientalistes de France, 1979

SIEFFERT René, *Nô et Kyôgen Automne-Hiver*, Paris, Publications orientalistes de France, 1979

TAMBA Akira, *Musique traditionnelles du Japon -des origines au XVIe siècle,* Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1995

TAMBA Akira, *La musique classique du Japon -du XVe siècle à nos jours,* Paris, Publications orientalistes de France, 2001

TAMBA Akira, *La structure musicale du nô,* Paris, Klincksieck, 1974

TAMABA Akira, *La théorie et l'esthétique musicale japonaise,* Paris, Publications orientalistes de France, 2001

ZEAMI Motokiyo, La tradition secrète du nô, traduction par René Sieffert, Paris, Gallimard, 1960

2)Document en anglais

HARICH-SCHNEIDER Eta, *A History of Japanese Music,* Oxford Univercity Publication, 1922

The Garland Encyclopedia of world music volume 7, Routledge, New York, 2002

The New Grove Dictionary of Music and Musicians volume twelve, Macmilian Publishers, 2001

3)Document en japonais

Ouvres complètes de littérature classique du Japon volume 51, Syôgakukan, Tokyo, 1973

OMOTE Akira, commentaire du traité Nô

ZEAMI Motokiyo: *Fuushikaden; Kakyô; Sandô; Syûgyokutokka* ;

SHINKEI, *Sasamegoto*

Oeuvres complètes de Nôgaku, Sôgensya, Tokyo, 1980

KOBAYASHI Shizuo, *Nô no ongaku*

NOGAMI Toyoichiro, *Nô to Kyôgen*

NOGAMI Toyoichiro, *Nô no butaiteki tokushitsu*

OBATA Juichi, *Nô oyobi Nôgakudô no onkyou*

YAMAZAKI Gakudô, *Nô no kyokumoku henseihou*

YAMAZAKI Gakudô, *Nô-butai*

KOIZUMI Fumio, *Ongakuno kongennni arumono,* Heibonsya, Tokyo 1994

KOIZUMI Fumio, *Kokyuusuru minzokuongaku,* Seidosya, Tokyo 1994

KOIZUMI Fumio, *Nihon no Oto,* Heibonsya, Tokyo 1994

NAKAMURA Yasuo, *Nô no miryoku,* Tankôsya, Kyoto, 1974

NIJO Yoshimoto,*Tsukuba Mondô,* Izumisyoin, Osaka, 1982.

NOGAMI Toyoichiro, *No no hanashi,* Iwanami syoten, Tokyo, 1982

NOGUCHI Yonejiro, *Nôgakuron,* Syun'yôdô-bunko, Tokyo, 1957

ORIGUCHI Shinobu, *Nôgaku niokeru Waki no igi,* Ookayamasyoten, 1930

TAKAMURA Kotaro, *Nô no chôkokubi,* Tikumasyobô, Tokyo, 1992

YUMENO Kyûsaku, *Nô tohananika*, Tikumasyobô, Tokyo, 1992

Discographie

Musique du No - Shakkyo : Pont en pierres, Harmonia Mundi

Music of the Noh theatre, Victor entertainment, 2000

Nô « Ataka », Victor entertainment,

Nôgaku – Mromachino kamengeki, kings record, 1990

Nôgaku-bayashi Meikyokusyû, Victor entertainment, 1997

Nihon no gakki – Nôgaku-bayashi, Colombia record, 2001

Nôgaku Meiensyû « Izutsu », NHK enterprise, 2006

Glossaire

Aï (間) :interval entre deux parties d'une pièce du Nô

Ashiraï (アシライ) : façon de jouer avec liberté à la partie de la flûte

Cyôshigami (調子紙) : papier à accorder sur la membrane inférieure du tambour d'épaule

Dengaku (田楽) : musique du paysan née au XIe siècle, qui est un ensemble de danses et de rites destinés à assurer de bonnes récoltes.

Dan (段) : acte

Gagaku (雅楽) : genre de musique de la cour traditionnelle japonaise comprenant des instruments, des chants et de la danse, qui s'établit au VIIIe siècle.

Hayashikata (囃子方) : instrumentistes du Nô

Hashigakari (橋掛) : passerelle de la scène du Nô

Hyôshi-aï (拍子合) :rythme synchronisé entre les musiciens

Hyôshi-fuaï (拍子不合) : rythme non-synchronisé entre les musiciens

Ji (地) : une séquence basique de la musique du Nô

Jigashira (地頭) : chef du chœur du Nô

Jiutaï (地謡) : chœur d'homme du Nô

Jô-Ha-Kyû (序破急) : principe fondamental de la culture japonaise qui maîtrise de la vitesse temporelle ou de la densité d'expression en division de trois parties.

Kabuki (歌舞伎) : forme épique du théâtre japonais traditionnel achevée au XVIIe siècle, sous l'influence du Kyôgen.

Kagamiita (鏡板) : mûr à droité de la scène du Nô

Kôshiki (講式) : genre du chant sacré bouddhique, qui est formé au Xe siècle.

Kotoba (言葉) : parole

Kotsuzumi (小鼓) : tambour à épaule du Nô

Kusemaï (曲舞) : genre musical populaire au XIIe siècle, comprenant de la danse de femme et des instruments.

Kyôgen (狂言) : forme comique du théâtre japonais traditionnel, qui est représentée entre deux pièces du Nô.

Kyôgenshi (狂言師) : acteur du faece du Nô et du *Kyôgen*

Nô (能) : style traditionnel du théâtre japonais, qui est achevé au XIVe siècle.

Nôkan (能管) : flûte du Nô

Okina (翁) : cérémonie religieuse du *Shintô,* utilisant le même répertoire de techniques que le Nô.

Ôtsuzumi (大鼓) : tambour de hanche du Nô

Samouraï (侍) : membre de la classe guerrière, qui a dirigé le Japon féodal durant près de 700 ans.

Sangaku (散楽) : ensemble d'art du spectacle, incluant les acrobaties, la jonglerie et la pantomime.

Sarugaku (猿楽) : ancien nom du Nô jusqu'au XIVe siècle

Shintô (神道) : la religion la plus ancienne du Japon, liée particulièrement à sa mythologie.

Shite (シテ) : acteur principale du Nô

Syômyô (声明) : style de chant et récitation liturgique bouddhique

Tachikata (立方) : acteurs du Nô

Té (手) : cellule musicale du Nô

Utaï (謡) : chant du Nô

Yôkyoku (謡曲) : livret du Nô

Waki (ワキ) : acteur secondaire du Nô