

« JE SUIS UN HABITANT DE CES PARAGES... »

Du rire mythologique au divertissement loufoque

Pour évoquer l'univers du *kyôgen* en déjouant les pièges d'un savoir trop livresque, peut-être est-il bon de revenir aux sources de la tradition du rire au Japon.

Si l'on « dévide à rebours » le fil de cette tradition, on se trouve projeté en des temps mythiques, ceux de la genèse de l'archipel relatée dans le *KOJIKI* (古事記, « Chronique des faits du passé »), le plus ancien texte rédigé en langue japonaise. Le premier volume de cet ouvrage débute par une cosmogonie suivie de la généalogie des divinités majeures du *shintô* (神道, la « Voie des *Kami* 神), qui regroupe l'ensemble de ce panthéon sous le chiffre de « huit millions » - autant dire dans les contours toujours mouvants de l'infinité.

La déesse du soleil, Amaterasu-ômikami (天照大神, l'Auguste Divinité qui illumine le Ciel) est placée au sommet de cette myriade d'esprits « humains, trop humains », au point d'être parfois saisis de pulsions incontrôlables. Ainsi le frère d'Amaterasu, Susano-o, divinité des mers et des tempêtes, sera-t-il banni des plaines célestes pour avoir commis des actes insensés : non content de saccager les rizières - symbole de fertilité - il y aurait répandu ses propres déjections...

Amaterasu, excédée de ces provocations, se retire dans une caverne, plongeant ainsi dans le noir l'univers entier. Ses congénères convoquent alors Uzume, esprit de la gaité, laquelle se met à danser en se dénudant devant la caverne, soutenue par l'assistance secouée d'éclats de rire. Alertée par ce vacarme, Amaterasu, n'y tenant plus, repousse le rocher qui bouchait l'entrée de son refuge...

Et c'est alors, selon l'ancienne chronique, que de nouveau « la lumière fut » !

Ce rire « homérique » provoqué par une danse à caractère lascif fait donc renaître un éclat solaire porteur de vie. Or, cette innocente jubilation des dieux trouvera des siècles plus tard, grâce à l'art du *kyôgen*, ses échos dans le rire de l'homme.

Le processus qui mène de ce conte mythique à la forme aboutie du *nôgaku* (能楽, c'est-à-dire le *nô* ET son « frère cadet » le *kyôgen*) s'opère à travers les *kagura* (神楽), danses rituelles pratiquées dans les sanctuaires *shintô* mais aussi, pour le *kyôgen*, grâce à des divertissements mêlant acrobaties, chansons et pantomimes, les *sarugaku* : 猿楽, « plaisir » ou « musique » de singe.

Ces « singeries », en se popularisant, s'enrichissent de dialogues, souvent improvisés par de petites troupes d'acteurs. Kan'ami (1333-1384), qui dirigeait l'une d'elles, fut remarqué avec son fils Zeami (1364 ? - 1443) par le *shôgun* ASHIKAGA Yoshimitsu. Celui-ci prit les deux hommes sous sa protection, favorisant ainsi la maturation du *nôgaku*, pour lequel Zeami allait écrire les plus belles pièces du répertoire, et des essais sur la manière pour les comédiens de mettre leurs « capacités » (tel est le sens premier du terme « *nô* ») au service de la quintessence de cet art.

Singeries et renardises

Si l'on en croit le terme même de *sarugaku*, un détour par des métamorphoses animales semble nécessaire pour transposer les mythes sur l'espace scénique. Or, selon une formule répandue parmi les comédiens, la formation de l'acteur de *kyôgen* « commence par le singe et se termine par le renard ».

Cette formule se réfère à deux pièces célèbres : *UTSUBOZARU* (狢猿, « Le carquois en peau de singe ») et *TSURIGITSUNE* (釣狐, « L'attrape-renard »).

La première (rencontre d'un montreur de singe et d'un guerrier désireux de récupérer la peau de l'animal afin de s'en faire un carquois) marque les débuts officiels en scène, vers l'âge de trois ou quatre ans, de l'enfant-acteur, masqué et vêtu d'un costume qui lui donne des airs de peluche. Son rôle consiste à sautiller et à danser en poussant de petits piailllements, selon les indications du « montreur » (en général son père dans la vie), pour attendrir le guerrier et dissuader celui-ci de le tuer.

Quant à la seconde, qui dure une quarantaine de minutes (deux à trois fois plus que les autres pièces du répertoire), elle constitue pour l'acteur qui interprète le rôle d'un très vieux renard l'examen de passage au terme duquel il sera reconnu comme un comédien à part entière. Cette épreuve, qui a lieu en général vers l'âge de 25 ans, pose dans tous les registres (danse, chant, articulation du texte) des obstacles quasi insurmontables...

En effet, l'acteur doit tout d'abord se familiariser avec tous les mouvements d'un « vrai renard », notamment sa façon de se déplacer. Mais il lui faut aussi se glisser, mentalement parlant, « dans la peau » de l'animal et qui plus est (du moins dans la première partie de la pièce), un animal investi d'une mission dramatique : persuader un chasseur, qui depuis longtemps s'amuse à « attraper » nombre de ses congénères, de renoncer à ce plaisir cruel.

C'est là que les ressorts de la métamorphose entrent en jeu. Le renard, pour rendre visite au chasseur, prend l'apparence d'un moine bouddhiste. L'acteur masqué porte donc, au-dessus de son costume de renard, une robe de moine... et doit en outre articuler, avec des inflexions qui mettent à mal ses cordes vocales, le conte effrayant que ce faux moine va relater au chasseur.

La seconde partie de la pièce, dans sa légèreté, est plus conforme à l'image que l'on se fait du répertoire classique du *kyôgen* : au terme du récit du faux moine, le chasseur promet de ne plus traquer la famille du renard. Mais celui-ci, en repartant, tombe sur un piège que le chasseur ne s'est pas encore résolu à jeter. Il se débarrasse alors de sa défroque de religieux pour reprendre, avec sa véritable apparence, sa nature vulpine : incapable de résister à la tentation de manger l'appât, il devient la proie du chasseur qui, dissimulé dans les herbes, vient tout juste de comprendre qu'il a été victime d'un coup fourré. Et l'histoire se conclut, comme c'est fréquent dans cet art du rire, par une fuite s'apparentant à un « happy end »...

Franchir les limites en subvertissant les codes

Pourquoi cette pièce aux situations invraisemblables marque-t-elle une étape privilégiée dans la carrière d'un professionnel du *kyôgen* ?

La réponse peut déconcerter les esprits rationnels : à travers ce rôle de renard - moine, l'acteur n'est nullement tenu de démontrer qu'il maîtrise les techniques acquises durant sa formation. On attend de lui, au contraire, qu'il oublie tout de cette mémoire

du corps grâce à laquelle il a assimilé les *kata* (型), formes et modules de base qui président aux déplacements, aux chorégraphies, ainsi qu'à l'articulation en voix parlée et chantée. Bref, il doit substituer, à des « réflexes de jeu » longuement peaufinés, une gestuelle et des intonations vocales totalement artificielles, qui contrecarrent les fruits de quelque vingt années d'exercices quotidiens... Et subvertir ainsi, en quelque sorte, toutes les « règles de bonne conduite » du comédien.

L'art du *kyôgen* porte en lui, dans sa dénomination même, les germes d'une telle « subversion » - au sens littéral et littéraire de « bouleversement ».

L'expression est venue de Chine », sous la forme de *kyôgen kigo* 狂言綺語 : « paroles folles et langage fleuri ». Ce dernier terme, l'un des « dix maux » du bouddhisme, désigne tout propos fallacieux qui détourne le pratiquant de la voie menant à l'Éveil.

Détournements : quiproquos, calembours frôlant parfois la contrepèterie, dialogues décalés, comportements extravagants jusqu'à l'absurde... Tel est le *kyôgen*, forme théâtralisée de « folie douce » dont le but ultime est, selon Zeami lui-même, de faire éclore sur scène « la fleur du sourire ».

Cet art, après avoir été menacé de disparition dans la première moitié du XX^e siècle au même titre que le *nô*, est en pleine renaissance depuis une quarantaine d'années. Paradoxe pour un répertoire né à l'époque de Muromachi (milieu du XIV^e-fin du XVI^e siècle), développé au début de l'époque d'Edo (1603-1867) dans une société très hiérarchisée, et joué dans une langue qui reste hermétique à l'oreille de la plupart des Japonais d'aujourd'hui.

Pourtant, grâce à l'énergie des acteurs de deux grandes « familles de *kyôgen* », les Nomura de l'école IZUMI (Tôkyô) et les Shigeyama de l'école ÔKURA (Kyôto), cette tradition théâtrale ne cesse de se diffuser dans les établissements scolaires de l'archipel, tout en tissant des liens de plus en plus étroits avec notre culture occidentale. En outre, sans quitter l'espace scénique du *nôgaku*, elle n'est plus cantonnée dans les bornes des *hon-kyôgen* (本狂言, intermèdes) ou des *ai-kyôgen* (間狂言, interludes entre deux actes) des pièces de *nô*. Au Japon même, cet art s'est individualisé, et les représentations font salle comble.

Quant au répertoire ancien (256 pièces pour l'école Izumi et 200 pour l'école Ôkura), presque similaire dans les deux cas avec quelques variantes, il est toujours aussi vivant, et s'enrichit au fil du temps de nouvelles oeuvres. Déjà, au début des années 1960, le dramaturge et romancier IIZAWA Tadasu (1909-1994) avait adapté notre « Farce du Cuvier » en *kyôgen*, sous le titre *SUSUGIGAWA* (濯ぎ川, « La lessive à la rivière »). Cette oeuvre, devenue un classique au Japon même car elle joue avec virtuosité de toutes les ficelles du *kyôgen* traditionnel, présente de ce fait même le défaut d'être un calque dénué d'inventivité.

En revanche, une oeuvre composée par UMEHARA Takeshi (né en 1925), philosophe féru de *nôgaku* et d'histoire du bouddhisme, est à marquer d'une pierre blanche. Ce « super-*kyôgen* » (ainsi qu'il définit cette pièce, la dernière d'une trilogie), *ÔSAMA TO KYÔRYÛ* (王様と恐竜, « Le monarque et le dinosaure ») se veut une tentative pour faire souffler un vent nouveau sur cet art de la scène, en l'adaptant à nos esprits contemporains. Afin de réaliser ce projet, UMEHARA s'était adjoint la collaboration enthousiaste

de dix-sept acteurs majeurs de la famille SHIGEYAMA, à commencer par Sensaku (1919-2013), Trésor National Vivant.

Le public français qui découvrit cette pièce à l'Espace Cardin en 2004 resta stupéfait devant l'incongruité ubuesque du propos et la fantaisie débridée de la mise en scène - si peu conformes à ce qu'on imagine, en Occident, de l'esthétique japonaise si retenue en matière de comédie « classique » .

L'histoire est semée de références au burlesque des films américains (Charlie Chaplin et Jerry Lewis) et au climat apocalyptique de certaines oeuvres de science-fiction : Tothler, dictateur du Pays du Soleil, domine tous les royaumes, à l'exception de celui des Onryô. Il décide donc de l'exterminer à l'aide d'une bombe H. Or, à la veille du début des hostilités apparaît un « tothlosaure » qui, pour le dissuader, lui raconte le processus d'extinction des dinosaures - récit si terrifiant que Tothler appuie par inadvertance sur le bouton fatidique...

Et même si le *kyôgen* n'a rien d'un « théâtre engagé », UMEHARA voulait marquer ainsi sa désapprobation devant l'intervention américaine en Irak en mars 2003.

La plupart des pièces de *kyôgen* débutent par cette phrase : « Je suis un habitant de ces parages. » Repères temporels ? Aucun, sauf le présent de la représentation. Localisation géographique ? Inexistante, à moins que les « parages » ne soient circonscrits à la salle de spectacle... ou qu'ils s'étendent à la ville ou au pays où elle est située.

Et c'est ainsi que le *kyôgen*, profondément ancré dans la culture traditionnelle de l'archipel nippon, échappe aux limites de l'espace-temps, et reste ouvert, aujourd'hui encore, à toutes les sources d'inspiration.

Le maître-mot, pour l'acteur comme pour le public, demeure néanmoins la jubilation devant les innombrables facettes de la bêtise humaine.

N'étant jamais à cours d'une « parole folle », les acteurs de l'école Ôkura, quand ils évoquent le « rire » (*warai*), au lieu de le transcrire comme le veut l'usage (笑い), remplacent la première syllabe « wa » par un idéogramme homophone 和, ce qui donne, visuellement, 和らい. Ce « wa », qui selon les contextes désigne tous les éléments culturels d'origine « purement japonaise », veut dire aussi « harmonie, accord » - et dans ce jeu du double signifiant est donc incluse l'essence même du *kyôgen* :

Humour/Harmonie - - Théâtre autochtone/ Comédie universelle

Où, mais avant tout, art de « vivre réconcilié », le temps d'un éclat de rire.

(Dominique Palmé)