

Onnagata, fleur de Kabuki

par [Patrick De Vos](#)



Le Kabuki survivra avec son travesti ou il ne survivra pas, concluaient certains esprits modernistes au début du siècle. Ceux qui allaient bientôt jeter les bases d'un nouvel art théâtral au Japon devaient, après l'échec de plusieurs tentatives pour réintroduire, après trois siècles d'excommunication, des femmes sur la scène, se rendre à cette évidence : abolir l'onnagata, c'était non seulement effeuiller la fleur d'un édifice esthétique, c'était déraciner le tout, vouloir la mort d'une théâtralité. Corollaire : faire un bon usage de l'actrice, ce n'était pas l'injecter dans un théâtre qui s'était constitué sur sa négation, c'était la poser comme la condition *sine qua non* d'une théâtralité autre. Mais les choses n'étaient pas aussi simples, car ce n'était pas seulement une révolution en matière de goût, d'esthétique, que ces innovateurs proposaient, c'était une véritable révolution des sensibilités, voire même des mentalités.

On sait en effet tout le mal que les actrices eurent pour s'imposer au théâtre au Japon. A compter de 1872, année où fut officiellement levée l'interdiction qui en 1629 les avait condamnées à l'inexistence, il ne leur fallut pas moins d'une cinquantaine d'années - sinon plus, jusqu'à la guerre - avant qu'elles ne supplantent définitivement les onnagata sur la scène, à commencer bien sûr par celle du théâtre moderne. Et encore, il faut faire la part, importante, qui revient au cinéma dans leur promotion.

C'est que l'avènement de l'actrice n'entraînait pas dans la logique des modèles féminins traditionnels, et on ne s'étonnera donc pas qu'il eut été étroitement lié aux premières luttes féministes. Il fallait combattre des préjugés sociaux - inscrits déjà dans cette appellation extrêmement péjorative, la seule qui exista longtemps, *d'onna-yakusha*, "d'acteur femme", dont les racines remontaient aux très anciens tabous d'ordre religieux qui, avant l'apparition du Kabuki, avaient exclu les femmes des danses à caractère rituel de la cour de Heian (IX^{ème} au XII^{ème} siècle), des *sarugaku*, les divertissements populaires mêlant danses, farces et tours d'acrobaties du Moyen-Age, et, plus tard, du théâtre issu de ceux ci, le Nô.

Exclues de ces formes plus ou moins nobles de divertissement, les femmes du passé léguèrent aussi aux actrices du début du siècle le discrédit attaché à la plupart des spectacles mineurs auxquels, depuis les origines de l'histoire au Japon, elles n'ont en fait cessé de se livrer :



depuis les danses des *shirabyoshi* qui, à l'époque antique, avaient déjà associé l'art de la prostitution, les *onna-sarugaku*, les "sarugaku de femmes" au Moyen-Age, les *nyôbô-kyôgen*, "kyôgen (les farces servant d'interlude entre les nô) de femmes" à l'époque de Muromachi, le *onna-kabuki* (le kabuki des femmes), d'où, au début du XVIIème siècle, allait éclore sur les rives d'un fleuve aux confins de Kyôto, le grand théâtre bourgeois de l'époque d'Edo (1603-1868), les spectacles d'attractions, des *misemono*, où avec le relâchement de la vigilance policière à la fin de cette même époque, les femmes étaient produites comme des curiosités (lutte de "femme-sumô", etc.), jusqu'à, pour l'époque moderne, ce "théâtre de femmes", *onna-shibai*, qui proliféra, en toute légalité cette fois, à la fin du siècle dernier, au *onna-kengeki*, "le théâtre de cape et d'épée par des femmes", très en vogue avant la guerre, et aux revues et romances roses, à l'usage des jeunes filles innocentes, de la Compagnie Takarazuka, encore très populaire aujourd'hui, c'est toute une généalogie d'un théâtre tantôt pauvre et excentrique, tantôt parodique et vulgaire, toujours marginal, dont les actrices du début du siècle devaient endosser l'image peu compatible avec celle du théâtre sérieux, littéraire, qui les réclamait maintenant à corps et à cris.

Héritage d'autant plus lourd qu'il était dominé par le travestissement, puisque dans ces spectacles, les femmes se produisaient de façon privilégiée dans des rôles d'homme. Inversion du modèle de l'*onnagata*, qui pouvait être le signe d'une liberté des femmes à parodier l'homme et son pouvoir, qui pouvait être aussi une dépendance au même mode de théâtralité que l'acteur travesti du Kabuki.

C'est sans doute pourquoi les actrices qui n'avaient pas trop à encourir l'habituel reproche "d'un manque de présence" qu'on leur faisait généralement alors, étaient souvent celles qui en restaient aux rôles masculins ou qui, en prenant habilement modèle sur l'*onnagata*, interprétaient la femme en clivant, en dédoublant leur jeu : s'identifiant d'abord au point de vue masculin (celui de l'*onnagata*), elles devenaient pour ainsi dire homme d'abord avant de devenir la femme désignée par le personnage.

Ironie d'un tel tour alambiqué de passe-passe entre les sexes, ou simple erreur de dosage peut être entre ces identifications successives, il arriva à l'une d'entre elles, Ichikawa Kumeachi, d'être critiquée, pour être trop virile dans ses rôles féminins.

Il faut en effet savoir que le Kabuki est né d'un florissant commerce de prostitution pour lequel on se servait de la scène du Nô comme d'une vitrine où séduire et appâter le client. C'était vrai des femmes qui ouvrirent la boutique, c'était vrai des "garçons", des *wakashû* qui les remplacèrent, et cela restera vrai en fait assez longtemps (au moins jusqu'à la fin du XVIIIème siècle) de la plupart des acteurs. Toute la question sera de savoir comment, d'une scène originelle de séduction suggérant un échange de plaisirs, on est passé à une forme élaborée de théâtre, à une séduction élaborée en pure suggestion.

Le facteur social ici prédomine en se doublant d'un facteur politique. Car le Kabuki ne serait jamais devenu ce qu'il nous est donné d'en voir aujourd'hui, si le pouvoir, c'est-à-dire les dirigeants de la classe militaire, n'étaient intervenus pour mettre de l'ordre dans les "déchaînements" ou les "contorsions" (traductions possibles et toujours discutées du mot "kabuki") d'un théâtre alors fréquenté surtout par ses guerriers.

En lui-même, ce théâtre semblait peu porté à se développer, et par les temps troublés, malades de plusieurs décennies de guerres civiles, dans l'ébranlement général des valeurs, le grand brassage culturel dû aux mouvements intenses des hommes à travers tout le pays, les danses excentriques des femmes, leurs parades extravagantes, travesties ou accoutrées d'objets insolites, de préférence exotiques (crucifix des "barbares", etc.), leurs déconstructions parodiques des kyôgen, semblaient suffire largement comme rites de séduction.

Il n'y avait guère plus de velléités d'évolution dans le Kabuki des garçons qui prit la relève en 1629, quand leurs aînés furent refoulées dans les quartiers de plaisirs sous prétexte qu'elles troublaient l'ordre public. L'ordre public, ou plutôt l'ordre de la gentry militaire, car c'est bien sa propre classe qu'à travers toutes les mesures, restrictions, contrôles, interdictions, dont il frappait le Kabuki, le pouvoir cherchait à protéger.

Il fallait préserver les guerriers de la débauche des temps de paix, il fallait les préserver aussi des influences pernicieuses d'une classe sociale alors en pleine expansion et qui se présentait déjà comme une dangereuse rivale : les marchands, la classe bourgeoise. Derrière l'attitude répressive du pouvoir à l'égard du Kabuki, et, de façon générale, à l'arrière-plan de l'évolution de ce théâtre tout au long du XVII^{ème} siècle, la rivalité entre ces deux classes, militaire et bourgeoise, la nécessité pour la première d'assurer sa suprématie sur la seconde, allaient jouer un rôle prépondérant.

En interdisant le Kabuki des femmes, la classe dirigeante s'inquiétait peut-être d'ordre public, elle se préoccupait aussi de détourner ses gens d'une forme de débauche qui était bien loin de correspondre aux amours homosexuelles et pédophiles qu'ils avaient idéalisés de longue date. Le pouvoir ne dissimulait d'ailleurs pas ses préférences pour le "théâtre d'hommes" (*otokoshibai*) qui existait déjà parallèlement aux spectacles des femmes avant de se développer dans les danses et la prostitution des *wakashû*, des garçons. Toute une littérature de l'époque célébrait ces *wakashû*, avatars des *koshô*, *chigo* et autres mignons que les guerriers entretenaient depuis toujours auprès d'eux, exaltait leurs amours vécues dans l'aventure selon les très martiaux principes de l'honneur et du lien de fidélité vassalique qui liait le jeune amant à son seigneur et protecteur. Le shogun lui-même leur fit maintes fois l'honneur de ses visites, pas moins de trois en 1651.

C'est dire si les sentiments du pouvoir leur étaient favorables, mais en même temps très partagés. Car pas plus tard que l'année suivante, les *wakashû* furent proscrits à leur tour. Un grave scandale avait éclaté cette année-là, sur fond de déliquescence rapide des mœurs guerrières dans le rapport marchand de la prostitution. Les *wakashû* ressemblaient de moins en moins aux amants idéalisés par les romans. Pendant les vingt années de leur activité ils avaient peu à peu perdu ce port fier, cette grâce martiale suggérant un cœur pur et impétueux, une nature vaillante, qui les rendaient si beaux au yeux des guerriers. L'or avait remplacé la coupe de sang qu'échangeaient autrefois les amants, et avant même que le port du sabre ne soit interdit aux bourgeois, les *wakashû* avaient déjà renoncé d'eux-mêmes à ce signe de puissance et de virilité. Marchandises livrées au doux repos du guerrier, et à quelques premiers clients bourgeois se piquant d'avoir des goûts relevés, ils s'étaient amollis, s'étaient

laissés aller à l'efféminement. Ils en vinrent à imposer, dans le jeu plus que jamais vertigineux des travestissements, un modèle sexuel de l'androgynie : "Une fille ? Pensez-vous, c'est le jeune Yorozunosuke ! Encore le fantôme de Narihira, l'androgynie" (Narihira, célèbre poète du IXème siècle, a toujours laissé planer un doute sur son sexe véritable), chantait-on alors.

L'ambiguïté sexuelle était devenue généralisée, le travestissement endémique, et face à ce désordre qui permettait toutes les audaces, comme de glisser subrepticement quelques filles au milieu des garçons, les autorités réagirent à maintes reprises : en 1642, on mit le holà à la valse des sexes en obligeant les acteurs à distinguer une fois pour toutes "ceux qui font les filles", soit littéralement, les "*onnagata*", de "ceux qui font les hommes", les "*Otokogata*", étant admis que les sketches rudimentaires, hérités des femmes, et mettant en scène de sempiternelles visites dans les quartiers des courtisanes, réclamaient des rôles féminins. On imposa aussi diverses restrictions à tous les artifices de la parure féminine des garçons, en limitant par exemple la longueur des manches du kimono.

LA NEGATION DU CORPS QUOTIDIEN

La spécialisation d'un acteur dans les rôles féminins commence donc ici, officiellement et linguistiquement tout au moins. Le pas décisif ne sera réellement franchi qu'avec l'interdiction des *wakashû* dix ans plus tard, et avec les conditions assorties à la réouverture des théâtres accordée l'année suivante.

A cette occasion le pouvoir formula deux exigences. La première était que l'on remplace définitivement les garçons, les *wakashû*, par des adultes, des *yarô*. La seconde, sans cesse réitérée jusqu'au milieu des années 1660, était que l'on en finisse avec les sketches grivois et leur thème libidineux des visites chez les courtisanes pour donner des "kyôgen qui se suivent", c'est-à-dire des pièces racontant des histoires agencées selon plusieurs scènes.



Il faudra évidemment des années avant que ces nouvelles injonctions entrent dans les faits. Car les commanditaires des théâtres eurent tôt fait de donner le change en continuant de produire leurs garçons à peine travestis en adultes - il suffisait pour cela de leur couper le *maegami*, la touffe de cheveux bordant le front, comme cela se faisait lors du *gempuku*, le rite de passage à l'âge adulte (autour de l'âge 13-14 ans) - dans les numéros de scène à peu de chose près identiques à ce que l'on montrait précédemment.

D'autre part, pour ce qui était de dépasser la forme de revue de music-hall, de spectacle de variétés qui était jusqu'alors la sienne, le Kabuki manquait encore de moyens ; il faudra qu'il les emprunte, tantôt à certains arts de la narration alors naissant (le théâtre de marionnettes), aux légendes, tantôt en revenant plus sérieusement au Nô.

C'est seulement alors qu'on verra apparaître, dans le courant des années 1660, un rideau de scène, un embryon du futur *hanamichi*, le fameux "chemin aux fleurs", le praticable qui reliera la scène au fond de la salle, et, avec de premières pièces plus complexes, de nouveaux emplois d'acteur, le *tachiyaku*, c'est-à-dire un véritable emploi d'homme adulte, suivi un peu plus tard par le *katakiyaku*, "l'ennemi", ou si l'on veut le "mauvais".

Une touffe de cheveux, c'est peu de choses, dira-t-on. Pour les *wakashû*, c'était une atteinte grave à leurs charmes, aussi cruelle que de "couper ses oreilles au chat", comme on l'écrivait alors, une larme à l'œil. C'est que les danses, les chants (les voix d'enfant étaient alors très prisées), bref toute la procédure de séduction à laquelle se livraient les garçons reposait essentiellement sur l'exhibition de leurs charmes naturels, sur la promesse de plaisirs qui n'étaient pas simplement pour les yeux ou l'esprit.

Mais la vilaine tonsure avait une autre conséquence pour le *wakashû* : elle signifiait aussi l'introduction d'un clivage entre la réalité et la scène, entre le corps quotidien et un corps scénique, ou sa soudaine accentuation (le lieu théâtral, la scène de Nô en l'occurrence, étant de par sa nature un facteur de déréalité). Jusque là, dans leur parution sur la scène, les *wakashû*, comme les femmes qui les avaient précédés (comme les danseuses aussi des époques antérieures), se produisaient sans artifice, sans masque, sans maquillage. Mais la tonsure, signe d'autant plus marqué, déréalisant, qu'il était impropre au corps du garçon qui la subissait, de même que les différentes coiffes rendues nécessaires pour la soustraire aux regards (et l'on sait toutes les connotations rituelles s'attachant aux coiffes ou à la coiffure dans la société japonaise traditionnelle) contribuèrent à renvoyer le corps de l'acteur à un ordre fictionnel. Et cela dans le temps même où l'obligation de narrer une histoire renvoyait pour sa part le lieu scénique à un nouvel espace de fiction.

L'acteur allait ainsi être peu à peu amené à afficher les signes d'une négation de son corps "quotidien". Telle était la fonction du fard blanc (*oshiroi*) dont les acteurs allaient s'enduire le visage, et du *shiomuku*, le vêtement blanc que les acteurs de l'époque ancienne portaient sous leur costume (rappelons que le blanc est traditionnellement la couleur de la mort au Japon). Le corps ordinaire, quotidien, dévoilé dans sa nudité, de l'acteur devenait un nouveau tabou.

Celui sur qui allait en premier se cristalliser ce processus d'élaboration d'un "corps fictif" (pour reprendre l'expression de Moriaki Watanabe) c'était l'onnagata. Signé par la tonsure comme corps masculin, il ne pouvait plus, pour exprimer la féminité, s'en remettre à une beauté seulement naturelle, ni surtout se contenter d'un jeu à partir de l'ambiguïté sexuelle conférée par un âge précoce ou par un simple déguisement. Son corps, il devait au contraire le dissimuler et combler par l'expression l'écart qui le séparait d'un corps de la féminité. Un nouveau corps de l'onnagata est ici en gestation qui allait désigner la danse comme le terrain privilégié de son apparition et de son élaboration technique.

L'évolution de la condition de l'acteur venait à l'appui de cette redéfinition de son statut. Certes, dès l'origine, l'artiste, danseur ou saltimbanque, était un être exclu de l'ordre du quotidien : il n'appartenait jamais à la communauté, c'était toujours un étranger venu d'ailleurs. C'était un itinérant, colportant le double masque d'une sorte de devin "officiant" (*yakusha*, l'"acteur", c'est étymologiquement "celui qui officie"), accomplissant les rites par lesquels le groupe régularise ses relations avec l'autre monde (les forces sacrées, les âmes défuntes), et d'autre part un bouc émissaire qui emporte avec lui, dans son voyage, les tares dont la communauté doit se débarrasser.

L'acteur de Kabuki héritait de ce schéma à travers, notamment, les femmes-shamanes, les *miko*, qui vers la fin du XVI^{ème} siècle, s'implantèrent en marge de populations importantes dont la nouvelle organisation urbaine était encore plus ou moins informe, et inaugurèrent les danses de Kabuki.

Sédentarisées, celles-ci n'en demeuraient pas moins, avec les autres catégories d'"artistes" et de prostitué(e)s (les *wakashû* en particulier) qui vinrent grossir leurs rangs et développer par la suite leur activité, des personnages marginaux soumis à un statut particulier. Mais avec l'interdiction des *wakashû*, tout ce milieu de théâtre et de prostitution se retrouvait définitivement rejeté par la classe dirigeante à l'extérieur de la société, tels des "gueux" (*kawarajokiki*), des parias ou des "non-hommes" (*hinin*), des "hors-la-loi" auxquels on ne reconnaissait aucune existence sociale (à ce titre, la communauté des acteurs, comme celle des courtisanes, était affranchie de l'impôt).

Les acteurs n'étaient justiciables de rien sinon d'une répression qui les relégua dans les "mauvais lieux" (*akusho*), dans des quartiers réservés repoussés aux confins des villes, et leur imposait souvent les pires humiliations comme, à la fin de l'époque d'Edo encore, de ne pouvoir sortir à visage découvert dans la rue.

DEVENIR FEMME POUR LA JOUER

C'est dans une telle situation d'être totalement méprisé, d'exclu, que l'acteur allait cependant devenir le flambeau combien vénéré d'une des cultures les plus riches que le Japon ait connues : la culture fondée sur le luxe et le mépris de l'argent des bourgeois d'Osaka et d'Edo.

Car forcément le Kabuki, naguère fréquenté par les guerriers, était passé de mode. A partir des années 1650-1660, le public de théâtre, se recrute déjà en majorité parmi les rangs des bourgeois dont les goûts accélèrent le processus de féminisation des onnagata. Au sein des "mauvais lieux", ceux-ci entrèrent alors dans une curieuse compétition avec les *yorô*, les courtisanes. C'était à qui décrocherait la timbale du plus féminin, du plus sensuel, dans une sorte de course au sexe pur, où tout à tour on se montrait l'exemple.

Les onnagata créèrent cent modes de coiffes, de perruques (elles aussi sans cesse proscrites par les autorités), de manches, de ceintures, de façons de les nouer, et même dit-on de sous-vêtements féminins. Les courtisanes s'acharnèrent longtemps à s'approprier les atouts de leurs rivaux, par une débauche de motifs sur le kimono mettant en valeur le postérieur, et par toutes sortes d'artifices destinés à leur donner cette taille élancée, gracieuse comme "le rameau ondulant du saule" (*yanagi-koshi*), des onnagata.

Les onnagata seront ainsi pendant ces années précédant la première maturité du Kabuki de l'époque dite de Genroku, le centre et la vie du théâtre. Mais pour qu'ils s'affirment réellement en tant qu'acteurs, qu'ils fondent une véritable pratique dramatique et en énoncent les principes, il faut attendre cette époque de Genroku (au sens large quatre ou cinq décennies autour de l'ère de Genroku, 1688-1704), où, au cœur d'un bouillonnement marquant tous les domaines de la vie culturelle, le Kabuki connaît son premier grand apogée.

C'était déjà le sens de l'évolution du statut de l'acteur ; c'est aussi ce que tendait à montrer la structuration d'une dramaturgie naissante autour des deux pôles d'une représentation de grandes épopées historiques (soit le *jidaïmono*, le genre "historique"), et d'une description

réaliste des mœurs bourgeoises (soit le *sewamono*, le genre "domestique"). L'écllosion d'un art dramatique chez l'onnagata n'est évidemment séparable ni de la naissance d'une telle dramaturgie, ni de la recherche effrénée de réalisme qui marque l'activité d'un peu tous les acteurs à l'époque.

Pour les onnagata, ce sont, semble-t-il, les *kashagata* qui défrichèrent en premier le chemin dans cette direction. Il s'agissait là d'un emploi, aujourd'hui disparu, de femmes mûres, ou plus âgées (par opposition aux onnagata, que l'on appelait d'ailleurs plus souvent *waka-onnagata*, "jeune onnagata"), qui correspondait à des rôles de patronnes de maison de passe - les scènes dans les quartiers de plaisirs restant plus que jamais à l'ordre du jour -, et plus tard, de mères ou de belles-mères, c'est-à-dire des rôles assez ingrats pour que les acteurs n'essaient pas de s'y mettre en valeur en faisant montre d'un jeu plus habile.



Mais certains *tachiyaku* (premiers rôles masculins) exercèrent également une grande influence sur la formation d'un art dramatique chez l'onnagata en particulier, Sakata Tōjūrō (1647-1709), le chef de file de l'école réaliste de l'époque, et l'un des acteurs les plus célèbres de toute l'histoire du Kabuki. Toute la doctrine, en son temps assurément révolutionnaire, de cet acteur, tient déjà dans une des formules : "le geste ne se compose pas, il est la conséquence du sentiment. La joie, la colère s'expriment spontanément à partir du sentiment que l'on éprouve". Par là, il entendait certainement s'opposer au jeu engoncé dans l'outrance et le stéréotype de ses contemporains, à qui il professait que pour incarner un personnage, il fallait le vivre de l'intérieur, et qu'à cette fin on ne pouvait s'aider que de sa seule expérience.

Bref, sur scène, il fallait "revivre", comme d'autres auraient dit, ce à quoi Tōjūrō s'appliqua avec une honnêteté parfois peu ordinaire. Une anecdote bien connue raconte comment cet acteur, embarrassé par un rôle d'homme volage qu'il ne parvenait vraiment pas à imaginer, alla réellement tromper sa femme dans les quartiers de plaisirs. Mais qu'allait devenir cette méthode aux accents quelque peu stanislavskiens, appliquée à l'onnagata ?

Yoshizawa Ayame, le père des onnagata (1677-1721), le "fondateur de la profession", ou encore "le Mont Fuji des *oyama*" (autre appellation des onnagata) tira toutes les conclusions des préceptes de Tōjūrō qui, d'ailleurs, avait dit avant lui : "l'onnagata devient d'abord femme, il la joue ensuite". Ayame consacra toute sa vie (ou presque) à faire preuve que "c'est dans la vie de tous les jours qu'est la grande affaire", que l'onnagata doit vivre en femme, à chaque heure de son existence.

De l'enseignement d'Ayame, on a conservé une trace écrite - chose rare, la transmission du savoir-faire de l'acteur se faisant de façon presque exclusivement orale au Kabuki - sous forme de remarques discontinues, compilées en un recueil : *l'ayame-gusa*, les "Dits

d'Ayame". Ces remarques au demeurant très fragmentaires, anecdotiques et appelant souvent l'interprétation, pourraient être résumées, sur ce point crucial de la préparation de l'acteur, de la façon suivante : devenir une femme, ce n'était plus l'enjeu d'une parution sur la scène, le but du jeu de l'onnagata : c'était la forme de son entraînement, la condition et le point de départ de son travail scénique.

"En s'efforçant consciemment d'être attrayant, on finit par être déplaisant... Vous paraîtrez d'autant plus homme que vous serez convaincus, en montant sur la scène, que là sont le moment et l'endroit décisifs de jouer la femme... C'est pourquoi on ne saurait être qualifié de bon acteur si l'on ne vit pas en femme jusque dans sa vie privée".

Vouloir exprimer la femme, est le premier empêchement à l'expression de la femme. Il faut en quelque sorte faire une ascèse de cette volonté, ascèse qui n'est autre que l'objet du vivre en femme préconisé. Car le vivre en femme signifie précisément que l'onnagata ne peut procéder par addition, en devenant sur la scène un autre corps, un corps en plus du sien, mais qu'il doit effectuer avant tout un travail de soustraction, abolir l'homme, la force, la vigueur qui est naturellement en lui.

Ce vivre en femme de l'onnagata n'est pas à proprement parler une manière de nier la rupture ou la contradiction entre la scène et le quotidien, entre le corps (fictif) de la femme à produire sur la scène et le corps viril du quotidien, pour tout aplanir dans l'uniformité inconcevable du premier. C'est prendre au contraire conscience de la différence, devenir hyperconscient de son corps masculin afin d'en acquérir une parfaite maîtrise, l'infléchir vers la douceur, et dans ce processus, découvrir une autre gestualité, un paraître femme.

Il ne s'agit donc pas de substituer à l'homme, une pseudo-femme, une imitation nécessairement extérieure et incomplète. On ne contrefait ni le corps de la femme (à cet égard la poitrine-postiche dont Utaemon V s'affubla au début de ce siècle pour un rôle soi-disant moderne, était pure hérésie) comme on ne contrefait pas sa voix (ce que les jeunes acteurs, depuis l'après-guerre, semblent avoir oublié, ou voulu oublier par souci de "réalisme").

DISPARITION/APPARITION, YIN ET YANG

Concrètement, en quoi consistait le "devenir-femme" de l'onnagata ? Fallait-il absolument en arriver au sentiment d'une mutation physiologique, comme l'acteur Koenji qui, raconte-t-on, pris par de terribles douleurs intestinales un jour qu'il voyageait en palanquin, crut voir arriver ses premiers flux menstruels ? Il est tout à fait vrai que certains onnagata poussèrent très loin la discipline, qu'ils s'exposaient aux sanctions policières en se laissant pousser les cheveux, qu'aux bains publics - et les onnagata entraînent bien sûr du côté "dames" - c'est à peine si, aux dires de certains témoignages, on pouvait faire la différence entre leur silhouette et celles des autres clientes.



Il ne faut pas négliger l'aspect physique du devenir-femme de l'onnagata à l'époque ancienne. Quand, à partir du début du XVIIIème siècle, les grandes familles d'acteur seront formées, pour y transmettre l'art de père en fils, et que dans ce cadre familial, l'enfant, pratiquement destiné dès la naissance à suivre les traces de son père, sera élevé en petite fille par les mères et les tantes, la constitution physique du futur onnagata était un souci permanent.

"On s'efforçait de leur donner un nez haut et droit, une forme ovale à leur visage, on les habituait à dormir couchés de tout leur long et on ne cessait de prier leurs ancêtres et les dieux afin qu'ils ne grandissent pas ; on leur apprenait aussi à se brosser les dents, à se laver les aisselles et bien d'autres choses encore que l'on enseigne aux courtisanes", écrivait-t-on déjà au sujet de l'éducation que dans les *chaya* (les maisons de prostitution) les jeunes prostituées vouées à devenir acteur recevaient.

Dans les familles d'acteurs, l'éducation de l'onnagata en famille allait sans doute plus loin encore. Son enfance se passait au milieu des filles, et à ce titre il participait aux mêmes réjouissances, aux mêmes fêtes (la "fête des poupées", du mois de mars, etc.), aux mêmes rites que ses petites compagnes ; les jeux violents lui étaient interdits (comme certains sports pour les jeunes onnagata d'aujourd'hui), on le faisait dormir la tête contre un mur, afin de l'empêcher de grandir, etc...

L'onnagata ne cultive pas la femme en lui comme en un exercice solitaire. Il est toujours pris dans une relation à autrui, il est toujours confronté au milieu, à un entourage - au regard toujours complice de la société. L'attention sans relâche que l'onnagata porte à son corps, à son comportement, tout cet investissement en coquetteries, en soins apportés au difficile entretien de ses charmes, bref le regard exigeant que l'onnagata porte sur lui-même, n'est pas seulement la métaphore du regard du spectateur au sein de la relation théâtrale, mais d'abord celui du partenaire, du *tachiyaku*.

Bien sûr, dans cette dernière remarque, il est question du contact, de l'échange que l'acteur doit établir avec son partenaire de scène. Mais il s'agit en même temps de plus que cela. Dans cette relation privilégiée au *tachiyaku*, l'onnagata poursuit l'élaboration de son corps fictif, de son corps de séduction, en le rapportant au partenaire, c'est-à-dire au tout de la fiction théâtrale qui est avant tout pour lui représentation de l'amour, incarnation de la sensualité.

C'est que dans les drames, l'onnagata perd la position de maître incontesté de la scène qu'il occupe dans la danse. La dramaturgie naissante va en effet très vite lui assigner une place secondaire, derrière le *tachiyaku*. Un librettiste de la seconde moitié du XVIIème siècle,

résumant les techniques d'écriture d'une pièce de Kabuki, dira que le rôle féminin suit toujours celui du *tachiyaku* auquel il est associé, et ce pour le meilleur ou pour le pire.

Cette trajectoire de l'onnagata se profilant dans le sillage du partenaire masculin se traduira aussi au sein de la hiérarchie marquant l'organisation socio-professionnelle des acteurs. Là encore l'onnagata retrouve une même position d'infériorité - il ne sera jamais *zagashira*, chef de troupe, par exemple - position qui, soulignons-le, ne reflète en rien ni sa popularité ni ses revenus, l'un comme l'autre énormes selon le cas (c'est même un onnagata qui passe pour avoir été le plus riche acteur de toute l'histoire ancienne du Kabuki). Reste que l'onnagata n'avait sur bien des choses pas voix au chapitre, et à cela rien d'étonnant, dira-t-on, dans un théâtre qui se voulait réaliste.

"C'est un principe fondamental pour l'onnagata que de ne jamais s'écarter de la vertu, disait Ayame. A cet égard, il doit accepter les mêmes normes que toutes les femmes. Aussi garanti que soit le succès d'une pièce, il déclinera l'offre d'un rôle (si celui-ci n'obéit pas à ce principe). Voilà le tout premier cas où l'onnagata pourra demander qu'on renvoie son rôle."

L'attachement aux valeurs confucianistes de l'onnagata ne connaissait, comme on voit, pas de bornes. Voulait-il racheter par une pieuse moralité son statut marginal, son corps excessif au sexe impossible ? On se demande plutôt si ce conformisme, en vérité indéniable, n'était pas, vu ce qu'était précisément l'onnagata, un petit comble de perversité, et un alibi destiné à faire passer des scènes érotiques souvent très osées (en tout cas incomparablement plus audacieuses que ce qu'il nous est donné d'en voir aujourd'hui). On se souvient en effet de l'élégant sophisme d'Ayame : "dans le jeu de l'onnagata, il faut être sensuel dans les apparences extérieures et vertueux dans son cœur".

Mais une telle allégeance aux principes de la morale confucéenne se justifiait aussi, peut-on penser, pour des raisons plus pratiques relevant du jeu et de sa nature chez l'onnagata. "Jamais nous n'avons pour principe de nous mettre en évidence : nous nous efforçons au contraire, serait-ce en sacrifiant notre propre jeu, de mettre en valeur le *tachiyaku*", disait, il n'y a pas si longtemps, Baigyoku. Que l'onnagata n'ait jamais le dessus sur le *tachiyaku*, mais qu'au contraire il s'efface derrière lui c'est plus qu'un "signifié moral" de la féminité, c'est également une question d'expression ; ce n'est pas seulement un caractère du personnage, c'est une attitude de l'acteur sur la scène.

Baikô VI, un autre onnagata célèbre de l'avant-guerre, écrivait : "L'onnagata doit jouer avec l'esprit d'un *kôken* - le *kôken* est cet assistant de scène, vêtu tout de noir pour se rendre invisible" (c'est une convention, bien entendu), qui s'occupe notamment de ventiler les accessoires, d'aider l'acteur à ajuster son costume ou à en changer, éventuellement de lui souffler son texte, etc... En effet, quand il y a un personnage d'épouse en scène, on n'utilise en principe pas de *kôken* : cela ferait double emploi, l'onnagata assurant cette fonction auprès du *tachiyaku*.

Il ne faut évidemment pas prendre cette expression à la lettre, mais son sens n'est pas non plus purement métaphorique. Dans cette relation avec le *tachiyaku* l'onnagata ne jouerait donc plus, et, s'il ne doit pas comme le *kôken* signaler son absence dans sa présence même, il n'est pas loin d'un degré zéro de l'expression (virtuellement au moins, car il ne cesse bien entendu d'être là, de signifier un personnage féminin à travers le costume, le maquillage, des gestes réduits au minimum.

Tout se passe comme si à une disparition virtuelle de l'expression, l'onagata suspendait l'apparition même de la femme. Comme si de cette disparition à cette apparition, dans le battement de l'une à l'autre, l'onagata concentrait et commençait à distiller sa présence, c'est-à-dire aussi son éros. Et le point de référence de cette disparition/apparition c'est le partenaire masculin, derrière lequel l'onagata joue son "épiphane", se voile et se dévoile, avec qui il se met "en phase" pour faire passer ensuite le courant d'un érotisme plus fort. Yin et Yang.

Dans les drames, l'onagata s'inscrit fondamentalement dans une représentation, dans un tableau de l'amour qu'il compose avec le *tachiyaku*, il appartient au couple qu'il forme avec le *tachiyaku* (le lien est si fort qu'il se singularise ; autrefois, l'onagata était souvent "en ménage" avec un même *tachiyaku* et cela pouvait durer longtemps, jusqu'à la mort de l'un ou de l'autre). C'est pourquoi, à tous les niveaux de la formalisation rythmique, gestuelle, plastique, et dramaturgique, onagata et *tachiyaku* ne cesseront de se représenter comme opposés et complémentaires, de composer un équilibre, une harmonie dynamique.

LA RECHERCHE D'UN TEMPERAMENT DOUX ET MARTIAL

Ayame et ses successeurs immédiats achèvent de tracer les contours de la femme Kabuki : jeune et sensuelle ("le jeu de l'onagata trouve son fondement dans le charme sensuel *iroke*" (Ayame). Ces traits gagneront peu à peu en importance pour faire de la jeune fille timide et ingénue le premier modèle de l'onagata : compagne vertueuse, douce et gentille. Les femmes méchantes ou grossières, n'étant pas du ressort de l'onagata, sont généralement jouées, sur un ton parodique, par des *tachiyaku* souvent "tragique" (le rire n'est pas le propre de la femme au Kabuki, la femme ne fait rire, ni ne rit elle-même, sinon par petits rires artificiels et forcés).

De manière générale, la constitution de l'art dramatique de l'onagata s'est faite à partir de la recherche d'un tempérament doux chez l'acteur. C'est pourquoi Ayame avait de son temps élevé au rang de préférence absolue, la *keisei*, la courtisane, *bonjari*, c'est-à-dire douce, tout en noble et élégante mollesse, et de préférence, comme il disait pour éloigner le réel de l'idéal d'une distance allant du présent au passé, "ancienne mode". Son mérite à persévérer dans cette voie était d'autant plus louable que d'autres acteurs, d'autres styles, d'autres manières de jeu venaient le contredire, et lui donnaient bien du fil à retordre, comme en témoignent plusieurs remarques de ses "Dits" :

"Affronter un ennemi sur scène porte préjudice à l'onagata, mais il y a des cas où l'on est bien obligé de l'accepter en raison de l'intrigue. Pour peu que la dispute se solde par une victoire de l'onagata, des "bien joué !" fusent de partout et le public acclame cet onagata. Et quoi de plus normal, si c'est une faible femme qui affronte un méchant ennemi. Mais que l'enthousiasme soit général, l'acteur, grisé par les applaudissements cherche à en faire un peu plus, puis bientôt davantage, cela est une tendance ruineuse pour l'onagata. Car il finira par s'égarer hors des sentiers de son art."

"Comment doit-on jouer une femme de guerrier qui dégaine et brandit sa dague ? Dans une scène où elle se trouve encerclée par de nombreux ennemis, alors qu'elle doit, par exemple, protéger une jeune princesse, elle saura manier son sabre avec plus d'adresse encore qu'un homme. Car devant l'imminence du danger, son cœur redouble de loyauté, et elle se montre ainsi digne du guerrier dont elle est l'épouse. Lorsqu'en revanche, elle est aux prises avec un seul ennemi dans une salle de réception (où les combats sont rendus malaisés par la présence

de faux plafonds très bas), le moment n'étant pas encore aussi décisif, elle maniera sa dague avec plus de douceur. "

La grande hantise d' Ayame, c'était les scènes de combat, très nombreuses alors. C'était les rôles de femmes de la classe guerrière, ces "fleurs rares et étranges" que certains onnagata comme Mizuki Tatsunosuke, son grand rival, donnaient à voir dans la danse.

C'est que depuis ses origines, l'art de l'onnagata avait développé une tendance, héritée sans doute des *wakashû*, et de toute évidence contraire aux idées d'un Ayame, qui allait se manifester dans une manière active, dynamique, ou si l'on veut, énergique. On ne peut pas vraiment dire qu'il y eut là une distinction entre deux styles de jeu définis, comme c'était le cas des rôles masculins : pour ces rôles, on le sait, deux écoles, le *wagoto*, la manière "douce", et l'*aragoto*, la manière "rude", s'affrontaient, ou plutôt se côtoyaient selon une différence d'autant mieux marquée qu'elle était, à l'origine, géographique et culturelle (la culture bourgeoise de la région du Kamigata, pour la première, et la culture guerrière d'Edo (l'ancienne Tokyo), pour la seconde).

Par la suite, notamment avec le transfert vers le milieu du XVIIIème siècle, du leadership culturel de la première région vers la seconde, ces deux styles vont se mêler, se combiner même, pour donner naissance à des personnages complexes comme Sukeroku.



Chez les onnagata, s'il n'y eut pas de distinction correspondante, on faisait néanmoins la différence entre les acteurs des deux régions, longtemps au profit de ceux issus du Kamigata, culturellement avantagés, par leur langage d'abord, aux consonances plus douces. Il arrivait aussi que l'on qualifie le jeu de certains onnagata d'Edo, d'"aragoto de femme".

Mais il y avait surtout une généalogie, d'une importance que le répertoire actuel du Kabuki ne laisse guère présumer, de rôles de *onnabudô*, de "femmes martiales" - des femmes de la classe militaire qui portaient sur le sentier de la guerre ou des vengeances pour sauver l'honneur du mari, ou par esprit de loyauté envers le seigneur, et qui s'illustraient dans d'électrisantes scènes de combats (*tate* ou *tachimawari*).

Les personnages d'*akuba*, littéralement de "mauvaises vieilles" - en fait ni réellement "mauvaises", les voies de la Vertu étant à leur époque devenues impénétrables, ni réellement "vieilles", mais justes mûres et libérées depuis longtemps de leur innocence - qui allaient répandre leur parfum vénéneux sur les drames "ultra-réalistes" (*kizewa*) du début du XIXème siècle, et de la déliquescence générale des anciennes valeurs.

Ces *akuba* étaient certes le produit de goûts différents (ceux des gens d'Edo), ainsi que d'une nouvelle poussée de réalisme, plus crue, plus acide que la première, sur fond de famine et de marasme économique. Mais elles témoignaient aussi d'une perversion du modèle de l'onagata vertueux né un siècle avant dans le Kamigata. Non seulement les onagata avaient définitivement adopté dans leur registre les rôles de *wakashû*, soit des rôles sexuellement ambivalents, mais il leur arrivait, chose bien plus grave, d'empiéter sur le domaine des *tachiyaku* : on vit ainsi certaines stars de la fin de l'époque d'Edo interpréter des rôles d'*aragoto*.

Au reste, les onagata ne faisaient que rendre au *tachiyaku* leurs propres manques aux règles de la préséance : ceux-ci ne violaient-ils pas régulièrement, depuis l'ère Temmei (fin du XVIIIème), ce territoire strictement réservé aux onagata qu'était la danse ? Ne s'affichaient-ils pas, qui plus est, dans des rôles féminins ?

Le Kabuki était alors retourné de l'intérieur par une tendance irrésistible chez ses acteurs, ou plus exactement chez ses stars, à secouer les chaînes de la spécialisation et à étendre son registre. A l'initiative d'ailleurs d'un onagata, étaient apparus autour des années 1760-70, des acteurs à "géométrie variable", des *kaneru-yakusha*, c'est-à-dire des "acteurs qui cumulent" (les emplois, dans les différentes catégories de rôles d'homme, bon ou méchant, et de femme).

Le temps était ainsi venu où l'on pouvait passer impunément d'un rôle à l'autre, féminin ou masculin, et ce plusieurs fois au cours d'une même pièce (vu la compétition sans merci qu'ils se livraient, les acteurs dépassèrent rapidement la dizaine de "changements rapides" (*hayagawari*) durant une seule représentation). En un clin d'œil, quelques retouches apportées au maquillage, une substitution de costume exécutée selon une technique éprouvée, l'acteur se travestissait en femme, sautant allègrement par-delà les années de vie féminine que les onagata s'imposaient.

Quoi qu'il en soit, "pièces de femme", "femmes martiales", et autres *akuba* avaient pour mission première de céder momentanément aux stars parmi les onagata cette place centrale que leur immense popularité réclamait pour eux à grands cris. Mais ce qu'on attendait de ces rôles ce n'était pas seulement de déchaîner les enthousiasmes par des démonstrations de force, c'était aussi de faire preuve d'habileté dans l'art de gérer la combinatoire des signes, la composition des deux pôles, masculin et féminin, mis ici volontairement en présence.

Et il ne s'agissait pas de les mêler, de les confondre dans une nouvelle figure androgyne, mais bien au contraire de faire sentir de façon très précise toute l'étendue de leur différence, d'étonner par des variations délicates et multiples, ou, plus spectaculairement, par un passage brusque de l'un à l'autre, lorsque, par exemple, une femme martiale, dans une rencontre inattendue avec l'époux, réintègre subitement le comportement, la douceur attentive de la femme dévouée au mari. Moments et occasions de montrer avec panache son savoir-faire, sa virtuosité à parcourir toute la gamme des expressions du féminin, ces rôles cherchaient à mettre l'onagata en perspective, en abyme même, dirais-je, puisqu'ici sa démarche s'inverse et se redouble dans l'exigence d'exprimer une certaine virilité à travers et à partir de l'expression de son contraire.

La danse des onagata de la première époque de Genroku exploitait bien plus encore que les drames cette veine dynamique. Les "fleurs rares et étranges" dont parlait Ayame pour les

critiquer, désignaient directement les prouesses galvanisantes de son rival Tatsunosuke, celui dont la critique du temps acclamait "l'élégance martiale".

On sait qu'il brilla dans une "danse de la lance", mais aussi dans une "danse de chat" assez curieuse où il jouait la métamorphose désespérée d'une jeune fille n'ayant trouvé d'autre moyen pour sauver de la censure publique sa passion incestueuse pour son frère qu'en devenant chat. Et un peu plus tard il rencontra un succès foudroyant avec cette danse dite de "sept métamorphoses" (*nanabake*), au cours de laquelle il devenait tour à tour chien, Narihira (le célèbre poète "androgyné"), vieillard à tête blanche, petit page, bouillonnant *wakashû*, spectre d'une femme, et enfin *shôjô* (sorte de singe mythique pleurant comme un enfant et comprenant le langage des hommes).

D'une figure à l'autre, ce n'était pas seulement d'un sexe à l'autre que Tatsunosuke se déplaçait, mais aussi d'un âge à l'autre, d'une espèce à l'autre, du réel à l'imaginaire, du monde des vivants au monde des morts (le répertoire de l'onnagata de l'époque abondait en *onryôgoto*, en "apparitions de spectre"). C'est peu de dire que l'onnagata accomplit une métamorphose dans l'autre sexe. Ce qu'affirmaient les danses de Tatsunosuke c'est que l'onnagata est le corps ou lieu de toutes les métamorphoses, qu'il est un corps de mutations, nulle part établi, en voyage.

Corps libre et sans limites, l'onnagata de cette époque était aussi funambule, il traversait la scène en équilibre sur une corde, s'adonnait à toutes sortes d'acrobaties où il s'identifiait souvent aux mécaniques magiques des petites poupées et marionnettes que dans d'autres théâtres on manipulait avec force virtuosité.

Au cours du XVIIIème siècle, la danse des onnagata perdra quelque peu ce caractère fantastique d'une jonglerie du corps, d'une métamorphose toujours recommencée d'un corps en mutation. Car la danse évoluera, codifiant ses formes, s'enrichissant de nouvelles ressources musicales, et accordant aussi une plus grande importance à la pantomime, à l'expression lyrique, en raison notamment de sa plus forte intégration au sein des drames.

TECHNIQUES ET PRINCIPES D'EXPRESSION

Puisque nous allons parler de la formalisation du jeu et de ses principes, on ne saurait éviter de commencer par une remarque sur ce qu'on entend par "forme" dans le langage du Kabuki. Ici, un seul mot-clé : *kata*, que l'on traduit par "forme", mais qui a aussi le sens de "convention", voire de "technique". Cette notion n'est pas propre au Kabuki, on la retrouve dans d'autres formes théâtrales (Nô, Bunraku) et d'autres arts traditionnels (arts martiaux compris).

Un *kata* désigne toujours quelque chose de concret : c'est un geste, une façon de s'asseoir appartenant à la gestuelle de base d'une catégorie de rôle, c'est l'emploi de telle perruque, de tel costume, de telle musique "de fond", de tel accessoire, pour une scène et pour un rôle donné, c'est un trait de maquillage ou toute une séquence de jeu, texte à dire et gestuelle compris, c'est une figure de la danse, etc.

Du particulier au plus général, ce que recouvre la notion de *kata* est extrêmement étendu. Son unité réside en dernière analyse dans le concept d'une tradition qui, en répétant et en transmettant des éléments de création, les fixe et les établit en "formes". A cet égard, il faut dire que le *kata* peut revêtir une fonction purement commémorative : pour le rôle de Nikki

Danshō, tel acteur appartenant à la lignée de Matsumoto Kōshirō, se peindra un grain de beauté sur la tempe, tout simplement parce qu'un ancêtre en avait décidé ainsi pour rehausser son profil cyranesque.

Matières fixes, quelquefois, on le voit, en dépit du bon sens, les *kata* vivent, c'est-à-dire qu'ils naissent, qu'ils meurent. Leur valeur n'est pas forcément absolue ni immuable. Certains, correspondant à l'expression gestuelle de base de toute une catégorie de rôles, sont affectés d'un coefficient de stabilité plus grand, voire maximal mais d'autres, plus singuliers, ne valant que pour un rôle, ont une existence bien plus limitée, ce à la fois dans le temps, car ils peuvent être abandonnés et être remplacés par d'autres, et en étendue, puisqu'ils n'ont cours alors que dans la tradition d'une seule famille d'acteurs. Même aujourd'hui où le Kabuki tient pourtant un solide pied dans le musée, les acteurs continuent à transformer, à recréer les *kata*.

Les *kata* forment une masse hétérogène à laquelle le jeune acteur est confronté dès le début de sa formation. C'est déjà en raison de cette homogénéité, d'ailleurs, que son apprentissage ne se fera pas, notons-le, selon une méthode analytique, pour le conduire d'éléments simples, basiques, à des combinaisons complexes, puis à l'étude d'un morceau de répertoire. Il commencera toujours par apprendre un morceau de danse en suivant, mouvement par mouvement, geste par geste, ce que lui montre le maître.

Remarquons aussi que les premières danses apprises seront généralement des danses d'onnagata, quel que soit l'emploi auquel le futur acteur est destiné. Ceci d'abord parce que les danses d'onnagata sont mieux adaptées à la douceur naturelle de l'enfant (car dans les grandes familles on commence très tôt), mais aussi parce qu'elles constituent la matrice de ce "charme sensuel", qualité spécifique et fondamentale de l'onnagata, nous l'avons vu, que ne peut cependant ignorer nul acteur, quel que soit son emploi, car elle appartient en même temps à l'esthétique globale du Kabuki.

LE COMMENCEMENT DE LA PRESENCE : S'ASSEOIR

La première chose que le jeune acteur apprendra, c'est de s'asseoir et de saluer correctement le maître. Cela paraît peu de chose, mais saluer n'est pas seulement une civilité (faite au maître, aux spectateurs), il faut en considérer le geste comme un premier *kata*, faisant pleinement partie de la danse (certaines danses comme *kagamijishi*, le mettent particulièrement en scène) avant évidemment d'être l'un des actes les plus fréquemment joués dans les drames, où dans les *kōjō*, les adresses au public.

Car en saluant, l'acteur exprime sans doute sa relation au public (respect, reconnaissance...), mais il se désigne lui-même comme pure virtualité d'expression. C'est là *le commencement de la présence* de l'acteur sur scène, et une attitude qu'il ne quitte jamais.

S'asseoir et être assis est aussi fondamental dans la mesure où, dans les drames (plus que dans la danse), c'est peut-être la position que l'onnagata adopte le plus souvent, et le plus longtemps. A preuve, ces rôles de princesse que l'on surnomme : *shibire-hime*, à la lettre, "princesses qui engourdissent", tant ils sont statiques. Mais ce n'est pas seulement pour cette raison que l'onnagata, et l'acteur en général, est souvent assis. Selon une règle que nous dégagerons peu à peu, au Kabuki, chaque intervention d'acteur est mise en évidence, tend à se découper de ce qui l'entoure, la précède ou la suit.

Certes, dans une scène d'amants qui se séparent, par exemple, ou dans une confrontation entre plusieurs personnages rivaux, il est des moments, en particulier quand l'action culmine, où les acteurs interviennent "ensemble", en synchronisant même très précisément leurs mouvements ; mais, il en est bien d'autres où l'on a plutôt l'impression qu'ils prennent chacun leur tour, enchaînent l'un après l'autre leur "solo".

Le spectateur concentre ainsi toute son attention sur le jeu d'un seul acteur, tandis que les autres "attendent", généralement assis. Ceux-ci n'arrêtent bien sûr pas de jouer, mais sont en quelque sorte en état d'expression minimum. Ils ne quittent pas leur personnage (qu'ils continuent d'incarner, au mieux par une mimique figée, ou simplement par les conventions du costume, du maquillage, etc.) mais ils tendent à n'en plus indiquer qu'une généralité : c'est-à-dire, à la limite, la catégorie de rôle à laquelle renvoie le personnage.



fig. 1

Dans l'immobilité de la position assise (sur les talons, jambes repliées, selon la coutume japonaise), l'onagata suspend donc son jeu à la désignation de la catégorie de son personnage : il la donne en effet toujours à lire.

La courtisane (fig. 1) tient un genou légèrement relevé, sur lequel elle pose les mains l'une sur l'autre (la main gauche en dessous si c'est le genou droit qui est relevé).

Une épouse (fig. 2), toujours prête à intervenir pour le service de l'époux ou de la maison,



fig. 2

s'assied généralement en tenant sous elle un des deux pieds en position pour se lever (talon relevé), les mains (doigts étendus, toujours soigneusement serrés) posées l'une sur l'autre, main gauche au dessus, sur la cuisse droite (variante : assis sur les deux talons couchés de part et d'autre du postérieur, les mains posées à plat chacune sur une cuisse, légèrement tournées vers l'intérieur de façon à ce que leur extrémité se recouvre quelque peu ; on signale alors un état d'esprit détendu ; autre variante : en écartant davantage les mains, la position devient plus formelle, le personnage est par exemple en présence de gens importants).



fig. 3

Une princesse ou une jeune fille tient un bras écarté vers l'extérieur, l'autre étant ramené vers le haut de la poitrine (fig. 3).

Rappelons avant d'aller plus loin quelles sont les principales catégories de rôles dans le cas de l'onagata : outre les courtisanes (les *keisei* : il y en a toute une variété, depuis les *oiran*, les reines des quartiers de plaisir, jusqu'aux vulgaires filles de joie), les jeunes filles (celles des villes, *machi-musume*, et celle de la campagne, *inaka-musume*, plus rares), les princesses (dites souvent "rouges", en raison de la couleur habituelle de leur robe), les *sewa-nyôbô*, les "épouses" dans les *sewa-mono*, soit, en gros, des épouses de la classe bourgeoise, et les *akuba*, il y a encore les *katahazushi* (du nom de la perruque portée pour ces rôles), les épouses de la classe des guerriers, et les *koshimoto*, les "suivantes", qui représentent des rôles très secondaires : les *warabe* (enfants) et les *kamuro* (petite fille au service des courtisanes) ne sont interprétés par les onagata que dans la danse, tandis que les *babâ* ("vieilles femmes") n'appartiennent pas au répertoire d'un "pur onagata".

On remarquera au passage, que ces catégories, *akuba* mises à part, ne désignent pas un caractère, ou un type théâtral, mais une sorte du statut apparemment peu singularisé et défini essentiellement par la classe sociale et l'âge. Les catégories masculines présentent une grande différence sur ce point.

Déjà dans la position assise, un onagata, quel que soit le rôle, ne se tiendra jamais complètement face au public. En orientant légèrement la poitrine, le bassin, les jambes sur le côté, il retranchera son corps d'un face-à-face direct, contraire à la pudeur féminine, avec le public. Ce d'autant plus qu'il tournerait le visage droit vers la salle. Toujours l'onagata a conscience de l'axe frontal qui organise son rapport à l'espace en fonction de la relation théâtrale.

En cela il ne fait pas exception à cette règle qui veut que l'on joue toujours face au public au Kabuki. C'est là un premier principe fondamental du jeu : le principe de la frontalité. L'acteur ne développe pas ses efforts à l'intérieur d'un quatrième mur. Il projette son énergie vers le public. S'adresse-t-il à un partenaire sur sa gauche, il ne lui parlera pas moins, généralement, en étant tourné face aux spectateurs.

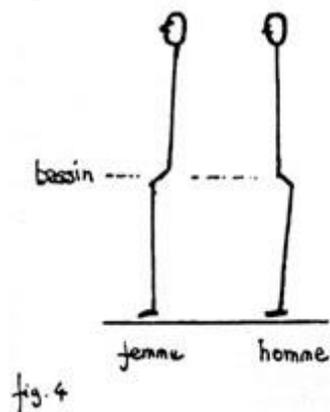
Dans les drames ce principe est certes relatif (en ce sens qu'il laisse une certaine autonomie à l'espace scénique en tant qu'il représente un autre espace), mais il articule déjà, on le voit, une première distinction entre rôles masculin et féminin : en esquivant la frontalité directe, qui est un axe "fort", l'onagata fait apparaître la femme en ce qu'elle dérobe insensiblement au regard, qu'elle accueille celui-ci, plutôt qu'elle ne l'affronte (la femme est "yin", force cachée).

Dans la danse, le principe de frontalité se retrouve bien sûr, à l'état pur même, ce qui fait d'autant mieux apparaître son fonctionnement selon une triple axialité : l'axe de frontalité directe (soit la perpendiculaire au cadre de la scène), et les deux diagonales partant de l'acteur et s'ouvrant selon un angle de 90° vers la salle pour rejoindre idéalement les deux bords de la scène. Ces trois axes sont essentiels non seulement parce qu'ils organisent les déplacements du danseur, mais aussi parce qu'ils structurent chaque geste, chaque pose (on peut toujours rapporter la position de chaque partie du corps à l'un des plans verticaux passant par les axes fondamentaux : dans telle pose, les jambes et le nez se trouveront dans le plan d'une des diagonales, tandis que les épaules, les bras, et le regard se situeront dans le plan de l'autre, etc.).

Mieux que n'importe quel autre geste, celui du regard (il y a dans la danse du Kabuki une véritable gestualité du regard ou des yeux, ces "fenêtres de l'âme") démontre la double efficacité de cette triple orientation (détaillée par des axes d'orientation intermédiaires) qui articule le principe de la frontalité : embrasser ou envelopper l'espace tout entier de la salle, en inscrivant chaque figure dans le plan géométrique du cadre de la scène.

LES HANCHES SUSPENDUES

Après le salut, et bien avant d'avoir été initié à toutes les déclinaisons de la position



assise, l'élève onnagata aura en réalité appris à se tenir debout et à marcher. Car savoir se tenir debout c'est déjà savoir ce qu'est le juste maintien du corps sur une scène de Kabuki. On lui aura dit de prendre conscience de sa colonne vertébrale, de son dos qui des hanches au bassin formera un plan parfaitement droit, on lui aura surtout dit de prendre conscience de la région du bassin, comme du foyer énergétique de son corps. Il y concentre donc sa force, en exerçant une tension musculaire à l'endroit de la cinquième vertèbre. Ses hanches seront de la sorte "suspendues", comme on dit en japonais (*tsuri-koshi*).

Comme il se destine aux rôles féminins, il veillera à redresser sa colonne vertébrale, selon un axe parfaitement perpendiculaire au sol, le bassin légèrement tourné vers le haut, l'extrémité du coccyx pointé vers l'avant (pour les rôles masculins, le bassin sera à l'inverse tourné plutôt vers le bas, coccyx ramené vers l'arrière, avec le haut du corps sensiblement incliné vers l'avant).



fig. 5

Ce maintien du corps, et plus précisément cette position énergétique du bassin est tout à fait fondamentale, non seulement dans la station debout mais encore dans chaque mouvement, dans chaque figure pour lesquels elle varie : outre les "hanches suspendues", il a des "hanches pour la marche" (*ayumi-koshi*), des "hanches pour les poses" (*kimari-koshi*) (fig. 5), des "hanches basses" (*otoshi-koshi*). D'une position à l'autre, le bassin est abaissé, par une flexion des genoux, en ramenant de ce fait le centre de gravité vers le sol.

Car c'est à travers cette position énergétique du bassin que l'acteur stabilise son centre de gravité, et rapporte son corps au sol (ici réside un principe fondamental qui oppose radicalement la danse japonaise à la conception du mouvement dans la danse occidentale comme saut par-delà toutes les contraintes qui asservissent le corps à l'espace).

Mais c'est également à travers cette position énergétique du bassin, à travers l'effort qu'elle suppose que l'acteur concentre et projette son énergie vers le public. Les spécialistes, anthropologues et autres, ont beaucoup discuté pour savoir d'où pouvait bien venir un tel maintien du corps, et la thèse selon laquelle il reproduirait certaines tensions musculaires propres au travail de la riziculture dans une situation de dépense maximale d'énergie, est loin d'être la plus improbable.

Notons aussi, pour ancrer tout ceci dans le contexte culturel, que la fameuse lutte des sumô s'inspire de principes similaires et repose pour beaucoup sur l'art de se servir de son bassin comme vecteur de concentration et d'équilibre de la force). Car en abaissant son centre de gravité, à force de contractions souvent douloureuses (un acteur du début du XIXème à qui l'on demandait quel était le secret de la beauté de ses danses, répondait que c'était la douleur), le danseur provoque une dépense excessive d'énergie qu'il transforme en puissance à la fois d'intériorisation et de projection des affects à exprimer. Plus il faut exprimer intensément, dans les poses figées notamment, plus il faut "mettre les hanches" (*koshi-o-ireru*), plus on abaisse le bassin et le centre de gravité.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette position fondamentale du corps de l'acteur. Entre autres, il faudrait montrer comment elle participe de la plasticité des formes ou des figures ; c'est par exemple, chez l'onnagata, la ligne brisant la verticale en forme de S, que l'on retrouve dans nombre de figures (fig. 5).

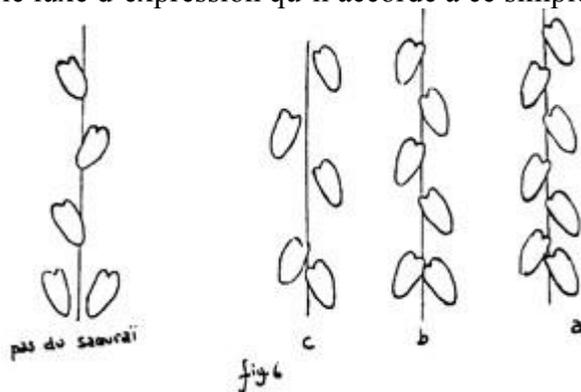
Cette position ne détermine pas seulement le mouvement en tant que déplacement dans l'espace, mais l'affecte plus profondément dans sa dimension temporelle - ne serait-ce que dans la marche à laquelle la stabilisation du centre de gravité confère l'effet d'un glissement sur le sol, pour extraire du mouvement son processus temporel et rythmique, et dans le jeu des vitesses et des lenteurs, de nouvelles possibilités d'expression.

Cette composante du temps, dont l'expression s'inscrit en quelque sorte au creux de chaque geste, est essentielle au Kabuki, et dans le théâtre japonais de façon générale ; c'est peut-être déjà pour cela qu'on privilégie l'arrêt, que le mouvement y est toujours rapporté à l'immobilité comme à son point virtuel.

Revenons à notre examen des *kata*, à ceux de la marche précisément, puisque c'est le premier mouvement qu'on apprend après s'être mis debout. Le Nô, avec son *hashigakari*, la passerelle par laquelle arrive l'acteur, avait déjà montré que marcher était un art qui demandait souvent des années d'exercices avant d'être maîtrisé.

Le Kabuki allait surenchérir, et l'on sait qu'au début de son histoire il avait fait monter sur la scène ces démarches extravagantes, comme le *roppô*, par lesquelles certains groupes sociaux (voyous, prostituées) cherchaient à se singulariser. Très vite il s'est donné les moyens scéniques de développer cette ressource, en créant ce dispositif si original qu'est le *hanamichi*, ce "chemin aux fleurs", qui traverse le parterre comme le praticable d'un défilé de mode. La comparaison n'est du reste pas abusive car l'onagata a toujours revêtu, autrefois en tout cas, cette fonction de "fashion model" pour des modes dont il était généralement lui-même le créateur.

Mais dans son avancée somptueuse sur le *hanamichi*, l'onagata fait d'abord apparaître, avec le luxe d'expression qu'il accorde à ce simple mouvement de la marche,



la femme et ses multiples silhouettes. Pour les rôles de jeunes filles et de princesses, il tiendra les cuisses et les genoux fermement serrés, ses pieds seront tournés vers l'intérieur, il marchera, du pas le plus menu, en soulevant à peine le talon, à la façon, comme on dit, "du crocodile" (*waniashi*) (fig. 6a).

La femme mariée, les jeunes filles plus averties, allongeront quelque peu le pas, en desserrant la tension au niveau des genoux (fig. 6b). Les courtisanes auront un pas plus ample, en veillant à laisser entrevoir la rougeur de leur *koshimaki* (sous-vêtement rouge que portent les femmes sous le kimono) (fig. 6c) ; et l'amplitude du pas peut varier ici jusqu'à atteindre le grandiose du fameux *soto-hachimonji* de l'*oïran* (la courtisane de plus haut rang) où le pied décrit un large demi-cercle vers l'extérieur à chaque progression.

La position des bras dans la silhouette d'une femme qui marche n'est évidemment pas indifférente et varie identiquement selon la nature du rôle. De façon générale, comme pour les genoux, les coudes sont ramenés vers l'intérieur (les courtisanes, dans leur allure plus provocante, peuvent néanmoins mettre en valeur leurs coudes). Les jeunes filles fermeront les bras au-dessus de la poitrine qui sera donc dissimulée sous les longs pans de leurs manches ; les princesses feront de même en écartant toutefois un bras vers l'extérieur ; les épouses fermeront les bras (un bras sera éventuellement ouvert) plus bas sur la poitrine, à hauteur du

cœur. Les courtisanes soulèveront d'une main le pan inférieur de leur kimono, de manière à dégager les pieds de la traîne, et laisser entrevoir les dessous, mais elles le feront différemment des geisha, par exemple, dont la main plus ferme, ramenant pudiquement l'ouverture du bas du kimono sur le côté, marquera la fierté discrète qui est la leur.

LE CHARME SENSUEL

Ces premiers éléments de description sont assurément loin d'épuiser toutes les ressources exploitées par l'onagata pour composer la silhouette de ses personnages. Les variantes sont nombreuses. Pour certains rôles de jeunes femmes, l'acteur glisse ses mains sous le kimono, de part et d'autre de la poitrine, pour en suggérer les formes. Il y a ainsi tout un jeu sur l'appareillage du costume, qu'il faudrait, pour bien faire, détailler.

En commençant peut-être par le jeu du col et de la nuque : car un onagata faisant son entrée par le hanamichi montre la femme aussi bien de dos que de face. Et la beauté d'une silhouette arrière dépend d'abord de la ligne des épaules, de la fluidité d'une ondulation descendant depuis le cou (il ramènera donc ses épaules vers l'arrière, les abaissera autant que possible ; certains onagata glissent des petits coussinets sous le bord de col, de part et d'autre du cou, pour assouplir encore la pente de la ligne) ; elle dépend surtout de la juste échancrure du col, de cette blancheur suggestive qu'elle dévoile en profondeur sur la nuque. "Arme unique pour montrer la femme", la nuque s'exhibe pour elle-même, elle est, dans la danse qui affectionne les poses de dos, un foyer où le corps tout entier s'exalte et s'érotise en y accueillant le regard. Sensualité de la nuque, mais pas uniquement, car "selon la manière de s'en servir, elle permet d'exprimer tous les sentiments" (Hirayama).

De proche en proche, du détail d'une main ou d'une nuque, à l'allure générale du corps dans la marche ou la position debout, nous pourrions accumuler les exemples, et vérifier comment le "charme sensuel" ("*iroke*") apparaît toujours à la fois comme l'expression première de la femme et comme son critère différenciant.

Voyons ceci plus en détail, en comparant l'allure du corps avec la position du doigt dans le geste très simple par lequel une femme se désigne elle-même (au Japon, c'est le nez,

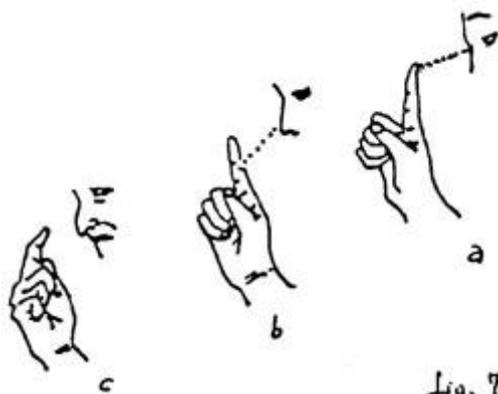


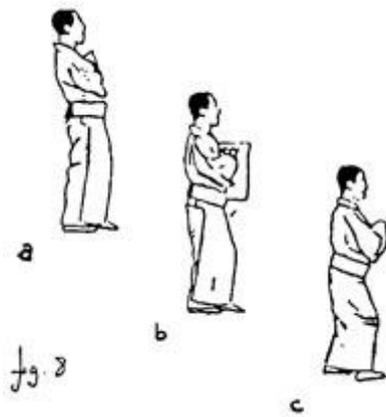
fig. 7

pas la poitrine qui vaut comme métonymie du "je" : c'est lui qu'on montre, pour se désigner).

En examinant ce geste (fig. 7), on voit que chez la jeune fille, chez la princesse (a) ou encore chez la courtisane, la main tournée vers l'extérieur présente, à l'interlocuteur, au public, sa partie charnue, le doigt accusant une forte cambrure vers l'arrière. Chez la femme mariée (bourgeoise ou guerrière) (b), la main est présentée de profil, l'index est droit. La femme âgée

(c) ne lève plus qu'une main refermée sur elle-même, le doigt voûté s'en détache à peine et souligne le manque d'énergie.

On le voit, l'expression de l'âge, et plus généralement, de la nature du rôle, se décline selon un dosage très précis et progressif d'une sensualité inscrite à son plus haut degré chez la jeune fille, dans la position de la main qui s'offre au regard, dans la ligne ronde, fluide, et vivante du doigt tendu à l'extrême, dans l'aimable petitesse de celui-ci (car le doigt cambré vers l'arrière apparaît aussi plus petit aux yeux du spectateur).



Il est à peine nécessaire de commenter le dessin (fig. 8) pour dire que la déclinaison de la ligne décrite par ce geste, d'un élan vers l'arrière à la voussure chez la vieille femme, se répète au niveau de l'allure générale du corps ; dans la manière dont la jeune fille (la courtisane) déporte vers l'avant le bas de son corps et se cambre (a) ; dans le maintien apaisé, distillant un charme tranquille, des épouses (b) ; dans la forme légèrement tassée de la femme âgée (c).

Mais le travail de stylisation, ici l'extraction d'une ligne simple et sa modulation, ne s'arrête pas à ces figures élémentaires, il se développe dans des figures exemplaires, hautement esthétisées, comme celles que propose la danse : la ligne à forte cambrure de la jeune femme, comme expression de la sensualité, s'inscrit ainsi, tel un signe paroxystique, dans la pose dite *ebizori*, "à l'écrevisse" où l'onagata fléchit tout son corps vers l'arrière, tant que la chevelure finit par toucher le sol (pour exprimer, par exemple, comme dans le "drame dansé", *Seki no to* ("le Poste frontière"), un mélange subtil et très spectaculaire, de frayeur insoutenable et d'abandon érotique chez une femme soumise aux menaces d'un inquiétant personnage).

Il faut pousser plus loin l'analyse de notre geste du doigt, et montrer comment le sensuel s'y approfondit dans le jeu différencié, du regard qui l'accompagne. Comme la ligne en pointillé l'indique sur le dessin, la jeune fille (a) regarde dans la direction non pas de son interlocuteur, mais de son doigt qu'elle effleure, caresse inconsciemment en un mouvement de pudeur au moment même où sa main abandonne aux yeux de cet interlocuteur la fraîcheur de sa paume.

Chez la femme mariée (b), le regard ne rencontre pas davantage celui de l'autre, mais l'impression de sensualité et de pudeur mêlées est atténuée, grâce au regard porté vers le milieu du doigt, pour dégager une réserve plus intérieure, un charme plus discret.

Entre le doigt et le regard, une tension est ainsi créée, chaque fois différente, à travers laquelle l'onagata nuance l'expression de la sensualité - la tension s'annule chez la femme âgée dont le regard, rencontrant au loin l'interlocuteur, manifeste une indifférence à la main, c'est-à-dire une indifférence au corps, tandis qu'à l'inverse, la jeune fille est, dans le repli même de son

regard sur le doigt, toute attention au corps, mise en valeur exclusive de celui-ci. Inutile de dire que le geste, présenté ici de façon isolée, redoublera d'effet en se conjuguant à l'allure générale du corps, en particulier à l'allure de l'épine dorsale qui répète celui du doigt.

Notre personnage féminin s'anime, il marche, il se désigne en tant que femme, le code des actions s'enrichit peu à peu d'un code des sentiments. Revenons à la jeune fille, en position assise : elle ne fait rien, ou presque rien, elle écoute. Elle aura, comme nous l'avons vu, les mains posées sur les cuisses, et selon que, parmi tout un nombre de variantes possibles, elle les glissera sous ses *furisode*, ses longues manches, soigneusement étendues sur ses genoux, ou les posera simplement dessus, elle signalera déjà si elle est une fille bien éduquée de la ville, ou au contraire, une fille plus fruste de la campagne.

Pour montrer qu'elle est attentive à ce qu'on lui dit - c'est le garçon qu'elle aime qui lui parle -, elle pourra manifester sa timidité d'innocente adolescente en chipotant de quelques doigts fiévreux l'extrémité de ses manches ; ou bien, en prenant celles-ci par le milieu de leur pan, l'onagata suggérera que la jouvencelle n'en est plus à sa première expérience.

Comment va-t-elle regarder son interlocuteur, si toutefois elle ose s'y risquer ? Elle



fig. 9

esquissera (fig. 9) un léger mouvement de recul, elle penchera légèrement le tronc vers l'arrière, soit du côté opposé à son interlocuteur, la tête suivra le même mouvement d'inclinaison, le menton relevé l'accentuera même, un bras sera ramené sur le haut de la poitrine, tandis que l'autre sera écarté, presque tendu (la manche tout au moins est tendue, dont les doigts dépassent à peine), pour accuser de toute la surface du pan de la manche à la fois cette distance suscitée par le mouvement du haut-le-corps vers l'arrière, et le rapprochement créé dans le regard dont le trajet est encore souligné par la ligne du bras qui l'accompagne, le porte tout en semblant prêt à le censurer.



fig. 10

Le contact, la rencontre timide de l'autre dans le regard se trouvent ainsi délicatement dramatisés selon le procédé d'élargissement du geste par un mouvement

contraire. Procédé que l'on retrouve bien sûr partout ailleurs, comme dans la pose suivante (fig. 10) où il vient magnifier une ambiguïté de sentiments : la jeune fille exprime en effet aussi bien son extrême timidité que le comble de la joie, dans ce geste de retrait discret du buste vers l'arrière et de dissimulation du visage, que vient contredire l'extension ostentatoire des deux longs pans de manches levées et jointes vers l'avant.

DECOMPOSITION ET SIMPLIFICATION

Prenons un autre exemple encore, élémentaire lui aussi et proche des précédents, mais davantage dynamique, et partant une fois de plus de la différenciation des rôles : comment en effet une femme de la classe militaire se tourne-t-elle vers un interlocuteur ? Dans ce mouvement, elle doit tendre à synchroniser la triple rotation du tronc, de la tête et du regard.

En revanche, la courtisane, ou la jeune fille, veillera à introduire un décalage, un léger retard entre chacune des trois rotations : le tronc tournera d'abord, entraînant progressivement, la tête dans son mouvement, avant que le regard ne suive, plus lentement encore, et ne s'immobilise enfin dans la direction souhaitée.

Le geste est ainsi décomposé, mais en même temps démultiplié. Chaque mouvement partiel s'enchaîne, s'entraîne pour former un seul mouvement, mais en opposant comme une résistance sur le suivant, en faisant valoir sa vitesse propre. Et dans la subtile différence (de vitesse) de l'un à l'autre, dans l'angle variable qui s'ouvre entre eux, ils émettent des résonances suggestives, qui sont ici la matière même de l'expression d'une sensualité. Mais on voit bien en même temps l'effet produit par la tension créée dans le décalage des mouvements, par le processus qui diffère et anticipe à la fois le regard : c'est d'agrandir celui-ci, d'amplifier l'expression qu'il porte et concentre.



Dans la danse de Kabuki, tendant au statisme, ce procédé est exploité à fond pour donner un maximum d'extension au mouvement. Par exemple dans ce mouvement extrêmement fréquent, guère éloigné du précédent, de rotation complète sur place : on peut voir, ou imaginer, sur la figure (fig. 11, a, b, c) comment les pieds, les hanches, les épaules et même le visage tournent successivement, selon un ordre et une vitesse chaque fois différents, comment ils annoncent et retardent, afin de le souligner, le mouvement final du regard.

On peut mesurer l'ampleur du décalage maximal en (a) par exemple, où les pieds sont déjà tournés pratiquement vers l'arrière, alors que le regard n'a pas encore dépassé l'axe de frontalité (pour bien comprendre la figure, il faut savoir qu'au moment où il est complètement de dos, le danseur change de bras, son regard passe du bras gauche au bras droit).

L'important ici, c'est la manière dont le regard est exploité pour mettre en valeur un mouvement qui ne désigne rien d'autre que lui-même : la rotation du corps est, pour ainsi

dire, transposée dans celle dû regard qui n'est pas seulement mis en évidence par le jeu des décalages dans la torsion du corps, mais également par le bras qui le porte, lui donne sa consistance ; avec le bras tendu sur lequel il se pose, le regard forme un plan, perpendiculaire (ou presque) au plan de rotation et virtuellement infini, qui en pivotant autour de l'épine dorsale, balaie l'espace largement au-delà du corps du danseur, et amplifie ainsi le mouvement.

Il faudrait bien entendu multiplier les exemples de ce double processus de décomposition et d'amplification du mouvement, et voir comment il peut s'appliquer à toute une séquence de jeu. Nous constaterions que le jeu devient une sorte de danse, qu'il se décompose, se disloque pour ainsi dire en chacun des gestes.

Eisenstein, qui en 1928 avait pu voir l'onnagata Shôchô à Moscou, écrivait :

"jouant seulement avec son bras droit, jouant avec une seule jambe, jouant avec la tête et le cou seulement, le processus complet de l'agonie ordinaire était ainsi désintégré dans le jeu en "solo" de chacune des parties séparément. Les éléments du jeu ne s'accompagnent pas les uns les autres, ils sont d'une égale signification".

Tout se passe en effet comme si chacun d'eux cherchait à conquérir son autonomie, sans qu'aucun ne puisse imposer une quelconque prédominance. Même par la voix, qui par sa "contagion métonymique" (Roland Barthes) veut dans le théâtre réaliste occidental faire accroire à l'unité organique du corps du comédien.

Car, par moments, elle n'appartient plus ici à l'acteur qui confie la déclamation de son propre texte au récitant assis sur le côté droit de la scène. Chaque élément de l'expression semble de cette manière se désolidariser des autres, et c'est pourquoi on est en mesure de parler d'une division de l'expression, comme on l'a fait parfois. Une telle division est évidemment un autre principe fondamental du jeu de l'acteur de Kabuki.

Mais la fragmentation du jeu ne résulte pas d'une pure anarchie, elle possède une unité profonde : le rythme. Mais quel rythme ? Non pas, on s'en doute, la mesure à 8 temps qui est le rythme de base des divers genres musicaux utilisés au Kabuki, dans la danse en particulier. Mais plutôt un rythme sans mesure, indéterminé.

On l'avait vu dans notre précédent exemple du mouvement de rotation, les vitesses relatives de chaque mouvement partiel du tronc, de la tête et du regard composaient un rythme constitutif de l'expression. Eisenstein comparait l'effet général de la "dislocation" des gestes au "ralenti" du cinéma. Et c'est vrai qu'à force de se singulariser, de jouer l'un contre l'autre, de faire valoir leur temps propre, leur *ma*, comme on dit en japonais, les éléments, dans leur succession, produisent un effet de ralentissement de l'action.

Imaginons le personnage d'une mère, éperdue de douleur devant le cadavre du fils qu'elle vient de sacrifier à la bonne cause (comme dans la scène *Goten* de *Meiboku Sendaihagi*). Comment l'instant paroxystique des larmes sera-t-il amené chez l'acteur ? Par le verbe d'abord : le récitant commentera l'action en disant, par exemple, sur un ton déjà complètement exacerbé : "et elle s'effondra toute en pleurs ... ", en mettant, remarquons-le, le sujet à la troisième personne et le verbe au passé.

L'onnagata esquisse, pendant ce temps, le geste de s'effondrer vers l'avant, ou bien, il prend déjà dans la poche de son kimono (la poche de poitrine, sous le col) un mouchoir de papier, comme ceux que les épouses de la classe guerrière utilisent pour pleurer. Le récitant hurle ensuite, vocifère les pleurs de la mère, au "discours direct" cette fois, avant que, prenant le relais, l'acteur, le mouchoir porté à la hauteur des yeux, le corps en déséquilibre, éclate à son tour en sanglots.

Le tout aura duré facilement plus d'une minute. "Pleurer" est ainsi exprimé au moins trois fois, d'abord par les mots, ensuite par la voix (le récitant), enfin par le(s) geste(s). Mais il l'est encore par le son, par les claquements secs du shamisen qui vient ponctuer, ajouter un temps de plus au prodigieux échange rythmique se déroulant entre le poème, la voix, le corps de l'acteur.

Chaque élément, chaque moment (d'un geste, d'un mot, d'une note, d'une émission vocale), c'est-à-dire chaque *ma*, semble vouloir répéter pour sa part toute la douleur du personnage, insiste sur lui-même, sur sa propre durée, en s'opposant, en résistant à celle des autres. Chaque *ma* apparaît, arrive, comme une tension grandissante du temps qui s'effectue dans le passage (*utsuri*) de l'un à l'autre.

La succession de ces passages détermine un rythme en dehors de toute mesure, mais selon une progression purement intensive. C'est cette progression qu'exprimait déjà le changement de perspective allant de la troisième à la première personne, du commentaire à la citation pour culminer finalement, au bout d'un mouvement concentrique, dans les pleurs de l'acteur-personnage. Mais cette progression s'effectue en même temps dans l'étirement des *ma*, de telle sorte que plus on approche du "climax", du moment de grand pathos, plus on voudrait s'y précipiter, plus au contraire il se fait attendre, ralentit et dilate l'action.

LA RESPIRATION COMME NEGATION DU RYTHME BIOLOGIQUE

Le rythme ici à l'œuvre est pure indétermination du temps. C'est pourquoi il ne repose sur aucune loi objective mais sur une régulation subjective, celle de la respiration. Tout ici est en effet affaire de souffle, et ce n'est pas seulement par métaphore que les acteurs disent parfois que leurs respirations (*iki*) sont accordées ou non entre eux. Car c'est à travers elle qu'ils communiquent (entre eux, ou avec le récitant et le joueur de shamisen), qu'il créent les tensions et le rythme.

Mais la respiration ne se confond pas avec le cycle biologique des inspirations et expirations qu'il s'agirait d'harmoniser, à quelle condition il n'y aurait jamais de rythme : le rythme surgit au contraire dans la négation ou dans les ruptures opposées à ce cycle, dans le jeu des rétentions et des relâchements que l'acteur ordonne en fonction de chaque mouvement (comme négation du rythme biologique, ce type de respiration est un autre aspect de l'annulation de l'unité organique du corps de l'acteur évoquée ci-dessus. D'autre part, dans la mesure où la respiration est abdominale, rapporte le souffle à un jeu de contractions des muscles du bas-ventre, on la mettra également en relation avec le principe d'une circulation de l'énergie à partir du bassin dont nous parlions plus haut. Régulation de la respiration et tonus musculaire particulier établi dans la région du bassin vont de pair).

Il faudrait poursuivre l'étude de cette division de l'expression au Kabuki pour pouvoir en mesurer toutes les implications. Mais on voit ici l'effet qu'elle engendre dans sa synthèse

rythmique : non plus seulement, comme tout à l'heure, d'une amplification dans l'espace de l'expression, mais d'une amplification dans le temps.



Le style déclamatoire développe à sa manière ce procédé, en particulier chez l'onnagata qui doit compenser le double handicap d'une voix virile et d'une neutralisation relative de la mimique due au maquillage, par un système de mélismes, de modulations de la voix naturelle avec la voix de fausset, mais aussi d'étirements des syllabes, d'allongements expressifs des fins de phrases déjà renforcées par une accumulation d'auxiliaires et de suffixes, etc.

De loin en loin, nous verrions ainsi que la synthèse rythmique concerne tous les éléments de l'expression, et engage profondément la relation théâtrale : car elle canalise l'émotion, appelle un certain type d'identification impliquant une participation active du spectateur ; celui-ci peut intervenir, intercaler son *ma* dans le jeu de la scène (cela demande en vérité un certain art), en lançant des *kakegoe*, des "cris" aux acteurs (on crie généralement le nom de famille de ceux-ci pour les encourager, ou saluer leur performance).

Pour finir, j'ajouterai aux précédentes descriptions, et à l'analyse des différents principes qui ont déjà pu être dégagés, quelques conclusions supplémentaires, et, cela va sans dire, partielles.

1. Dès les premiers exemples on aura été frappé sans doute par le travail de stylisation partout à l'œuvre. Il s'agissait tantôt d'extraire une ligne et d'en coder la variation, tantôt d'établir des distinctions simples entre catégories de rôles, selon des critères d'opposition aussi simples que haut/milieu/bas (on définissait ainsi la région où se meuvent ou se posent les mains par rapport à la poitrine ; en haut pour les jeunes filles, au milieu pour les femmes mariées, en bas pour les femmes âgées), extrémité/centre (jeu sur les extrémités, effleurements, etc., qu'on retrouvait chez la jeune fille dans le geste du doigt, dans le jeu avec les manches, etc.), intérieur/extérieur, grand/petit (petitesse des mains enfouies dans les manches, petitesse des sandales (*tabi*) (même et surtout quand on les laisse à l'entrée), etc.)

Cette énumération suggère que la stylisation comporte un certain facteur d'abstraction et conduit à une codification analysable dans une certaine mesure selon les termes d'une sémiologie du geste et des postures. Mais abstraction et constitution d'un appareil de signe ne signifie jamais que l'on accède à un système arbitraire ou symbolique. S'il y a abstraction, elle demeure toujours du domaine du sensible, voire même de la sensation. Abstraction sensible, la femme créée par l'onnagata est œuvre de design. C'était le caractère premier du "charme sensuel", comme paradigme fondamental de la représentation de la femme chez l'onnagata.

Certes, la stylisation de la femme ne va pas jusqu'à l'abstraction dont était capable le Nô par exemple. On aurait pu à ce propos, comparer le geste de pleurer chez l'onnagata et chez l'acteur de Nô : on aurait constaté que ce dernier ramène tout à une seule figure, quel que soit le rôle, masculin ou féminin, tandis que l'onnagata dispose de plusieurs possibilités, selon que, pour sécher ses larmes, il se serve de la manche du kimono, ou de celle du "sous-vêtement", d'un *tenugui* (sorte de serviette de coton, d'un mètre sur quarante centimètres de large environ, qui est un "accessoire" inséparable de l'onnagata, en particulier dans la danse), ou d'un éventail, selon qu'il redouble ou non ce geste pour chacun des yeux, enfin selon qu'il y mêle plus ou moins de voix.

Mais en dépit de cette relative variété la simplification est patente, et l'onnagata ajoute finalement peu de chose à cette seule phase, la dernière, celle d'essuyer les larmes, que le Nô a abstraite du processus des pleurs pour le représenter.

Le maquillage fait apparaître le travail de stylisation avec plus d'évidence peut-être, car à la limite il assimile le visage à un masque dont l'onnagata se sert, là encore, à la manière de l'acteur de Nô, en jouant sur les variations subtiles de l'inclinaison. Surface épurée de son support (le visage de l'acteur est englouti avec ses imperfections, sa virilité et son trop-plein d'expression, dans la masse blanche du fard) sur laquelle viennent s'inscrire en quelques traits (sourcils, contours des yeux, bouche redessinée en plus petit sur la bouche de l'acteur) et quelques ombres carnées, tous les caractères de la féminité (voir la planche de la cartographie du visage de l'onnagata).

2. Œuvre de stylisation, la femme de l'onnagata est à la fois l'inverse : produit d'une saturation. Ce serait en quelque sorte là l'effet d'une loi "du détail absolu", qui n'est pas étranger au processus de fragmentation de l'expression que nous observions tout à l'heure. Chaque élément tend à répéter pour lui-même toute la femme, c'est-à-dire toute la sensualité, même, et sans doute surtout, s'il procède en lui-même par simplification.

Dans la durée, mais déjà dans la pose arrêtée d'une figure emphatique, la femme est l'effet d'une surabondance. Comme l'onnagata Kunitarô le disait : "c'est à travers une telle succession de formes forcées que l'onnagata dégage cette sensualité, cette atmosphère équivoque". Telle est la volupté spécifique de l'onnagata, son épaisseur théâtrale.

3. Stylisation et saturation renvoient l'un à l'autre la plasticité des formes et leur pouvoir expressif. Un élément ici essentiel est le costume, dont la géométrie des lignes, des plans et des masses concourent à l'organisation plastique de chaque figure et à l'équilibre de ses forces.

Si l'onnagata peut se priver de maquillage et de perruque, et même du costume de scène, comme il lui arrive de le faire à l'occasion de certains récitals de danse (ainsi que sur la plupart des dessins illustrant cet exposé), il ne peut se passer du kimono et de ses manches. Car le costume n'est pas seulement cet accessoire indispensable qui dissimule le corps viril de l'onnagata. Tout le somptueux théâtre des dévoilements, des effeuillements successifs de costumes dans les changements à vue semble au contraire là pour prouver que nulle part il n'y a dualité entre le corps véritable de l'acteur et les artifices vestimentaires derrière lesquels il se cache (on aura beau enlever une à une les épaisseurs du costume, jamais, dirait-on, on atteindra le corps de l'onnagata).

Le costume est bien plutôt la continuation du corps de l'acteur sous une autre matière. Une matière-spectacle, qui tantôt semble jouer toute seule à exhiber ses qualités tactiles et décoratives, tantôt s'intègre dynamiquement à la gestuelle de l'acteur (on l'a vu dans plusieurs exemples), lui confère une architecture expressive, l'inscrit dans le plan bi-dimensionnel et pictural du cadre de la scène (car, on le démontrait aisément, toute l'esthétique du Kabuki est hantée par la création de tableaux ou d'images).

L'onnagata se perd dans le costume, c'est-à-dire qu'il y gagne une nouvelle matérialité. Et ceci peut le conduire à une nouvelle abstraction car dans la danse le costume peut cesser par moments d'être simplement costume, quand la manche cesse d'être manche pour représenter une lettre, un pinceau, etc. (au même titre que l'éventail et le *tenugui* peuvent désigner au sein d'une gestuelle précise, un bateau, un poisson, une coupe de sake, etc.), ou passer à la deuxième ou à la troisième personne en devenant la manche de l'amant ou l'amant lui-même.

Tout le jeu, l'espace poétique de la danse de l'onnagata s'annonce ici avec cette première figure rhétorique du *mitate* ("comparaison" ou "évocation"), dans laquelle un objet conventionnel, donc approximatif, matérialise et rend sensible un autre objet, tout en s'affichant comme convention, en s'esthétisant comme tel.

Faites le rapprochement avec l'onnagata lui-même. Ou avec cette histoire d'un grand acteur du début du XIX^{ème} siècle qui disait que tout l'art de l'acteur était de pouvoir faire entendre le tintement d'une véritable céramique de Seto en exhibant une vulgaire tasse de théâtre en carton-pâte. Ou comme la chute de confettis blancs qui fait la neige sur la scène de Kabuki et que le battement sourd d'un tambour achève de nous rendre visible.

C'est évidemment pour nous faire voir, ou sentir (l'onnagata, c'est une affaire d'odeur disait le spécialiste de Kabuki Gunji Masakatsu), ou entendre comme un petite musique (Watanabe Tamotsu), cette femme au-delà du sensible, et pourtant rien que sensible, que l'onnagata inscrit sa subjectivité au milieu de tant de formes contraignantes léguées par la tradition.

Patrick DE VOS

"Onnagata, fleur de kabuki", *Bouffonneries*, n° 15/16, pp. 95-137