

Alain WALTER

REFUS DE SUICIDE ET VIOLENCE FEODALE  
CHEZ CHIKAMATSU

REFUS DE SUICIDE ET VIOLENCE FÉODALE CHEZ CHIKAMATSU

Dans un précédent article\* où nous analysons trois shinjū mono (pièces de double suicide) de Chikamatsu, nous avions montré que le suicide plutôt que révolte contre l'ordre féodal très strict de l'époque de Edo, était retournement contre soi de cette agressivité, et soumission ultime aux exigences sociales. Le suicide n'était jamais que l'envers de la violence d'une morale, d'une justice, d'une idéologie féodales déniaient presque tout droit à l'individu. Le suicide avait donc une importante fonction sociale : il était la seule solution proposée aux individus acceptant mal le pouvoir abusif de l'époque. Comme l'écrit Doi Takeo, psychiatre japonais : "La liberté n'est possible en pratique que dans la mort, ce qui explique pourquoi on glorifiait tant cette dernière, et pourquoi les incitations au suicide étaient si fréquentes."

Or les trois pièces de Chikamatsu que nous voudrions examiner cette fois-ci, présentent un même refus de suicide. Les personnages surpris dans une situation d'adultère tendant absolument obligatoirement leur suicide, refusent de s'exécuter. Bravade scandaleuse, à laquelle l'ordre féodal répondra d'ailleurs par une répression impitoyable. Ce sont précisément les relations entre cette violence sociale et le refus de suicide que nous aimerions élucider : les motivations diverses de ce refus et les moyens de sa répression.

---

\* "Violence et suicide dans les tragédies domestiques de Chikamatsu", in Eidolon, n° 22, octobre 82.

\*\* Doi Takeo, Le jeu de l'indulgence, éd. Le sycomore - l'Asiatheque.

Partant d'une situation commune, ces trois pièces diffèrent cependant par les milieux sociaux concernés : selon qu'il s'agit de la vieille aristocratie ou de la grande bourgeoisie, les réactions et même l'issue des drames seront différentes, témoignant ainsi des dissensions idéologiques travaillant une société apparemment monolithique.

Outre l'intérêt de cette problématique sociale, ces pièces (les deux premières notamment) par la profondeur et la complexité de leur psychologie, la délicatesse de leurs portraits féminins, la sombre beauté de leur atmosphère, se classent parmi les chefs-d'oeuvre de Chikamatsu et réclament une analyse esthétique attentive.

\*

\*

Le Tambour des vagues de Horikawa (1706), Gonza le Lancier (1717) et L'almanach d'amour (1706) ont été écrits comme bien des tragédies domestiques de notre auteur, d'après d'authentiques faits divers. Un même modèle structure ces pièces : une femme mariée appartenant à la haute société aristocratique ou bourgeoise est surprise en situation réelle ou apparente d'adultère. Alors que la morale exige un suicide immédiat des deux "coupables", ceux-ci cherchent à cacher les faits (Le Tambour) ou s'entuent dans une aventure qu'ils savent sans espoir (Gonza et L'almanach). Inexorablement, la justice officielle ou privée, démasque ou rattrape les fugitifs et les exécute (Le Tambour et Gonza). Toutefois, il convient déjà de noter que L'almanach d'amour présente une heureuse conclusion singulièrement invraisemblable, en complète contradiction avec la réalité historique : un prêtre bouddhiste obtient in extremis la grâce des condamnés.

... / ..

Les deux premières pièces, à la sanglante issue, se déroulent au sein de la petite aristocratie de province, extrêmement sourcilleuse sur l'honneur du clan et aveuglément attachée aux apparences. Ces nobles de province sont contraints à de strictes obligations de service, notamment une présence d'un an sur deux à la cour du shōgun, ce qui laisse peu de place aux effusions entre mari et femme. C'est ce dont au début du Tambour, se plaint Otane, l'épouse esseulée d'Hikokurō en poste à la capitale shōgunale :

"Tous les deux ans, Hikokurō doit passer l'année à Edo. Même quand il est ici, il doit se présenter chaque jour au château, et dix nuits par mois c'est à lui de monter la garde. Nous n'avons jamais passé ensemble une simple nuit détendue, à bavarder, comme les autres couples."

D'ailleurs, comme le fait remarquer Asataro Miyamori dans son introduction\*, les samourais sont peu sensibles à l'amour, qu'ils conçoivent plutôt comme une faiblesse.

La dernière pièce, L'almanach d'amour, par contre met en scène la bourgeoisie d'affaires, classe méprisée et enviée tout à la fois par l'aristocratie, singeant parfois cette aristocratie mais rechignant également devant son éthique implacable.

Ces pièces de refus de suicide sont donc d'abord des pièces d'adultère. La première rébellion semble être là. Pourtant ces adultères ne sont jamais franchement voulus. Ils résultent toujours d'une rencontre fortuite entre un désir obscur, inconscient, et une série de hasards.

-----  
\* Asataro Miyamori, Masterpieces of Chikamatsu, éd. Paul Kegan, London, 1926.

... / ..

D'ailleurs dans Gonza le lancier, l'adultère plus ou moins rêvé par la jeune femme ne sera réalisé qu'après l'accusation portée contre elle et sa fuite avec son partenaire involontaire.

Le rôle du hasard dans l'accomplissement de l'adultère est double : d'une part favoriser l'expression du désir ignoré, d'autre part permettre le flagrant délit et donc acculer les coupables dans une impasse : suicide ou fuite sans espoir.

Pièces d'adultère, ces tragédies développent donc une analyse subtile du désir. Ce désir violent et refoulé agite et conduit au drame à leur insu des jeunes femmes tout à la fois imprégnées des austères principes de l'époque et animées d'une sourde et vive sensualité. Remarquons tout de suite que comme chez son contemporain Saikaku, Chikamatsu focalise l'acuité de son étude psychologique sur ces personnalités féminines, toujours attachantes et beaucoup plus complexes que les protagonistes masculins quelque peu frustes. L'adultère n'est pas volontaire, mais il est profondément désiré, sauf peut-être dans le cas d'O-San, héroïne de L'almanach d'amour. Dans cette pièce, dont l'intérêt est surtout idéologique, mais qui reste assez mal ficelée du point de vue des caractères, la jeune femme après avoir donné à entendre sa déception quant à sa vie conjugale, et exprimé sa sympathie pour Mohei, le second clerc de son mari, se retrouve consternée lorsqu'en pleine nuit, à la suite d'une série de hasards extraordinaires, elle s'aperçoit qu'elle a couché avec lui et non avec son mari comme elle le croyait. O-San aimait-elle Mohei sans le savoir ? Cela semble vraisemblable. Le désirait-elle ? C'est moins sûr. Dans tous les cas, la suite de la pièce avec la fuite des "adultères involontaires", leur vie cachée dans une petite ville reculée parmi les montagnes, leur achèvement au lieu du

... / ..

supplée, ne témoigne à aucun moment d'une quelconque sensualité, voire de tendresse : l'amour et le désir, s'ils ont jamais existé, semblent avoir été bloqués dans leur aveu, par la réalisation imprévue de l'acte sexuel, et s'être mués en une attention respectueuse à l'autre, pleine de dignité, de dévouement, mais vidée de tout érotisme.\*

En fait dans leurs motivations profondes, les adultères dans ces trois pièces diffèrent sensiblement selon leur relation au désir et à l'amour.

Dans Le tambour des vagues, Otane follement amoureuse et nostalgique d'un mari absent depuis près d'un an, sa sensualité bercée par le rythme du tambour de Nō dont son fils prend des leçons, débridée par l'abus d'alcool dans lequel elle tente de noyer son chagrin, surexcitée par la tentative de viol d'un camarade de son époux, sombre finalement dans une sorte de délire érotique et se jette sur le professeur de musique. L'adultère ainsi commis procède d'un vif désir sensuel détourné du mari aimé sur un homme de rencontre, substitut de fortune, haï aussitôt l'acte consommé et l'ivresse dissipée. Il y a donc désir mais pas amour.

Dans Gonza le lancier, l'adultère représente la convergence du désir et de l'amour refoulés d'Osai pour le jeune et talentueux samourai Gonza. La jalousie d'abord, la dispute qui s'en suivra, l'irruption d'un rival criant au scandale, feront brusquement réaliser à la dame ses sentiments réels : elle choisira dès lors l'accomplissement de cette passion jusque là même pas osée en rêve.

\* Grande différence avec le film qu'en a tiré Mizoguchi, où l'adultère ne sera délibérément choisi qu'après la fuite et l'aveu d'un amour réciproque, qui ne cessera de croître jusqu'à la crucifixion des amants.

maître de thé lègue au fils ou au gendre. Que Gonza promette d'épouser la fille d'Ichinoshin et d'Osai, dès lors il pourra consulter les instructions ! Et cette ruse révèle naïvement :

"Depuis des années, j'ai caressé l'espoir de vous donner ma fille Okiku comme épouse. J'étais précisément en train d'en parler juste avant que vous n'arriviez (...) Il n'y a pas d'autre homme que vous que j'aimerais lui voir pour mari."

Véritable déclaration d'amour, ... que Gonza ne saisit pas, tout à ses calculs d'intrigant.

Lorsqu'elle apprendra la liaison clandestine entre son idole et une jeune fille, la jalousie incontrôlable qui envahira Osai, par sa violence même l'étonnera. Elle comprend bien le caractère déplacé de ce sentiment dans une affaire d'amour qui concerne tout au plus sa fille. Mieux, quand elle réalise qu'elle n'éprouve aucune jalousie pour son mari parti à la capitale, elle est bien près de s'avouer son amour coupable pour Gonza :

"Comment une femme aussi jalouse que moi, peut-elle avoir autorisé son mari à se glisser hors de ses mains pour aller à Edo, par-delà les montagnes et les océans ? Je dois avoir eu peur de sa Seigneurie. Oui, je vois bien comment ma jalousie provient entièrement de mon opiniâtreté."

Toutefois c'est parce que Osai n'a pas clairement perçu son désir pour Gonza, qu'elle va se laisser déborder par la violence de la jalousie et commettre des actes irréparables : ses reproches au jeune samourai, la scène où elle se jette sur lui et le frappe. Un témoin jaloux déclenchera la fatalité : fuite, poursuite, châtiement ...

... / ..

Dans L'almanach d'amour la situation d'adultère résulte entièrement du hasard, n'a nullement été recherchée, semblait même impossible. Les deux partenaires en seront les premiers surpris et contristés. Cette infidélité complètement accidentelle, ici loin de favoriser un désir amoureux, aura plutôt pour effet de l'étouffer ou de le sublimer.

Le désir lorsqu'il est une des causes de l'adultère sera d'autant plus enflammé, qu'il aura été longuement ignoré, repoussé. La violence du désir se dresse toujours contre l'ordre moral. La lutte met d'abord aux prises désir et surmoi. Les héroïnes de ces pièces sont en effet "sous influence" du code moral de leur époque et refoulent donc un désir qui transparaît dans leurs paroles sans qu'elles le reconnaissent.

Osai dans Gonza le Lancier offre un exemple remarquable de cette expression tortueuse du désir refoulé. Ainsi au début de la pièce, la manière dont cette mère de famille modeste évoque son projet de marier sa fille avec Gonza, est en fait une rêverie amoureuse. Nous le comprenons tout de suite. Elle, ne le sait pas. La tragédie jaillira de là.

Après avoir évoqué toutes les qualités du jeune militaire et sa prestance, elle répond en plaisantant à sa fillette de treize ans quelque peu réticente :

"Maintenant plus de paroles stupides - accepte-le pour mari ! Si tu le refuses, maman le prendra à ta place ! En vérité, si je n'avais pas un mari nommé Ichinoshin, jamais je ne laisserais Gonza à quelqu'un d'autre !"

Quel aveu ! Et lorsque le fameux Gonza survient pour lui demander l'autorisation de consulter les rouleaux secrets de la cérémonie du thé, elle saute sur l'occasion et lui fait sa proposition matrimoniale. Immédiatement elle fait remarquer qu'il s'agit d'un secret que le

... / ..

C'est donc le refoulement total des désirs coupables d'Osai, du fait de son éducation puritaine et de sa stricte moralité, qui paradoxalement l'a poussée malgré elle à une attitude de plus en plus folle, la précipitant, sans qu'elle le comprenne et puisse donc se refréner, dans l'adultère. Si Osai avait pu s'avouer dès le début, la culpabilité de son intérêt pour Conza, en vraie fille de samourai, elle aurait évité cet homme. En somme, la violence du code moral fait intérioriser trop profondément la loi, occasionne un refoulement tel qu'il produit en retour des réactions imprévues et donc incontrôlées. La violence du refoulement oblige les pulsions à ne pouvoir s'exprimer que dans la violence : jalousie, rage.

Le hasard permet justement cette explosion inattendue des pulsions et précipite le drame. Lorsque fortuitement O-San dans L'almanach apprend les assiduités de son mari auprès de la servante, la jalousie d'un coup s'empare d'elle et l'emporte dans une aventure qui par une série de rebondissements imprévisibles, la mettra en position d'accusée, de coupable. Certes O-San voulait surprendre son mari en flagrant délit d'infidélité et ne pouvait prévoir que le clerc Mohei allait se présenter dans l'obscurité à sa place. Mais si elle s'était interrogée sur ce soudain accès de jalousie, qu'aurait-elle appris sur elle-même ?

"Bien entendu un homme aime souvent une autre femme que son épouse, mais cela me rend furieuse de penser à cet affront qu'il m'inflige. Je ne puis le supporter ... (...) Maintenant Tama \*, voulez-vous, je vous prie aller dans mon lit et me permettre de rester ici dans le vôtre."

-----  
\* Tama est la servante.

Dans Conza, Osai était jalouse d'un homme qu'elle aimait, et indifférente au comportement de son mari. Ici O-San est jalouse d'un homme qu'elle n'aime pas. Ce qu'elle ne lui pardonne pas, sans le savoir, c'est de faire ce qu'elle aimerait faire aussi. Se glisser dans le lit de la servante, c'est non seulement chercher à pincer le mari suborneur sur le fait, mais c'est faire semblant d'être libre comme la servante, c'est chercher à échapper à sa condition d'épouse. Voilà ce à quoi O-San ne réfléchit guère. A la fin, toutefois, s'adressant à Mohei, elle se reprochera cette jalousie à l'égard de son mari :

"Ecoutez, Mohei ! Quelle peine est la mienne qu'à cause de ma folle jalousie, vous, qui n'êtes coupable en rien, soyez condamné comme adultère."

Soumission ultime de l'épouse aux moeurs du temps, ou perception plus subtile de son propre désir sous cette jalousie passée ?

Dans Le tambour des vagues, le hasard également fera perdre pied à une jeune femme déjà profondément ébranlée par l'absence trop longue d'un mari aimé et désiré. Pour satisfaire son besoin de présence de l'aimé, Otane a recours à divers subterfuges : elle évoque sans cesse son époux, elle joue à le reconnaître dans la silhouette d'un arbre, elle boit de l'alcool. Ces procédés ont surtout pour effet de faire glisser progressivement la jeune femme hors de la réalité, pour satisfaire imaginairement un érotisme - amour et sensualité - encore orienté sur la personne du mari. Le hasard, avec la tentative de viol d'un samourai, et la présence du maître de musique, témoin redoutable pour Otane, va soudain faire basculer dans le délire cette femme habitée par le désir et la crainte d'une dénonciation. Avec le prétexte de fermer la bouche du témoin en le compromettant, elle se jette sur lui et l'entraîne dans l'adultère. En fait, sous la pression d'un désir sensuel trop vivement excité par la nostalgie, l'alcool, la violence sexuelle et

La peur, l'érotisme d'Otane s'est partagé : l'amour reste tourné vers l'époux absent, mais la sensualité n'exige plus que la satisfaction sexuelle immédiate.

On voit avec quelle finesse est poussée l'analyse de l'érotisme chez Chikamatsu et des relations entre amour et sensualité. Le désir obscurément, tortueusement, se fraie un passage à l'encontre des sentiments, des attitudes morales, de l'amour lui-même, et s'impose en force d'un coup !

Si le désir bouscule violemment le surmoi, c'est aussi l'ordre social qu'il secoue.

La jalousie ambiguë d'O-San dans L'Almanach d'amour la pousse à contester la suprématie maritale.

La fuite des adultères dans ces pièces, leur refus de se châtier eux-mêmes, au premier abord du moins, témoigne de cette audace contre l'ordre établi que le désir insuffle : échapper, ne serait-ce qu'un moment, à la société pour vivre ce désir jusqu'à la mort certaine.

Et suprême ruse, suprême ironie, le désir sait même arguer pour sa réalisation de l'ordre moral de l'époque. Ainsi la peur du scandale à la suite de la tentative de viol qu'elle a repoussée mais dont le maître de tambour a été témoin, conduit Otane à séduire cet homme pour le compromettre et l'obliger au silence. De même dans Gonza le lancier, Osai persuadera-t-elle le jeune samourai de s'enfuir avec elle et de commettre l'adultère afin de permettre à son époux Ichinoshin de laver dignement son honneur !

Cette psychologie du désir, son impétuosité irrésistible, est admirablement soutenue par l'atmosphère que Chikamatsu excelle à créer.

... / ..

Les passages narratifs, la mise en scène, vont développer une esthétique de la violence du désir.

L'action a lieu la nuit évidemment : nuit complice du désir, nuit trompeuse, favorable à toutes les confusions, nuit peuplée de bruits suggestifs : miaulement des matous en rut au début de L'Almanach d'amour, crissement des insectes et coassement des grenouilles dans Gonza le lancier. Nuit d'hiver glaciale, précipitant les adultères sous la couverture, ou tiède nuit d'été pleine des effluves grisantes de la terre, des végétaux. La froideur souligne et même sollicite la jalousie qui bouillonne dans les veines :

"Je suis si consumée par la jalousie et la haine que je ne sens pas le froid" répond O-San à la servante soucieuse de la santé de sa maîtresse, dans L'Almanach d'amour.

Mais la touffeur de la nuit dans Gonza le lancier exaspère elle aussi la jalousie de l'héroïne.

Dans Le tambour des vagues l'effet nostalgique de la nuit printanière baignée de lune sera d'autant plus fort sur l'épouse esseulée qu'il aura été précédé de ces chants de Nô et de leur accompagnement au tambour. Musique sans fioriture, primordiale, sèche, percutante, irrégulière et saccadée qu'accompagnent les rauques modulations du joueur. Cette mélodie du Nô Matsukazé chantant précisément l'attente de deux jeunes filles pour le même homme aimé, berce Otane de sa propre espérance, aide à la faire tomber dans l'illusion, la confusion entre réalité et fiction. Les percussions du tambour qui excitent ses nerfs, accroissent son impatience, battent dans son sang :

"Oh, ce chant et ce rythme du tambour me rendent espoir !" s'écrie-t-elle au comble de l'énervement.

... / ..

Enfin, il y a l'alcool dont abuse Otane et qui relâche la détresse, dissipe et brouille la réalité, porte à son paroxysme un climat imprégné de nostalgie, de sensualité, d'irréalité. L'effet de l'alcool est complexe : d'abord il fait oublier sa tristesse à Otane, la console, ensuite il favorise l'évocation de l'absent, fait glisser dans l'imaginaire.

"Elle se verse un peu de saké et, buvant seule, oublie sa peine et son amertume. La seule chose qu'elle ne peut oublier, c'est son mari à Edo."

Enfin l'alcool répond directement à la sensualité : le plaisir sensuel de l'ivresse est une compensation à l'abstinence sexuelle. Écoutons l'émouvante et délicate description du narrateur :

"La jeune maîtresse de la maison, dont le mari est absent depuis de longs mois à Edo, est un petit peu trop portée sur la liqueur - elle pense que cela lui remontera le moral. Son visage n'a pas perdu sa décence, mais il est brûlant. Dans le miroir, alors qu'elle peigne sa chevelure et tapote sa tête alourdie, son reflet s'illumine d'une indéfinissable séduction. Cette nuit, elle semble attendre son époux."

La nuit, outre le climat nostalgique et sensuel qu'elle apporte, permet dans son obscurité toutes sortes de jeux de scène particulièrement expressifs d'un désir de plus en plus violent. Jeux d'ombres et de pénombre, il y a d'abord ces perpétuelles confusions sur l'identité des personnes, ces lampes renversées, ces visages soudain découverts à la lueur fugitive d'une lanterne. La nuit libère l'audace des instincts.

Ainsi des promenades nocturnes sur les toits du maître de maison se glissant dans la chambre de sa servante. Ainsi de la brutalité de ce

... / ..

samourai libidineux qu'Otane, affolée, trébuchant dans le noir, a bien du mal à repousser. Ainsi de cette fureur jalouse avec laquelle Osaï se précipite sur Gonza, lui arrachant la ceinture qu'elle exècre car brodée par la jeune fille avec laquelle il est secrètement engagé, lui jetant au visage sa propre ceinture - suprême insulte pour un guerrier, et suprême indécence pour une femme !

"Ils luttent l'un avec l'autre, pleurant et frappant. Elle lui déchire la ceinture et tout en la desserrant, le fouette avec, encore et encore. (...) Elle arrache la ceinture et la lance dans le jardin, invitant un accusateur à la ramasser. Il n'y a rien à faire quand la passion obscurcit les sens. Leurs ombres sur la cloison de papier montrent combien leurs coiffures sont échevelées."

La nuit, ce sont ces corps à corps noués par l'effroi, la rage et la sensualité, ce sont ces vêtements arrachés, ces cheveux défaits. Nuit où les personnages tour à tour se cherchent, se débattent, s'étreignent et se fuient, nuit de qui-proquo et méprises, nuit des âmes, ténébreux des chemins détournés du désir.

Enfin, c'est cette irruption de la lumière brandie par un rival, ce flagrant délit, ce tumulte, cette terreur et cette fuite dans la passion et la mort.

... / ..

Pourquoi cette fuite ? Si ce refus de se soumettre à l'exigence sociale semble d'abord procéder d'une révolte, il convient de nuancer en examinant de plus près nos pièces.

Par exemple dans Le tambour des vagues, Otane, qui d'ailleurs ne s'est pas sauvée avec son partenaire de hasard, décide de continuer à vivre pour revoir l'époux bien-aimé et tant attendu. Elle fait donc la sourde oreille à la rumeur publique, tente d'avorter de l'enfant conçu dans cette folle et brève étreinte. C'est ce qu'elle confesse à sa soeur Ofuji :

"Aussitôt que l'ivresse de la liqueur se fut dissipée avec ses ténèbres, j'ai décidé de me tuer, mais je désirais si impudemment revoir encore une fois le visage de mon mari que j'ai repoussé mon suicide de jour en jour. Et maintenant voici ma honte exposée au monde entier."

Et ailleurs elle dit :

"J'ai attendu mon mari une éternité, toute cette année où il a été au loin, comptant les mois, observant les étoiles - mon époux, mon amour d'enfance, que je ne changerais pas pour mes parents ou un enfant."

C'est bien l'amour, le désir de retrouver son mari, de partager à nouveau sa couche, qui l'ont dissuadée de se suicider, qui ont surmonté en elle, la honte et le sens du devoir. Comme sa fin le montrera, Otane n'est pas une "femme sans honneur", mais pour elle cet épisode adultère, fruit du hasard et de l'ivresse, ne signifie rien, ne peut à ses yeux compromettre dix ans d'affection conjugale.

C'est cette même force de l'amour qui va pousser Osai, aristocrate raffiné et rigoriste pourtant, à s'enfuir avec Gonza. Elle aurait pu essayer

... / ..

de se disculper d'un crime qu'elle n'avait pas perpétré. Il est vrai que, comme le lui fait remarquer Gonza, les apparences - bien minces pourtant - sont contre eux. Mais après tout bien des raisons pouvaient être invoquées. Elle pouvait également se suicider sur le champ, comme s'y apprêtait d'ailleurs Gonza. Elle choisira la fuite, c'est-à-dire l'opprobre, mais aussi la passion. Il lui faudra donc, par une habile argumentation, convaincre le jeune samourai que le respect dû au mari rend non seulement cette fuite obligatoire, mais la consommation de l'adultère. Cette casuistique se développe en trois points :

Se suicider serait frustrer son mari Ichinoshin de sa vengeance.

Etre exécutés par le mari pour une faute dont ils sont innocents, rejaillirait finalement en déshonneur sur lui.

Il convient donc d'accomplir l'adultère afin que le mari puisse rétablir légitimement son honneur.

Avec la ruse irrésistible du désir, sa logique se déroule et conclut :

"Nous sommes condamnés, mais au moins donnons à Ichinoshin une chance de regagner sa réputation. Devenons amants, adultères, et puis laissons-le nous tuer. Je vous en serai extrêmement reconnaissante."

Pour l'amant "forcé" d'Osai, Gonza, les motivations de ce renoncement au suicide et de cette fuite, sont plus confuses.

L'amour ne saurait être invoqué. Gonza est un samourai, jeune intriguant carriériste, plutôt cynique avec les femmes. Il ne semble avoir aucun désir particulier pour Osai, au début comme à la fin, et ne cesse de le lui répéter :

... / ..

"Nous n'avons pas besoin de nous adonner à l'adultère. (...) Cela me dégraderait de devenir votre amant."

"Appeler mienne la femme d'un autre est une torture cent fois, mille fois plus douloureuse que d'avoir à vomir mes entrailles ou avaler du fer fondu. Ma chance de samourai a tourné - sinon jamais je ne me serais abaissé à cela."

Non seulement Gonza n'aime pas Osai, mais il la mépriseraît plutôt et ne se gêne pas pour lui prédire son châtiment :

"Que pouvez-vous demander de plus au monde que d'être tuée par Ichinoshin ?"

D'ailleurs Gonza voulait faire seppuku\*. Réaction normale d'un samourai voyant que toutes les apparences étaient contre lui, qu'il était perdu dans sa réputation, sa carrière, comme sa vie. Le suicide avait alors valeur de justification et protestation : on s'ouvrait le ventre pour montrer la pureté de ses intentions et clamer son innocence.

C'est peut-être cette signification justificatrice et accusatoire du suicide que Gonza finalement repousse : cela reviendrait à accabler plus encore Ichinoshin, en lui ôtant la vengeance, en laissant flotter un doute. Du moins Osai le lui souffle-t-elle.

En somme c'est par respect pour son maître Ichinoshin, parce qu'il adhère pleinement au code qui condamne sur apparences, que Gonza accepte d'avoir à être tué un jour ou l'autre par le mari bafoué, qu'il consent même à s'abaisser jusqu'à l'adultère.

\* Seppuku : terme noble pour désigner le suicide rituel. Harakiri est un vocable trivial.

... / ..

C'est un amalgame d'étranges considérations plus émotives que logiques qui amène ainsi Gonza à renoncer au classique seppuku : mélange de respect pour le mari et le maître, possible désir érotique, encore que cela ne soit nullement indiqué, mais surtout peut-être l'identification soudaine, instinctive, au modèle du héros tragique dégagé par l'étude de Ivan Morris dans La noblesse de l'échec.\* En effet le destin de Gonza suit exactement la courbe ascensionnelle puis descendante des grandes figures historiques révérees par les Japonais. A des débuts prometteurs, à une réussite presque complète, brusquement succède, inexplicable, imprévue, une série de revers, de malheurs toujours plus inexorables, qui précipitent le héros solitaire, dans la mort. A la frivolité, à l'arriivisme du commencement, le héros oppose dans ses débaires une figure sublimée, purifiée par la solitude, l'approche de la mort, la lutte héroïque et sans espoir. C'est bien ce qui se produit avec Gonza : le petit intrigant, brusquement, par la malchance, le hasard d'une calomnie, la passion d'une femme folle d'amour, est projeté hors de la société dans la tragédie, la fascination pour l'échec et la mort. Ne pas se suicider, fuir, c'est donc assumer son destin, accomplir son malheur jusqu'à son terme et mourir avec panache, pour récupérer à la fois son honneur et rendre le sien à Ichinoshin.

Le suicide n'est même pas envisagé dans L'almanach d'amour. Il est vrai que les protagonistes appartiennent à la bourgeoisie. Mais il faut ajouter que O-San n'aime guère son mari et ne se sent nullement coupable d'un adultère absolument involontaire, dû à une confusion dans l'obscurité.

Ce qui au contraire lui fait obligation de fuir, de préserver sa vie le plus longtemps possible, c'est son amour pour ses parents et son souci de leur épargner la peine d'apprendre son châtiment.

\* Ivan Morris : La noblesse de l'échec (héros tragiques de l'histoire du Japon), édit. Gallimard, 1980.

... / ..

"Bien, j'y suis préparé (à l'arrestation et à la mort.) Mais comme mes parents vont souffrir à cette nouvelle ! cela seul me tracasse. Puisque c'est mon devoir envers mes parents en tant que fille de prolonger ma vie de chaque heure que je puis, quittons la ville à la nuit venue."

Conception du devoir filial tout à l'opposé de celle des milieux aristocratiques !

Globalement, le refus de suicide fonctionne bien dans ce sévère Japon des Tokugawa, cet "Empire des signes", comme un signe d'insoumission, de marginalisation plus que de révolte.

"Alors vous et moi sommes donc devenus des bêtes en dehors du cercle de la société humaine ?" interroge Osai avec un désespoir mêlé d'une sourde jouissance.

Certes, nous l'avons vu, ce signe se nuance dans chacune des pièces. Enfin, il faut encore préciser que ce refus de céder à l'exigence sociale, n'exclut nullement un sentiment plus ou moins intense de culpabilité, notamment par rapport au mari humilié, qu'il soit aimé ou non. Mais cette dualité des sentiments se révélera dans toute sa tension au mouvement du châtiement.

-----

Avant d'examiner de près le châtiement, sa procédure, ses motivations, son exécution et sa représentation artistique, nous devons introduire et

... / ..

expliquer deux notions fondamentales et antagonistes de la morale japonaise (partant de la littérature et du théâtre) : le giri et le ninjō.

Le giri pourrait se traduire par l'obligation morale ou plus exactement fsodale. La morale du giri n'est en effet nullement transcendante mais entièrement sociale : il s'agit de la conformité aux impératifs d'une société hiérarchisée, foncièrement inégalitaire, déniait toute expression individuelle. Devoir envers l'époux, les parents, le chef de clan, le suzerain, l'empereur. On met son honneur à sacrifier tout sentiment personnel, sa vie et celle des siens, au giri. Cette conception d'origine confucéenne fut adaptée dans un sens implacable par une aristocratie japonaise aussi soucieuse de préserver ses privilèges que de fonder son existence sur une philosophie et une esthétique que l'on pourrait qualifier de "stoïcisme tragique."

Quant au ninjō, il représente précisément l'expression des sentiments humains censurés, décapités par le giri : l'affection, la tendresse pour les siens, innocents ou coupables. Le ninjō témoigne donc de la résistance d'une "morale du coeur" nourrie de compassion bouddhique.

Compatriotes de Corneille, nous devinons bien comment le théâtre japonais aura su exploiter le conflit permanent et pathétique entre ces deux principes antithétiques. Pour les trois pièces que nous étudions, suivant le milieu social, l'un des deux principes triomphe sur l'autre.

L'aristocratie exige une vengeance impitoyable. L'honneur du mari, mais plus encore à travers le sien, celui de la famille et même du suzerain, sont en cause.

Le mari dont la femme est accusée d'adultère n'a pas le loisir de pardonner, ni même d'attendre une enquête : il lui faut tuer. L'opinion publique l'exige comme on le voit dans le tambour des vagues lorsqu'au retour

... / ..

"Hikokurō chacun de ses compagnons d'armes envoio perfidement à son épouse tane, en cadeau de voyage, une poignée de chanvre, dont le nom mao signifie jssi "amant". La soeur d'Hikokurō, chassée par son propre époux, révèle 'adultère d'Otane et réclame une vengeance immédiate afin de réintégrer son oyer conjugal.

(...) "Je vais vous dire ce qui s'est passé. Votre épouse a eu une trigue secrète avec Miyaji Gen'emon un professeur de tambour de Kyōto, et out le fief ne parle que de ça maintenant. C'est pourquoi tout le monde lui donné comme souvenir des écheveaux de chanvre - pour attirer votre attention ir ce qui s'était passé. Mais vous prétendez n'avoir rien entendu parce que us êtes incapable de vous venger de l'amant de votre femme. Mon mari a donné que je quitte sa maison. Il a dit qu'il ne pouvait continuer à vivre rec la soeur de "Hikokurō aux genoux mous (...). Et bien, mon frère "aux onoux mous" allez-vous me réconcilier avec mon époux, oui ou non ? Cela ipend de vous."

De même dans Gonza le Lancier, nous voyons le père ordonner que ient brûlés tous les objets qui ont appartenus à sa fille coupable et qui t été renvoyés par le mari. La vieille mère davantage imprégnée de ninjō, ut en vitupérant cette fille éhontée, supplie son mari de conserver quelque jet en souvenir, mais ce dernier, farouche, refuse. Scène d'un pathétique puyé dont raffolaient les contemporains de Chikamatsu. Ce même père déclara à son gendre :

"Lorsque vous êtes revenu d'Edo, j'ai été humilié, Ichinoshin, de pouvoir vous montrer la tête tranchée de ma maudite fille. Mon fils Jimbei t à la recherche des deux coupables depuis le jour du crime. Je suis un vieil mme, mais encore assez solide pour tenir debout, et je ne pourrai dormir isiblement tant que je n'aurai pas trempé mon épée dans le sang."

... / ..

Jimbei partira d'ailleurs en expédition punitive avec le mari, tous deux accompagnés par les souhaits de réussite des parents. Le jeune fils d'osai voulait même se joindre à eux ! (... à vrai dire "pour tuer ce méchant Gonza qui a enlevé maman.")

Ce qui nous étonne dans ces pièces, c'est la minceur des preuves alléguées : les manches ou les ceintures des adultères ! Toutes les machinations étaient possibles, et on le voit bien dans Gonza le Lancier. Mais l'ombre d'une apparence suffit pour décider du sort des accusés, dans une caste si susceptible. D'ailleurs le mari doit se rendre justice lui-même : il lui suffit de prévenir son suzerain de ses motifs avant ou après le châtiment : c'est ce que l'on appelait "la vengeance officielle." Les autorités délivraient alors une autorisation écrite.

Cette pression impitoyable de la famille, de l'opinion publique dans les milieux aristocratiques, sourde à toute tendresse, cette affirmation du giri sur le ninjō, Chikamatsu en a dramatisé de manière saisissante l'atrocité pour le vengeur lui-même, à la fin du second acte du Tambour des vagues après l'exécution d'Otane :

"Narrateur : (...) Hikokurō est incapable de cacher son chagrin plus longtemps. Son expression résolue se meut en désespoir.

Hikokurō : - Si vous pensez tant de bien de votre mère, soeur, ou belle-soeur, pourquoi ne m'avez-vous pas supplié d'épargner sa vie ? Pourquoi n'avez-vous pas suggéré qu'elle prenne la robe bouddhique et devienne nonne ?

Narrateur : soulevant le corps sans vie dans ses bras, il clame sa peine, et les autres sont bouleversés jusqu'aux larmes."

L'almanach d'amour dont l'action se déroule dans la haute bourgeoisie manufacturière présente à cet égard des différences caractéristiques.

... / ..

La vendetta n'est pas permise au mari. Celui-ci d'ailleurs n'opère pas personnellement mais délègue des hommes à la poursuite du couple fugitif. La justice officielle informée de l'affaire envoie sa police procéder à l'arrestation en vue d'une enquête. La pièce à plusieurs reprises y insiste : un bourgeois n'a pas à se rendre justice. Il s'agissait tout autant de rappeler son infériorité à la classe bourgeoise que de s'assurer qu'aucun compromis négocié ou pardon ne banaliserait cette transgression intolérable : l'adultère d'une épouse avec un domestique. Le châtimement était la crucifixion des coupables. Le mari qui n'aurait pas dénoncé son épouse, était condamné à l'exil et voyait tous ses biens confisqués comme Saikaku nous le montre dans ses nouvelles. L'ordre féodal se méfie du bourgeois : on peut l'acheter ou fléchir ses sentiments. D'ailleurs c'est précisément un des espoirs des parents de la jeune femme.

Ce couple de vieux marchands illustre bien les tiraillements de la classe bourgeoise entre morales du ninjō et du giri. Lorsque sa fille fugitive se jette à ses pieds, le premier mouvement du père est de la repousser : il l'injurie et lève sa canne pour la frapper, mais ensuite, il se radoucit et lui donne même, commerçant en faillite, l'argent qu'il a emprunté pour rembourser ses dettes. Suprême déshonneur social ! Le ninjō triomphe totalement du giri. A la fin, le vieux couple se prosternerait devant les autorités en suppliant qu'on les exécute à la place de leur fille. Ces parents pourtant ne croient qu'à l'innocence de leur fille, cela au fond leur est égal : ils l'aiment et cela suffit.

"Messieurs, le crime de notre fille est affreux, néanmoins le plus humblement nous vous implorons de lui octroyer votre grâce. Pour son salut nous ne craignons ni la crucifixion ni la décapitation. Nous vous implorons de nous accorder notre requête la plus ardente qui est de nous exécuter à sa place. Faites-le et épargnez la vie de notre chère fille. Ah, O-San, notre pauvre enfant !"

... / ..

A l'opposé des parents d'O-San, Bairyū le vieux samourai décapitera sa nièce Tama, jeune servante involontairement impliquée dans l'adultère, espérant par ce sacrifice obtenir l'acquiescement de sa maîtresse. Exemple parfait de giri : la servante doit racheter de sa vie celle de sa patronne. Or, indiscutablement si Chikamatsu nous dépeint ce vieil homme bourru et honnête sous des couleurs malgré tout sympathiques, il s'acharne aussi à le ridiculiser, comme s'il s'agissait d'un spécimen grotesque, sorte de Don Quichotte ubuesque, appartenant à une époque et une morale révolues. Les officiers de justice devant la tête aux paupières closes font froidement remarquer au vieillard l'imbecillité de son geste : il a supprimé le seul témoin à décharge de l'enquête ! Et la honte et la douleur étouffent Bairyū :

"J'ai donc agi de manière précipitée et étourdie ! C'est bien en vain que vous avez péri, Tama. J'ai vu soixante-dix étés et les ayant vus, j'ai commis la plus grande bêtise de ma vie. La honte m'envahit, mais si je me tue pour expier, je serai bien davantage encore un objet de risée. Où puis-je me trouver un ennemi ?"

Le ridicule tue, du moins Chikamatsu paraît bien vouloir ainsi miner l'idéologie dominante de son époque.

Avec l'exécution du châtimement, l'intensité tragique atteint évidemment son sommet. Elle comprend deux étapes plus ou moins différées : la mise à mort de l'épouse - la plus pathétique -, et la mise à mort de l'amant - la plus mouvementée.

Dans Le tambour des vagues, l'exécution d'Otane se fait dans un terrifiant silence, devant toute la maison rassemblée. Seule interrogée et commande la parole puissante, laconique, impassible du mari. L'épouse répond

... / ..

d'une voix brisée, tremblante, à peine perceptible. Le pathétique naît de cette impossibilité, cette interdiction pour Otane comme pour son mari de manifester leur amour mutuel. Le mari ordonne à sa femme de se tourner vers l'autel bouddhiste. Celle-ci comprend qu'outre sa condamnation à mort, cela signifie un dernier reste de tendresse et de respect de la part de son époux. Elle l'en remercie et lui demande encore l'autorisation de se tuer elle-même.

"Otane : - J'attendais que vous me haïssiez jusqu'à la fin des temps. Mais maintenant que vous m'avez dit de me tenir devant le Bouddha, je sais que quelque chose demeure toujours de votre ancienne affection. Comment l'oublierais-je, même après la mort ? Mon cher mari, je ne vous ai pas trahi intentionnellement (...). Mon crime eut lieu dans une sorte de cauchemar (...). Cela peut apparaître déplacé de ma part, je sais, de me tuer moi-même avant que l'épée de mon mari puisse frapper, mais laissez-moi me venger ainsi. Pardonnez-moi, s'il vous plaît. Voici mon expiation."

Narrateur : Elle ouvre son kimono et plonge la dague jusqu'à la garde dans sa poitrine, preuve émouvante de sa résolution."

Le mari toujours imperturbable lui donne le coup de grâce. Ecoutons le narrateur :

"Il repousse le corps, essuie la lame et tranquillement la rengaine. Il se dresse sur ses jambes : c'est là le comportement sévère attendu d'un samourai."

Nous avons vu cependant que son devoir féodal accompli, Hikokurō s'abandonnera peu après à l'expression de sa douleur personnelle.

"Quelle misère ! C'est la conduite déchirante demandée à ceux qui sont nés pour être samourai" s'écrit le narrateur entre l'horreur et l'admiration.

La vengeance dans Le Tambour prend ensuite des allures de cape et d'épée. Une expédition est organisée. Le maître de musique cerné dans sa maison, d'une grande force mais maniant mal les armes, tente vainement de s'échapper dans la rue. Hikokurō le rattrape et après quelques brèves passes, l'abat d'un coup. L'esthétique ici est essentiellement spectaculaire et s'accompagne de bruitage, d'une musique et de chants au crescendo palpitant.

Dans Gonza, la mise à mort est tout autant attendue et souhaitée par les victimes que par les vengeurs. Osai ayant satisfait sa passion pour le jeune samourai, sombre dans une profonde mélancolie : la nostalgie de ses enfants, le sentiment de sa déchéance, la pensée de son mari abandonné, produisent en elle une violente culpabilité. Elle souhaite la mort tout à la fois pour accomplir sa passion et étancher cette culpabilité. Gonza, lui qui n'a jamais aimé Osai, assombri par son déshonneur, la honte d'avoir trahi son maître, attend à la fois son expiation et sa gloire de cette mise à mort. Car ce voyage pour Gonza n'a jamais eu pour fin l'amour comme pour Osai, mais la mort seule, la mort virile, la mort de la main de l'époux bafoué. Beaucoup plus qu'à Osai, tout au long de la fuite, la perspective de cette mort, lie le samourai Gonza à son maître Ichinoshin : substrat homosexuel de cet attachement à la loi féodale, de cette recherche de la fin héroïque.

"Jimbei est ici", dit-il à Osai", et il est certain qu'Ichinoshin est aussi dans les parages. Bien, notre voeu nous a été accordé. Préparez-vous maintenant pour la fin."

Lorsqu'il aperçoit Ichinoshin, il se dirige aussitôt vers lui, et lui crie : "Je vous attendais !" Et lorsque ce dernier lui tranche la main gauche sans même lui laisser le temps de se mettre en garde, Gonza répond imperturbable :

"A la fin, je dois en tant que samourai me défendre."

S'il accepte le combat, ce n'est donc pas pour sauver sa vie, mais pour accomplir son destin de samouraï. Et sans armes, rien qu'avec son poing indienne et ses pieds, il donnera une éblouissante leçon de combat et de courage, avant de s'écraser sous les coups de son adversaire.

"Ses mouvements comme il plonge sous l'épée de son ennemi, lui-même sans épée, sont incroyables chez un homme blessé et dignes d'un maître. Ichinoshin déploie toute sa force dans le plus grand effort de sa vie (...). En cette rare rencontre de deux ennemis, Ichinoshin charge à nouveau et encore, jusqu'à ce que Gonza, cinq fois blessé, à la fin s'écroule sur le dos. C'est le cadavre d'un vrai samouraï - pas une seule blessure ne dit qu'il a tourné le dos."

Ce combat palpitant outre son intérêt scénique, permet la sublimation tragique de Gonza : déchu, solitaire, mutilé et sans armes, il fait face au destin avec une sombre jubilation et entre dans le mythe, figure héroïque d'une célèbre ballade populaire.

Écoutons les derniers mots du narrateur :

"La lance de Gonza le lancier est ancienne, ses blessures sont anciennes, la légende est ancienne, et le chant sur Gonza remonte à bien des années, mais cette histoire de sa vie s'attardera longtemps encore dans les vallées de bambous, dans les récits des gens, aussi longue que la hampe de sa lance."

Gonza abattu, sa maîtresse, découverte par son frère Jimbei, se jette aux pieds de son mari, non pour implorer grâce, mais être immolée par lui.

"Je désire être tuée par l'épée de mon mari. Ce serait une mort de chienne que d'être tuée par mon frère."

... / ..

Ichinoshin, tout maître de thé qu'il est, fera preuve d'une réputation barbare, dans son acharnement sur le corps de son épouse, tout à l'opposé de l'impassibilité forcée de Hikokuro dans Le tambour. La sauvagerie du mari explique assez, rétrospectivement, l'adultère de sa femme.

La narration devient atroce :

"D'une main il la pourfend d'une hanche à l'autre, et elle s'écroule en avant avec un cri. Il l'agrippe par la ceinture et soulève son visage. Le regard qu'il lui accorde réveille sa pitié pour ses enfants. Sa poitrine est submergée d'un flot de larmes de rage contre cette femme haïssable, si haïssable. Il chasse ces pensées et la perçant à nouveau de son épée, repousse son corps. Il piétine sa poitrine et plonge à fond la pointe de sa lame dans ses organes vitaux. Sa furie est telle qu'il fend son propre pied droit du talon à la plante sans s'en apercevoir. Il revient à la fin à Gonza et trépanant sur son torse, lui donne le dernier coup."

Description crue, violente, à peine tempérée par la comparaison de tout ce sang répandu avec les feuilles rougies des érables, tombées dans le cours d'une rivière en automne.

Cette fin sanglante, Chikamatsu se complait à l'annoncer par toutes sortes de mauvais augures, de jeux de mots sinistres et autres procédés qui viennent accabler l'âme des fugitifs et tendre davantage l'émotion des spectateurs.

L'exemple le plus théâtral en est fourni dans L'almanach d'amour, lorsque dans la nuit soudain baignée de lune, l'ombre des deux fugitifs se superpose à celle de deux perches horizontales pour faire sécher le linge. Les vieux parents d'O-San apercevant ces ombres cruffiées, ne peuvent qu'étouffer un cri d'horreur et de désespoir.

... / ..

Pourtant ces amants-là ne seront pas sacrifiés. Une grâce tout aussi providentielle qu'in vraisemblable les épargnera au tout dernier moment. Facilité d'auteur, faiblesse esthétique ou signification plus complexe ? C'est là-dessus que nous aimerions achever : pourquoi O-San et Mohei échappent-ils au châtimement ?

Tout à la fin du drame en effet le prêtre bouddhiste du temple de Kurodani dont il a souvent été question dans la pièce, apparaît soudain et malgré la mauvaise volonté du magistrat en chef, obtient par sa plaidoirie l'adhésion de la foule et la grâce des deux condamnés.

Chikamatsu n'invente pas totalement ce dénouement : dans la réalité, un prêtre tenta bien de fléchir les juges, mais en vain. Ce qui montre bien le caractère impitoyable de la morale féodale, en désaccord profond avec le véritable bouddhisme.

Avec cette conclusion heureuse et imprévue notre dramaturge cède-t-il à la demande du public, aux exigences de la troupe théâtrale ? Peut-être, mais les spectateurs étaient tout aussi friands de tragédie. On peut en fait émettre l'hypothèse que par ce dénouement heureux (contrastant avec celui des autres chefs-d'oeuvre), Chikamatsu exprime discrètement mais nettement sa réprobation de l'idéologie féodale, et ceci sans aucune ambiguïté pour les contemporains qui connaissaient la véritable issue du fait divers. La conclusion "ainsi furent sauvés O-San et Mohei" devrait être prise dans un sens antiphrastique évident pour le public de l'époque.

A plusieurs reprises, dans Conza comme Le tambour, la position de Chikamatsu vis-à-vis de ce qu'il décrit apparaît assez ambiguë : d'une part

... / ..

il montre l'horreur d'une morale despotique et visiblement il sympathise avec les victimes et particulièrement les jeunes femmes, mais à côté il n'est pas sans admiration pour la froide, l'impassible détermination du samourai. C'est après tout la conclusion du Tambour des vagues :

"La foule entourait les quatre vengeurs, qui s'éloignaient calmement, spectacle splendide, noble et stimulant."

Dans L'almanach d'amour toutefois, Chikamatsu, nous l'avons vu, ridiculise le vieux samourai Bairyū qui par soumission au giri décapite sa nièce. Par contraste, il montre avec le couple de vieux parents comment les sentiments de ninjō au coeur de l'homme peuvent résister au giri et en triompher. C'est dans ce contexte que l'on doit à notre avis interpréter le "happy end". Dès lors cette fin heureuse, loin d'être une entreprise lénifiante de mystification sociale, serait tout au contraire la plus "engagée", la plus "critique" des conclusions de notre auteur, à la différence de bien des pièces où l'on n'est pas toujours sûr que sa pitié pour les victimes l'amène pour autant à une condamnation du système féodal. Ici, il nous présente l'aspiration de la bourgeoisie, du peuple appuyant l'intervention du bonze de Kurodani, à une justice plus humaine fondée sur les droits de la personne et la compassion. \*

\*

\*

\*

\* Pourquoi Kenji Mizoguchi, dans les Amants crucifiés ne reprend-t-il pas cette fin, tout en suivant d'assez près le scénario et les caractères des personnages de Chikamatsu ? La réponse serait d'ordre politique, esthétique, et mettrait en cause certainement aussi la psychologie du réalisateur.

C O N C L U S I O N

Le suicide n'était, comme nous l'avons montré dans notre précédent article, qu'une révolte avortée et s'il permettait d'échapper à la contrainte de la société, c'était finalement au profit de celle-ci et selon ses règles.

D'ailleurs les "pièces de refus de suicide" présentent bien cette exigence de mort posée par l'ordre féodal. Lorsqu'on ne se suicide pas, la société vous exécute. Refuser de se suicider semblerait donc réaliser la révolte bien mieux que le suicide. Pourtant, l'échec là-aussi est patent. Après une courte parenthèse de défi, les fugitifs ne songent plus guère à se sauver, ils attendent la mort, ils veulent expier. La révolte s'est éteinte dans leur coeur, le conditionnement psychologique et moral retrouve toute sa force, et les dernières pensées des amants n'ont plus rien de prophétique mais sont entièrement suicidaires. Ainsi le refus de suicide immédiat et la fuite ne sont jamais qu'un suicide différé, indirect. Nous avons vu, de fait, dans Le tambour des vagues comment Otane au moment d'être exécutée, devançait le geste de son mari et se faisait justice elle-même. Suicide ou refus de suicide, la rébellion tourne vite court : la société féodale triomphe toujours, non seulement des corps mais des esprits des "coupables." Toutefois l'étude comparée de ces trois pièces nous a permis également de déceler les failles qui lézardaient cette idéologie implacable. Si l'aristocratie consacre la soumission complète à l'ordre, par contre la bourgeoisie témoigne de sentiments plus mitigés, d'aspirations plus humanistes.

... / ..

Du point de vue psychologique, il faut relever cette autre similitude entre les "pièces de suicide" et les "pièces de refus de suicide" : toujours la passion à laquelle on s'abandonne s'ouvre sur la mort. Soit les amoureux ne peuvent trouver d'autre prolongement à leur commerce charnel que cet accomplissement dans la mort volontaire, soit il leur faut s'enfuir pour confondre dans la mort reçue du vengeur leur passion jusque-là refoulée et son assouvissement sexuel. Et quand l'épouse adultère est restée néanmoins amoureuse de son mari, elle ne peut lui avouer cette affection qu'en offrant sa gorge à son épée, et il ne peut révéler son attachement qu'après l'avoir tuée. L'amour ne se réalise que par la mort, thème morbide, assez universel, mais qui ici ne manque pas de substrat social. La société légifère tout, et au premier chef sexualité et amour, expressions beaucoup trop individuelles pour être tolérables. La mort devrait permettre d'échapper à cette contrainte. Malheureusement la mort elle-même en fin de compte dépend de l'ordre féodal. L'amoureux - champion existentiel de l'individu - est donc toujours perdant.

Alain WALIER

B I B L I O G R A P H I E

- CHIKAMATSU : Masterpieces of Chikamatsu, traduction par Asataro Miyamori, éd. Paul Kegan, London, 1926. On y trouvera notamment la version en anglais de Koi Hakké Hashiragoyomi, "L'almanach d'amour".

Major plays of Chikamatsu, traduction par Donald Keene, Columbia University Press, New-York and London, 1962. Versions de Horikawa no nami no tzuzumi, "Le tambour des vagues de Horikawa" et de Yari no Gonza, "Gonza le lancier".

- Sur l'époque de Chikamatsu :

Outre les introductions des traductions d'A. Miyamori et D. Keene, lire la préface très documentée de George Bonmarchand à sa traduction de Ihara Saikaku : Vie d'une amie de la volupté, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient.

- Sur la société japonaise présente et passée :

Chie Nakane : Japanese Society, University of California Press, Berkeley, 1970. (Une traduction existe en français.)

Doi Takeo, Le jeu de l'indulgence, traduction par E. Dale Saunders, éd. Le Sycomore - l'Asiatique, 1982.

- Sur le suicide japonais :

Asataro Miyamori, ouvrage cité ci-dessus, introduction, pp. 36 à 39.

Ivan Morris : La noblesse de l'échec (héros tragiques de l'histoire du Japon), traduit aux éditions Gallimard, 1980.

Maurice Pinquet, Horskiri : l'art de l'événement au Japon, in l'histoire, février 1981, n° 31.

... / ...

- Sur la littérature japonaise en général :

Roger Bersihand : La littérature japonaise, P.U.F., coll. Q.S. ? 1956.  
René Sieffert : La littérature japonaise, Publications orientalistes de France, 1973.

Shuichi Katō : A history of the Japanese literature, 1er tome traduit du japonais en anglais : "The first thousand years", 2ème tome en cours de traduction. Ed. The Mac Millan Press Ltd. London.

TABLE DES MATIERES

Patrick FEYLER : Violence et comique dans la Correspondance de Flaubert . . . . . P.7

Roger NAVARRI : Violence et poésie dans le pamphlet surréaliste . . . . . P.31

Alain WALTER : Refus de suicide et violence féodale chez Chikamatsu. . . . . P.41

Table des matières . . . . . P.77

-----