

Sumidagawa

La rivière Sumida

隅田

川

Musique et Livret de

S
u
s
u
m
u

Y
o
s
h
i
d
a



Guide pédagogique

Guide pédagogique destiné aux enseignants

隅田
川



MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE

MINISTÈRE DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



Avant propos...

Ce guide pédagogique, réalisé en partenariat avec Angers Nantes Opéra, propose quelques éléments clés qui permettront aux professeurs d'engager avec leurs élèves un travail spécifique lors de la création de l'opéra SUMIDAGAWA, œuvre composée par Susumu Yoshida.

Principalement destiné aux professeurs d'éducation musicale associés à ce projet, ce guide s'adresse aussi et plus largement aux professeurs qui souhaitent inviter leurs élèves à découvrir l'œuvre de Susumu Yoshida. Il n'est qu'un élément du parcours artistique proposé aux élèves lors de la création de l'œuvre. Il prendra tout son sens s'il s'appuie sur les différentes interventions et rencontres proposées avec les véritables acteurs de cette création : compositeur, metteur en scène, chanteurs, spécialistes de la culture japonaise...

Au cœur de l'actualité contemporaine, l'opéra Sumdagawa va sans aucun doute permettre aux élèves de découvrir un univers musical nouveau et certainement éloigné de leur habitudes d'écoute. Il faut saisir cette occasion pour proposer à chacun une aventure musicale exceptionnelle qui les plongera tout à la fois dans la tradition d'une culture méconnue et dans la modernité des artistes de notre temps.

Développer des compétences spécifiques à l'écoute musicale et construire des repères historiques et culturelles sont les atouts forts des enseignements artistiques proposés dans l'enseignement obligatoire dispensé au collège. La création de l'opéra Sumidagawa est une chance dont il faut s'emparer pour sensibiliser les élèves à la diversité des cultures et aux richesses du monde artistique qui les entoure.

Yves BOURDIN

Inspecteur d'académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Education musicale

隅田
川

Sommaire



隅田川

L'œuvre et son contexte

Présentation	Page 4
Le compositeur : biographie et œuvres	Page 5
Le théâtre nô	Page 7

L'œuvre et son organisation

• Synopsis	Page 14
• Présentation générale	Page 15
• Les aspects esthétiques	Page 16
• L'instrumentarium	Page 19
• Les éléments musicaux	Page 20
• Le livret (Texte intégral)	Page 22

Les propositions pédagogiques

Pistes pédagogiques pour une étude préparatoire à l'écoute	Page 28
--	---------

La production Angers Nantes Opéra

Les notes d'intentions du compositeur et du metteur en scène	Page 33
Biographie des intervenants...	Page 36
Bibliographie/discographie	Page 41
Annexe	Page 42

Présentation

Sumidagawa, pièce de nô du début du XV^e siècle, épouse le parcours d'une femme dont l'esprit et les pas s'égarer à la recherche de son enfant disparu. Le passeur qui lui fait traverser la rivière Sumida, l'ultime étape, est celui qui détient le dénouement, qui conduit du monde des vivants au monde des morts, qui transforme le désespoir en acceptation.

A soixante ans, après plus de 35 ans passés en France, Susumu Yoshida ne cesse d'interroger sa culture à la lumière vive de la musique contemporaine. Ici, il garde du nô d'origine l'économie instrumentale, le dépouillement vocal, la force poétique, la tragédie intime. Et devient lui aussi un passeur. Entre Extrême-Orient et Occident, tradition et modernité.

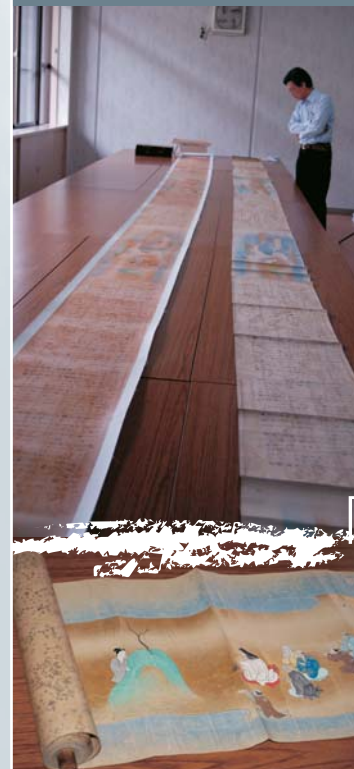
Une première fois, la musique et les voix se déroulent à la façon des emaki, étranges rouleaux qui, depuis l'ère Heian du X^e siècle, mêlent texte et dessin pour raconter les légendes. Comme celui de 1679 qui, en un lent panoramique se bobinant d'une main à l'autre, faisait défiler la célèbre pièce de nô écrite un siècle et demi plus tôt, Sumidagawa (la Rivière Sumida), elle-même inspirée de l'un des 209 poèmes des Ise monogatari (les Contes d'Ise), monument de la littérature japonaise dont les origines se perdent dans les années 900. Sumidagawa n'avait gardé du conte que l'essentiel. La séparation en tant que sentiment, la rivière comme lieu unique, la traversée en barque pour toute action, un poème en guise de fil rouge et ressort dramatique. La légende y gagnait la précision et la simplicité d'une aquarelle.

Une deuxième fois, l'histoire se déroule. Celle d'une femme devenue folle à force de chercher son enfant. Celle de cette femme qui rencontre le passeur qui lui permet de traverser la rivière Sumida. Lui qui sait en feignant de ne pas comprendre, elle qui ignore en feignant de ne pas deviner. Jusqu'à ce que le récit du passeur — ce jeune homme qui est venu, qui est mort, qui repose sur l'autre rive, ne réponde sans le vouloir aux questions de la mère. Et lui permette, en faisant le deuil de ce fils mort et enterré, là, de l'autre côté, d'en retrouver la présence.

C'est ainsi que Susumu Yoshida propose de découvrir son œuvre. Une première fois pour entendre et comprendre. Une deuxième fois, pour voir et ressentir. Plus que Chikamazu Monzaemon dans son Futago Sumidagawa (1720) ou Benjamin Britten dans son Curlew River (1964), Susumu Yoshida, en réduisant son orchestre à quatre percussionnistes, en se limitant à deux chanteurs, rejoint l'univers intense et minimaliste du Sumidagawa originel.

"Quand on est père et mère
Même si au cœur pas une ombre
Ne vient semer le trouble
Penser à son enfant sur les routes
Et ah comme on s'égarer"

Gosenshū,
poème de Fujiwara no Kanetsuke



SUSUMU YOSHIDA

Né le 23 décembre 1947 à Tokyo



© Photo M. Rostain

隅田
川

Biographie

Après une licence es Economie Politique à l'Université de Keio (Tokyo), il prend des leçons particulières de Tomojiro IKENOUCHI, professeur honoraire à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo.

Arrivé en France en 1972, il travaille avec Jean-Claude HENRY et Roger BOUTRY au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient les 1^{er} Prix de Contrepoint et Prix d'Harmonie. En 1976 il entre dans la classe de Composition d'Olivier MESSIAEN, Betsy JOLAS et Ivo MALEC où le 1^{er} prix lui est décerné. Il est compositeur d'opéra, de pièces pour orchestre, ensembles instrumentaux ou instruments seuls. Il a travaillé avec Michel Rostain notamment pour la création de Enka III et IV en 1985 et de Chaman entre 1995 et 2001

Susumu Yoshida est actuellement en résidence au théâtre de Cornouaille. Au cours de cette résidence 2 créations verront le jour : **Sumidagawa**, opéra écrit à partir d'un nô, qui sera mis en scène par Michel Rostain et créé en novembre 2007 au Théâtre Max Jacob, avant d'être joué à l'Opéra de Rennes, à l'Opéra d'Angers et à l'Opéra de Nantes, puis à Paris en 2008. Une œuvre pour orchestre symphonique, co-commande avec l'Orchestre de Bretagne d'une œuvre pour orchestre et instruments traditionnels bretons sera également créée et donnée en concert à l'automne 2008.

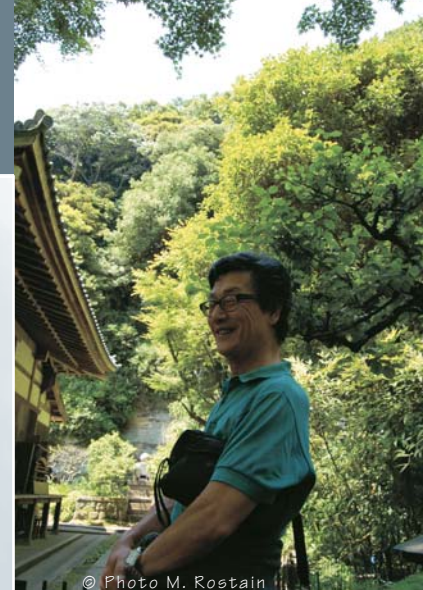
Les œuvres

- "KANA KANA" pour deux pianos et hautbois (1976).
- "IROWA-NIOEDO (Pourtant les fleurs sont belles...)" pour mezzo-soprano et piano (1976).
- "KODAMA I (Esprit de l'Arbre)" pour violon seul (1977).
- "ENKA I" pour soprano et neuf instrumentistes (1978).
- "KODAMA II" pour piano (1978).
- "UTSU-SEMI" pour orchestre (1979).
- "ENKA II" pour soprano et neuf instrumentistes (1980).
- "ENKA III – KEÇA ET MORITÔ-" drame lyrique en un acte (1981).
- "JYÔ-MON" pour orchestre (1982).
- "TOKI-NO-HIBIKI (Résonance du Temps)" pour quatre Ondes Martenot (1983).

“KODAMA III” pour flûte avec ou sans piano (1984).
 “ENKA IV - LE MARI DE KEÇA-” drame lyrique en un acte (1985).
 “GAKU” pour flûte, piano et percussion (1986).
 “QUARTETTINO - 1^{er} Quatuor à cordes-” (1987).
 “FANTASIA” pour vingt-deux cordes (1991).
 “RHYTHM MANIA” pour percussion (1992).
 “QUARTETTINO” version orchestre à cordes (1993).
 “KAN-NAGUI (Chaman)” rite musical et chorégraphique (1993).
 “SHIZEN-TO-EIEN-NI-TSUITE (De la Nature et l'Eternité)” pour ensemble de vieilles à roue.
 “AYAME-TO-SAREKOBE (L'Iris et la tête de mort, d'après un haïku de Bashô)” pour sept instrumentistes (1996).
 “CINQ HAIKAI” pour orchestre de chambre (1996).
 “AGAIN” pour ensemble (1997).
 “SOTOBA-KOMACHI-Evocation-based on a Noh play” performance for zimbalom and danser (1997).
 “CINQ TEMPS DE JEHANNE D'ARC” pour orchestre de chambre (2000).
 “TROIS HAIKUS SUR LES FLEURS DE CERISIER (d'après Issa)” pour orchestre de chambre (2000).
 “CHANTS DE CHAMAN (KAMI-MUKAE, KAMI-ASOBI, KAMI-OKURI)” pour voix de femme (2001).
 “HIGAN-E (Les Chemins du Nirvâna)” pour ensemble de violoncelles (2201).

DISQUES:

“ENKA I & II/UTSU-SEMI” – Pathé Marconi EMI C 069-83 037.
 “TOKI-NO-HIBIKI” - REM 311306XCD.
 “DE LA NATURE ET L'ETERNITE” - Alba Musica ALO197.
 “AGAIN” - Alba Musica ALO420 .



© Photo M. Rostain

隅田川

Le théâtre nô



“Le drame grec, c’est quelque chose qui arrive, le nô, c’est quelqu’un qui arrive.”

Paul Claudel

隅田川

Le nô trouble et subjugue. Il existe en japonais, un terme précis pour désigner cet état: *yûgen*, le charme subtil. Il s’agit d’un élément déterminant pour accéder à la beauté profonde, au beau dans son expression la plus totale et la plus dépouillée.

Que le nô soit pour nous (périodiquement) objet de curiosité relève du constat. Mais peu de spectacles nourrissent, en effet, autant de reproches d’hermétisme. Le plus impatient des spectateurs n’hésitera pas à réduire la prestation des acteurs à un ensemble de poses affectées, et de déclamations monocordes... Superpositions de clichés dira-t-on.

Le nô serait-il donc, une fois pour toutes, de l’ordre de l’ineffable? D’une intelligibilité épuisante? Mais si musique, chant et danse savent surprendre l’amateur, comment dès lors saisir les ressorts de l’engouement qu’il suscite?

Le nô spectacle exigeant, captive et dérange par ses codes: sa gestuelle, l’ampleur des costumes, ses lents déroulements, sa structure musicale, son espace propre (une seule scène qui s’avance vers le public). Ce spectacle né au milieu du XIV^e siècle est antérieur au *Bunraku* (spectacle de marionnettes) et au *Kabuki* (forme de théâtre épique et populaire). Les représentations à l’origine de plein air, étaient faites pour durer toute une journée. Aussi les pièces de nô alternaient-elles avec les farces, les *kyôgen*. Les nôs contemporains sont désormais beaucoup plus courts.

Cinq grandes écoles de nô perpétuent l’art du drame lyrique: Kanze, Hôshô, Kita, Kongô, Komparu.

Il existe plusieurs grandes catégories de Nô: les pièces de dieux, de guerriers, d’héroïnes, de femmes devenues folles, de démons. Dans le nô *Sumidagawa* composé au XV^e siècle par Kanze Motomasa, la folie (étrange faille par où rentre la lumière...) fait d’incessants détours, taraude le présent. On dénombre un répertoire de 250 pièces environ. Les textes majeurs offrent de belles lectures. Il suffit de s’y essayer.

On insiste généralement lorsqu’on parle du nô sur le hiératisme des figures et des gestes; sur son rapport, à l’origine, avec le sacré. Ce serait cependant se méprendre que de vouloir faire du nô le décalque scéniquement épuré d’une cérémonie religieuse. Au contraire, il s’en écarte de manière délibérée **par un souci esthétique**. Il n’est en aucun cas, l’ersatz d’un rituel. Ce que génère l’art, rappelons-le, est spécifique. Pour Zéami, théoricien du nô (1363-1443): “[...] ce que l’on appelle art, par le fait qu’il apaise les esprits de tous les hommes et qu’il produit l’émotion chez les grands et les humbles, pourrait constituer le point de départ d’un accroissement de longévité et de bonheur, un moyen de prolonger la vie...”

Par définition, le *nô* use d'un grand nombre de figures de fiction. Celles-ci dénuident chaque être pour en faire saillir les traits passionnels les plus singuliers. Par là même, notre relation au temps est mise à l'épreuve.

A noter que parmi les catégories de *nô* viennent, tout d'abord, les *monogurui*: pièces qui nous offrent un reflet exacerbé des passions. Le thème de la séparation brutale y est assez fréquent.

Le *nô* s'interdit tout réalisme. La scène théâtrale, est réduite à sa plus simple expression.

Un pont, trois pins (le pin est l'arbre qui symbolise la longévité), un rideau à cinq couleurs (*agemaku*), des piliers, Notre rapport à la nature est suggéré par ces pins situés le long du pont et par un autre pin très stylisé en fond de scène.

Dans le *nô*, les points d'ancrages ordinaires avec le réel sont délibérément évacués. Nous sommes dans l'impossibilité de composer avec le quotidien, de le circonscrire. Aucun psychologisme chez les personnages. Aucune démultiplication de décors. A l'imagination d'opérer.

Paradoxalement seul l'inaccessible importe. Autrement dit, tout ce qui désoriente notre regard (le *shitê* qui apparaît et disparaît derrière le rideau au fond de la passerelle, le port des masques...); tout ce qui déplace poétiquement les frontières du passé et du présent (les voix, la ponctuation des tambours, la danse, les moments de silence...)

Dans cette forme de théâtre, nous sommes entraînés par une tension, celle du surnaturel. Nous sommes saisis par l'intensité de paysages strictement intérieurs. Impossible donc de s'appuyer sur des éléments biographiques précis!

Voir le dispositif scénique page suivante.



© Collection Claude Briantais

隅田川

(A) Chambre du miroir: lieu de la métamorphose de l'acteur. Il met le masque, se regarde dans le miroir, et devient "possédé" par l'esprit du shité.

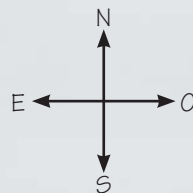
(B) pont: symbolise, dans le nô d'apparitions, la distance qui sépare le monde des vivants de celui des morts ou des lieux.

(C) pilier repère: sert de point de repère à l'acteur dont le champ visuel est limité par le masque.

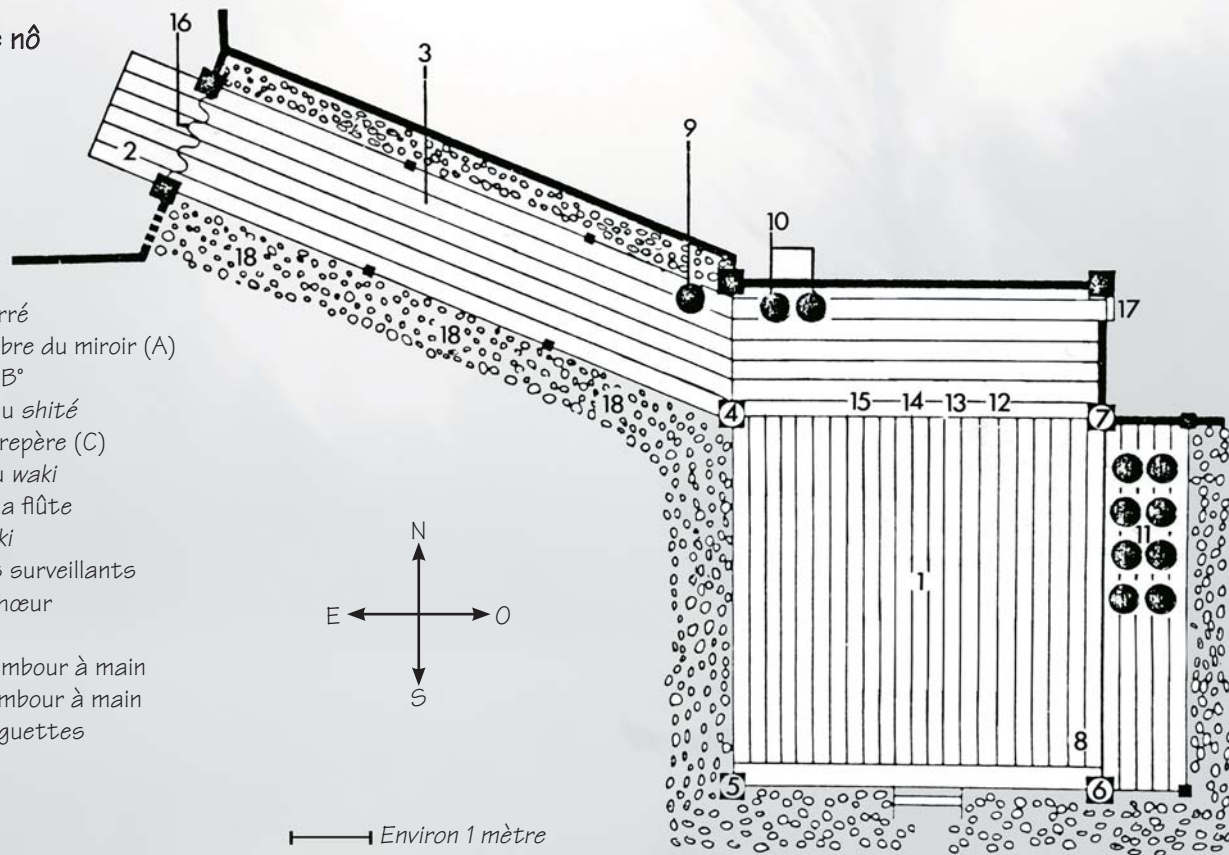
(D) Trois pins: servent de repère à l'acteur pour ses déplacements sur le pont. le pin est à tel point inséparable du nô qu'il en est devenu l'emblème et le symbole.

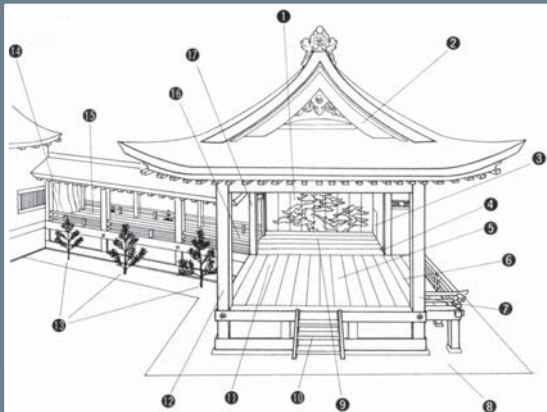
Plan d'une scène de nô

- 1 Honbutai: plateau carré
- 2 Kagami no ma: chambre du miroir (A)
- 3 Hashi-Gakari: pont (B)
- 4 Shitebashira: pilier du shité
- 5 Metsubashira: pilier repère (C)
- 6 Wakibashira: pilier du waki
- 7 Fuebashira: pilier de la flûte
- 8 waki-za: place du waki
- 9 Kyôgen-za: place des surveillants
- 11 Jiutai-za: place du chœur
- 12 Fue: flûte
- 13 Kotsuzumi: petit tambour à main
- 14 Otsuzumi: grand tambour à main
- 15 Taiko: tambour à baguettes
- 16 Agemaku: rideau
- 17 Kirido: porte basse
- 18 Matsu: pin (D)



— Environ 1 mètre



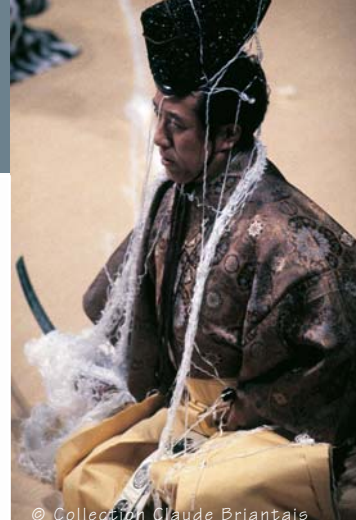


- ① 老松が大きく描かれた鏡板。背景というよりも舞台の一部といふべき。
- ② 屋根 昔の名残をとどめたもの。屋外の能楽堂を建物のなかに取り込んだのは明治以降のこと。
- ③ 切戸口 舞台奥の右手側面にある引戸のついた低い出入口。地謡方や後見方が出入りするところ。
- ④ 簀柱の下に鐘をつるす綱を通す環がある。また天井には鐘をつりさげる滑車がつけれ、〈道成寺〉の鐘をつるすためにのみ使われる。
- ⑤ 6メートル四方の舞台には檜が縦に張られている。
- ⑥ 地謡座 地謡方が座る位置。
- ⑦ ワキ柱 ワキ方が常にこの柱の側に座るのでこの名がある。
- ⑧ 白州 能舞台が屋外にあった時の名残。玉石が敷かれている。

- ⑨ 後座 檜が横に張られている。向かって右から笛、小鼓、大鼓、太鼓が座り、左後方に後見方が座る。
- ⑩ 附 舞台の開始を寺社奉行が命じる時などに使用したころの名残。
- ⑪ 常座 舞台に入ってきたシテなどがまず足をとめ、所作の基点となる位置。
- ⑫ 目付柱 能面をつけ極度に視野が狭められた演者の目標となる柱。
- ⑬ 舞台のほうから一の松、二の松、三の松と、順に小さくして遠近感を出している。
- ⑭ 揚幕 演者の出入りに際し、二人の後見が竹竿を上げ下げする。
- ⑮ 橋掛り 演者が出入りする通路であるとともに、舞台の延長としての重要な演技空間でもある。
- ⑯ 狂言座 間狂言が座り、控えている所。
- ⑰ シテ柱 シテが常に立つ常座の近くにあるため、この名称がある。

上歌
世の姿を母に見せさせ給へや
残りてもかひあるべき空へて
かひあるべき空へてあるハ
かひなき帝木の見えつ隠れつ
面影乃定めなきせり習ひ人間
愁ひの花盛り無常の嵐音添ひ
生死長夜の月乃影不定の雲

この世に亡き跡乃標ばかりを
見る事よ。さても無慙や死の縁
として生所を去つて東のはて乃
路の傍乃土となりて春乃草のみ
生ひ茂りたる。この下にこそある
らめや。下歌拍子とりとてハ人
この土をかへて今一度。この



© Collection Claude Briantais

隅田川

Nô, Sumidagawa: un extrait des instructions aux acteurs



© Collection Claude Briantais

隅田
川

Le *waki*, le *shité*, l'*ai-kyôgen*.

La trame du spectacle est souvent conçue de la manière suivante :

- Le *waki*, incarne l'itinérance ; l'expérience de l'errance. Personnage du bord, il est celui qui est en relation avec les âmes tourmentées. Son apparition a pour but de donner les principaux nœuds du récit.
- Le *shité*, acteur principal, entre alors et fait brièvement référence à la saison, au paysage, évoque les aléas de l'existence. L'annotation, l'ellipse sont de mise.

Dans un second temps, un dialogue entre le *waki* et le *shité* s'instaure. Le *waki* interroge, et recueille de troublants indices sur tel ou tel personnage, guerrier, amant...

- Le protagoniste, le *shité*, dans ses **déplacements glissés**, en sait toujours trop et pour cause : il est là pour servir de révélateur. Les aveux furtifs qu'il laisse échapper le désignent comme **l'esprit de retour ; l'esprit même de celui qu'il vient d'évoquer** (ce qui lui permet de rejouer l'éclat d'une passion dans son aveuglement et son paroxysme). Le *shité* détient tous les pouvoirs. **Il possède l'art des incursions dans l'au-delà, il est celui qui converse avec les figures d'un temps aboli, celui qui nous met en prise avec le surnaturel.**

- Le masque qu'il porte a pour office de convoquer le passé, de renouer avec une histoire plus ou moins enfouie. Par le truchement du masque "scintille" ce qui se dérobe à notre regard. Tout ce qui nous est ravit – la réalité, l'intériorité invisible – nous interpelle expressément.
- Les mouvements de l'éventail, enfin : ils accompagnent et accordent (règlent) les va et vient du rêve, les inflexions oniriques de l'esprit.
- Le chœur intervient la plupart du temps au nom du *shité* mais, peut à l'occasion faire ses propres commentaires sur l'action.
- Tambours et flûte soulignent les moments forts.

N.B. On distingue le joueur de tambourin d'épaule (le *ko-tsuzumi*), le joueur qui utilise le tambourin de hanche (*ô-tsuzumi*) et le joueur de tambour frappé avec des baguettes (le *taiko*).

Pour schématiser, nous avons fréquemment en introduction un ensemble de propos rapportés par le *waki*, juxtaposés et apparemment... sans liens. Dans un second moment, une rencontre avec le *shité*.

Puis un autre personnage, l'intermédiaire direct du *waki* intervient. Il s'agit de l'*ai-kyôgen*. Ce dernier représente un humble personnage (un habitant des lieux le plus souvent). Il est celui qui, dans l'intervalle, déconcerte par ses propos, fait surgir des pans de vie incertains et nous invite à reprendre les contours du récit.

Enfin, via les rêveries du *waki*, le spectre joué par le *shité* tente de se réapproprier sa propre histoire, de la réinscrire sur scène. Ce qui apparaît en rêve au *waki* sert de chemin de traverse. Les grands moments du passé s'opposent et se conjuguent de manière fantomatique et incantatoire. Le songe est mis en perspective et volontairement dédoublé. **La représentation vient se loger dans la représentation.**

Dans le *nô*, **les apparitions masquées**, de divinités (les *kamis*) ou de démons s'intercalent avec celles des spectres.

Les **dieux** apparaissent aux représentants de l'empereur ou interviennent pour rappeler les pactes passés avec les dépositaires du pouvoir. Ils président à notre destinée et mettent notre propre nature en miroir.

Les **démons** sont là pour signifier la mauvaise voie, la vie fourvoyée, le mal; le tourment.

Les **spectres** se profilent dans une dimension profondément onirique. L'ombre de la mort, toujours très calculée, s'exerce en rappel. Le spectre désigne l'esprit prisonnier de ce qui n'a pu être satisfait; un esprit, par conséquent, toujours captif de cette terre.

Spectacle à la fois chanté et dansé, le *nô* procède par images concrètes, sinuosités associatives, citations à résonance poétique ancienne, suggestions d'idées, suite de digressions.

Quel intérêt donc, aurions-nous, pour un tel spectacle – le théâtre *nô* – à nous appuyer sur une traduction totalement rivée au texte même du livret? L'exhaustivité deviendrait vite platitude. L'autre risque serait de surexpliciter.

Dans l'opéra, *Sumidagawa* de Susumu Yoshida, nous sommes directement confrontés à l'acte de traduction. **Le déchiffrement même du récit est déjà d'emblée représentation**; il se donne à voir et à entendre dès la première partie du spectacle. Ce qui est représenté s'inspire des *emaki*, (système de narration à partir de rouleaux dessinés, lus de manière horizontale). Une histoire s'immisce dans une autre histoire toujours actuelle: celle de la perte et de la folie, de l'inacceptable.





Une histoire qui nous accule à nous-mêmes, à cet “irréfragable noyau de nuit” selon l’expression d’André Breton. Mais *Sumidagawa* de Susumu Yoshida est là également pour nous apaiser en nous invitant – tâche au prime abord inconcevable – à l’acceptation.

On a parlé pour ce spectacle d’“opéra-nô”. Cette expression fonctionne-t-elle à la manière des mots valises ? Qu’apporte-t-elle ? Nous entraîne-t-elle à faire du nô un passage incontournable ? Le danger serait de transformer le nô en référentiel idolâtre.

Puisqu’il s’agit avant tout d’un opéra nous avons, ici, à mesurer le travail de création : l’hybridation mais aussi le dépassement. La modernité d’un tel opéra ne peut recevoir tout son sens qu’à partir du moment où l’on saisit l’enjeu même de ses ruptures. Des indications permettant un travail de réflexion sur le nô peuvent aider. Le risque d’un malentendu réside principalement dans une approche convenue et surannée de cette forme de théâtre. Évitions les prismes déformants.

La richesse d’une œuvre est faite de résurgences, de silences et de patientes reprises. *Sumidagawa* nourrit toujours l’imaginaire nippon : un livre, pour enfants, se référant au tout premier récit vient de paraître au Japon. Peut-être, aurons-nous un jour (en version française ?) un manga *Sumidagawa*... Manga signifie littéralement “image qui peut se comprendre”.

Est-ce là, une manière indirecte de relancer la question : doit-on – comme ont pu le faire les Grecs – savoir mettre les images en mots ou se montrer aujourd’hui suffisamment habiles pour faire l’inverse ? Faux problème, pour ce qui nous occupe. **L’Opéra convoque tous les sens.** Les exigences, toujours aussi modernes, qui l’animent nous en apportent la preuve.

Claude Briantais, Professeur de Philosophie au Lycée Livet à Nantes.

<http://www.ulysssephilo.com>

L'œuvre et son organisation

Sumidagawa (La rivière Sumida)

Musique et Livret de Susumu Yoshida

Le spectacle

SUMIDAGAWA est inspiré d'une pièce de théâtre Nô, écrite par Motomasa Kanze, fils de Zeami, au XV^e siècle (si ce n'est par Zeami lui-même).

Le livret est en japonais. Les spectateurs auront accès à la traduction du livret grâce à une mise en scène qui met en jeu le texte et l'univers visuel du drame, embrassant à la fois le caractère japonais médiéval de cet opéra et sa dimension universelle.

Synopsis

Au moment où le passeur de la rivière Sumida (fleuve qui traverse Tôkyô) va pour embarquer ses voyageurs, apparaît une femme folle de douleur: elle est à la recherche de son fils disparu.

Le passeur lui explique que les pèlerins réunis sur l'autre rive du fleuve prient pour le repos d'un petit garçon, mort il y a tout juste un an. La mère se trouve en fait devant la tombe de son propre fils.

Au cours de sa prière, elle croit entrevoir le spectre de l'enfant, mais l'ombre disparaît en même temps que l'aube apparaît.

Durée: 1h20 minutes environ.



© Photo M. Goda

隅田川



© Photo M. Goda

隅田
川

Présentation de l'opéra-nô Sumidagawa de Susumu Yoshida par Pascal Terrien.

L'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida est le fruit de la rencontre entre le compositeur avec les percussionnistes de l'ensemble Rhizome⁽¹⁾, lors de leur collaboration avec le directeur du Théâtre de Cornouaille, Michel Rostain⁽²⁾. C'est à la demande de ce dernier que le compositeur eut l'idée de reprendre une histoire traditionnelle de son pays, extrait du théâtre nô pour en faire un opéra. Dans les lignes qui suivent, nous proposons de tracer un portrait rapide de Susumu Yoshida, puis de nous intéresser à certains aspects esthétiques de sa musique à travers quelques œuvres, pour terminer notre propos sur quelques éléments caractéristiques de l'opéra qui va être créé prochainement.

Le compositeur

Susumu Yoshida est né en 1947 à Tokyo. Après l'obtention d'une Licence en économie politique à l'Université Keio (Tokyo), il entreprend des études musicales à titre privé auprès de Tomojiro Ikenouchi⁽³⁾, professeur honoraire à l'Université Nationale des Beaux Arts et de la Musique de Tokyo. En 1972, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il travaille l'harmonie avec Jean-Claude Henri, et le contrepoint avec Roger Boutry. Il obtient les 1^{er} Prix de Contrepoint et d'Harmonie. Il réussit le concours d'entrée dans la classe de composition d'Olivier Messiaen en 1976 et étudie sous la férule du Maître⁽⁴⁾. Il obtiendra un 1^{er} Prix de composition. En 1981, lors de la création de son opéra *Enka III – Keça et Moritô*⁽⁵⁾, Olivier Messiaen confiera au jeune compositeur qu'il écrit des opéras minutes proches de l'esthétique du théâtre nô. Cette remarque frappe Susumu Yoshida qui va commencer à s'intéresser à la musique traditionnelle de son pays et la découvrir. En effet, le compositeur nous a confié lors de notre entretien qu'avant cette remarque d'Olivier Messiaen, et comme de nombreux jeunes musiciens japonais, il ignorait tout de la musique traditionnelle de son pays et à plus forte raison du théâtre nô. Son travail de recherche et ses réflexions sur l'histoire de la musique de son pays deviendront une de ses préoccupations. Susumu Yoshida nous a déclaré qu'il a réellement trouvé son propre langage, traduction de son univers sonore, depuis une quinzaine d'années. Ses

(1) L'ensemble de percussions Rhizome possède son site à l'adresse suivante: <http://www.rhizome.asso.fr/>

(2) Michel Rostain et Susumu Yoshida ont collaboré la première fois pour la création de l'opéra *Enka III – Keça et Moritô* (1981), commande du Théâtre National de l'Opéra de Paris.

(3) Compositeur japonais (1906-1991), élève en compagnie d'Henri Dutilleul, du compositeur français Henri Busser, il écrit une musique dans le style français du début du XX^e siècle influencé par Fauré et Debussy.

(4) Lorsque Susumu Yoshida parle de Messiaen, il parle du Maître qui lui a permis de chercher et de trouver son propre langage. Cette classe de composition avait trois professeurs: Olivier Messiaen, Betsy Jolas et Ivo Malec.

(5) Œuvre de 30 minutes pour soprano, ténor et un ensemble de 9 instruments, drame lyrique en un acte, commande du Théâtre National de l'Opéra de Paris, 1981.

premières œuvres ont tout de suite été marquées par une recherche personnelle d'un monde sonore singulier, qui échappait aussi bien à sa grande culture de la musique occidentale qu'aux influences de ses origines. Sumidagawa est la traduction de cet univers musical si particulier du compositeur.

Quelques aspects esthétiques de la musique de Susumu Yoshida

Le catalogue des œuvres de Susumu Yoshida témoigne de la diversité de sources d'inspiration et de l'évolution de son mode de composition. Il écrit aussi bien pour instrument ou voix seul, que pour ensemble de musique de chambre ou orchestre⁽⁶⁾. Ses compositions sont toujours précédées de notes de l'artiste qui expliquent ce qu'il a cherché à créer. Il tend vers une musique toujours plus épurée, qui se veut la traduction la plus juste possible de l'univers sonore qui est le sien, et dont l'écriture musicale pourrait trahir l'essence. Ainsi à propos de son quatuor Quartettino composé en 1987, il écrit :

“Le quatuor est, pour moi, la spiritualité profonde des deuxièmes et derniers quatuors de Beethoven, notamment celle des mouvements lents. Or, on dit que cette forme est la plus difficile pour les compositeurs. C'est vrai. La combinaison de deux violons, un alto et un violoncelle nous demande l'écriture pure et austère au plus haut niveau et chose la plus importante, elle met à nu les âmes des créateurs. C'est une véritable pierre de touche. J'ai essayé d'affronter cette épreuve, avec tout ce que j'ai acquis jusqu'ici au cours de mes compositions, dans ce quatuor extrêmement bref et condensé d'où vient le titre “Quartettino”. ”⁽⁷⁾

Cette spiritualité profonde est une quête permanente du compositeur qui cherche un lien avec la Nature par l'intermédiaire de la musique. Dans les observations jointes en préface à une œuvre pour flûte Kodama III (Esprit de l'arbre) qui peut être accompagnée ou non par un piano, il déclare :

“En réaction contre la société moderne si étouffante, je tente, dans toutes mes œuvres, de correspondre avec la Nature par l'intermédiaire de la musique. Cette musique est basée sur le silence. C'est une musique pensée “en négatif”, les notes n'existant que pour créer et conditionner ce silence. Par conséquent, il n'y a que le minimum de notes indispensables. Le silence n'est pas le Néant, ce n'est pas seulement le moment où l'on n'entend plus rien, c'est une forme de l'existence elle-même qui se cache derrière les notes. Je souhaite que la Nature, par l'esprit de l'arbre (Kodama), nous parlera à travers son profond silence. ”⁽⁸⁾

(6) Le catalogue des œuvres de Susumu Yoshida est disponible chez l'éditeur Durand. Certaines œuvres sont aussi en dépôt au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) à la Cité de la Musique, à La Villette, mais vous pouvez aussi consulter <http://www.atlantique-japon.org/fr/detail.asp?arld=820> qui dresse un tableau très exhaustif de l'ensemble des compositions.

(7) Quartettino, 1re quatuor, 1987, préface de la partition éditée chez Durand.

(8) Notes en préface de Kodama III (Esprit de l'arbre), Durand, 1984.



© Photo M. Goda



隅田川



隅田川

D'où l'importance du silence, *musique pensée "en négatif"*, que les notes révèlent encore plus lorsqu'il s'insère totalement dans le discours musical. Le silence est un élément important dans la musique de Susumu Yoshida, il décrit un état précis de son existence de musicien ou plus exactement un état précis de ses personnages lorsqu'il s'agit de ses œuvres lyriques.

Comme pour renforcer l'importance de ce silence, le choix et la conduite des lignes mélodiques sont déterminants dans cette musique. Il n'y est jamais question de surcharge sonore mais bien clarté, de *minimum de notes indispensables*. Cette volonté de clarté donne une musique épurée, non minimaliste, mais une musique où chaque élément, note et silence, attaque, durée, intensité, se renvoie en miroir leur justification. Cette épure est liée à la traduction musicale du calme, de la sérénité que le silence peut procurer. Le silence peut nous révéler une forme de spiritualité, mais il peut aussi introduire le drame. Pour Susumu Yoshida, le silence n'est pas le néant, il n'est pas le négatif de la matière sonore. Le silence fait partie de la matière sonore, il existe au même titre que la note.

"Comme dans toutes mes autres œuvres, le silence joue ici un rôle important. Ma musique est basée sur le silence. C'est une musique "en négatif", les notes n'existent que pour créer et conditionner le silence. Le silence n'est pas le Néant, ce n'est pas seulement le moment où l'on entend plus rien, c'est une forme de l'existence elle-même qui se cache derrière les notes."⁽⁹⁾

Nous connaissons l'importance du silence dans la perception et la réception de la musique. C'est un "outil" important de notre écoute⁽¹⁰⁾. Le silence est une des grandes caractéristiques de l'œuvre de Susumu Yoshida, et il met l'auditeur dans un état de disponibilité qui lui permet d'entendre cette musique. L'Opéra-nô Sumidagawa reprend et amplifie ces quelques éléments en empruntant parfois librement à la tradition du théâtre nô. Je me propose à présent de vous présenter une synthèse de cette œuvre qui touche notre âme au plus profond.

Quelques éléments caractéristiques de l'opéra-nô Sumidagawa.

Le livret

Il ne s'agit pas d'une œuvre lyrique qui serait un pastiche du théâtre nô, une transposition ou une adaptation moderne de celui-ci au monde de l'opéra occidental. Cette œuvre originale d'environ 40 minutes, qui est jouée deux fois dans des atmosphères différentes, et elle possède sa propre identité. Elle est écrite pour deux chanteurs et quatuor de percussions⁽¹¹⁾. L'histoire raconte la rencontre d'une femme,

(9) Notes à propos de Enka III – Keça et Moritô, drame lyrique en un acte, commande du Théâtre National de l'Opéra de Paris, 1981.

(10) Terrien, Pascal, L'écoute d'œuvre au collège; fondements anthropologiques et psychologiques, Paris, éditions L'Harmattan, 2006.

(11) Michel Rostain explique la genèse de cette création dans la perspective d'une collaboration avec l'ensemble Rhizome, <http://www.theatrequimper.asso.fr/saison/fiche.php?id=182>

Kyôjo avec le batelier Watashimori, un passeur travaillant sur la rivière Sumida⁽¹²⁾. Le chemin qu'elle a entrepris pour retrouver son enfant, la conduit sur les bords de la rivière Sumida. Lors de la traversée, Watashimori raconte l'histoire d'un enfant, Umewakamaru, enlevé à ses parents l'année passée, et qui est mort d'épuisement et de maladie sur l'autre rive. Il a été enterré sur le lieu même, et les pèlerins prient pour son souvenir le Bouddha Amida. La femme ne tarde pas à identifier cet enfant comme le sien. Susumu Yoshida s'est inspiré d'une pièce appartenant au répertoire du théâtre nô qui porte le même titre⁽¹³⁾, et qui est très connu au Japon. Le texte de cette histoire possède de nombreuses variantes, il a même été publié dans une version bande dessinée (manga). Il existe à Tokyo, un petit temple dédié à la mémoire du jeune garçon mort sur le bord de la rivière Sumida. L'écriture du livret est l'œuvre du compositeur. Il a puisé dans les différentes versions qu'il a découvertes en faisant des recherches sur cette histoire. Il a ramené à deux le nombre de personnages auxquels il a donné des noms : la femme Kyôjo, le passeur Watashimori. Sur ce point précis, Yoshida concentre l'action en utilisant que deux personnes où la pièce originale de Motomasa Kanze⁽¹⁴⁾ fait appel à quatre acteurs (Shité, Waki, Wakizurû, Kogata) et un chœur. Il singularise l'histoire en attribuant des noms à ces personnages contrairement aux personnages du théâtre nô qui ont les noms génériques énoncés ci-dessus. Il en sera de même pour la mise en scène voulue par Michel Rostain où la précision des gestes et leur justesse sont différents du lyrisme de la gestuelle du théâtre japonais. L'argument est resserré. Le dialogue est limité à Kyôjo et Watashimori. Susumu Yoshida y introduit sa propre vision du drame⁽¹⁵⁾ en insérant des citations d'autres textes comme celle qu'il a extrait d'un poème que la légende attribue à l'enfant mort⁽¹⁶⁾, et qui est conservé dans le temple qui lui est dédié à Tokyo. Il en restitue les grandes lignes. L'essence du dialogue entre Kyôjo et Watashimori est sensiblement dans le même esprit que celui qui existe dans le livret de la pièce de théâtre. Le statut des acteurs est aussi bousculé par rapport au théâtre nô, mais le compositeur a gardé le rôle du fou, un des statuts principaux du théâtre nô, et le confie à la femme⁽¹⁷⁾. Cette folie revêt trois aspects pour le compositeur ; le premier aspect est celui d'une folie en accord avec les conventions du théâtre nô où le fou est un artiste ayant une folie raisonnée. Il illustre cela par une brève mélodie extraite d'une citation de

(12) La rivière Sumida traverse Tokyo. Le mot rivière se dit gawa en japonais d'où le titre de l'œuvre Sumidagawa.

(13) ZEAMI, L'Île d'Or suivi de Sumidagawa, présenté et traduit du japonais par René Sieffert, Paris, tama POF, 1995.

(14) Motomasa Kanze (1394?-1432) est le fils de Zéami (1363-1444). Zéami, grand acteur et auteur de pièces, contribua à codifier le théâtre nô à travers divers traités théoriques et pratiques.

(15) Pour le compositeur cette femme va renaître à la vie en découvrant et en acceptant la mort de son fils. Si sa douleur reste celle d'une mère ayant perdu son enfant, elle pourra lui donner une raison, un lieu, et une histoire.

(16) "Si elle vient à ma recherche et/si elle t'interroge, répond-lui/Oiseau Miyako/Qu'au bord de la rivière Sumida/J'ai disparu comme la rosée." Chiffre 20 de la partition.

(17) On distingue cinq catégories de nô où se succèdent dieux, héros, héroïne, fou (monde réel) et démon. Entre ces pièces étaient intercalés des farces (Kyôgen). Susumu Yoshida a fait le choix de donner à cette femme l'apparence de la folie.



© Photo M. Goda





cavatine empruntée à une mélodie japonaise du théâtre nô⁽¹⁸⁾. Le deuxième aspect de la folie ne traduit pas la maladie mais la conséquence de la douleur de la mère ayant perdu son enfant et qui se comporte étrangement par moment. Cette folie, conséquence de la douleur, est traduite musicalement par une mélodie que Kyôjo chante de manière *non expressive, presque insensible*⁽¹⁹⁾. Le troisième aspect de la folie voulue par le compositeur est une folie de circonstance que la femme feint pour se préserver d'agressions possibles lors du long voyage qu'elle a entrepris pour retrouver son fils. Ce type de folie est décrit dès le début de l'opéra. Kyôjo jouera sur ces trois registres, mais celui de l'égarement sera le plus souvent repris, et il est par deux fois lié à des citations de poèmes, le premier composé par Narihira⁽²⁰⁾, le second à un pastiche d'un poème de la pièce originale réécrit par le compositeur⁽²¹⁾.

L'instrumentarium

Le rôle de la femme est chanté par une soprano, celui du passeur par un baryton. Ces deux voix sont accompagnées par un quatuor de percussions⁽²²⁾. Le choix des voix et de l'instrumentarium diffère nettement de ce qu'on peut avoir dans le théâtre nô où les voix de femmes sont proscrites et où les percussions se résument au tambour d'épaule (*Ko-tsuzumi*), tambour de hanche (*ô-tsuzumi*) et tambour à battes (*taiko*)⁽²³⁾. D'autre part, les mélodies sont souvent exposées seules ou avec un accompagnement instrumental très épuré. Les percussions sont employées pour ponctuer l'action des chanteurs, comme intermède entre deux séquences. Elles sont en cela illustration du rôle accordé à la musique dans le théâtre nô traditionnel : *“Le rôle de l'orchestre est essentiel. Non qu'il s'agisse d'une véritable musique d'accompagnement, ce serait plutôt un bruitage rythmé, destiné à créer l'atmosphère propice à l'évocation de tel ou tel type de personnage.”*⁽²⁴⁾ Les quatre percussionnistes tiennent une place particulière sur le devant de la scène, et participent plus étroitement à l'action en faisant partie intégrante de l'âme du spectacle. Ils accompagneront les chanteurs dans la prière, tenant ainsi le rôle du chœur absent. Cette intervention vocale intensifie l'intériorité de cette mélodie⁽²⁵⁾. Cette participation des percussionnistes à l'action, voulue

(18) Mélodie de la 3^e cavatine (voir la partition dans le cd d'accompagnement).

(19) Didascalies dans la partition de l'opéra trois mesures après le chiffre 15.

(20) Poète ayant vécu de (825-880), petit-fils de l'empereur Heizei, et qui composa une partie des poèmes contenus dans les *lee monogatari*.

(21) Chiffre 8 et chiffre 12 de la partition.

(22) Liste des percussions utilisées, annexe n° 1.

(23) Tamba, Akira, *La musique classique du Japon, du XV^e siècle à nos jours*, Paris, Publications Orientales de France (POF), 2001.

(24) ZEAMI, *La tradition secrète du Nô, suivi de Une journée de nô*, traduction et commentaires de René Sieffert, collection *Connaissance de l'Orient*, Paris, Gallimard/Unesco, 1960, p. 18.

(25) Voir la partition dans le cd d'accompagnement.

par le compositeur⁽²⁶⁾, confère une profonde émotion à ce passage et en renforce le sens, l'intensité dramatique.

Le glockenspiel est le seul instrument symbolique de l'œuvre. Il représente la voix de l'enfant mort, il symbolise son spectre. Joué par le 4^e percussionniste, il double la mélodie de la prière faite à Amida "Namu Amida, namu Amida, namu Amidan-butsu, namu Amida"⁽²⁷⁾ lors de sa huitième et dernière reprise. Cet instrument tient le rôle du spectre de l'enfant⁽²⁸⁾ qui existe dans la pièce de théâtre nô, il illustre la présence de l'âme de l'enfant.

La marimba accompagne cette prière, profonde et insistante, au cours de laquelle Kyôjo va parfois chantée une mélodie décalée qui symbolise sa folie, son égarement lié à sa douleur de mère. Cette dernière remarque nous amène à parler maintenant des différents aspects que revêt la musique de cet opéra-nô.

Quelques éléments caractéristiques de la musique.

L'œuvre commence dans le silence le plus complet et se termine dans ce même silence. Les musiciens entrent sur scène dans ce silence comme cela peut être fait dans une pièce de théâtre nô⁽²⁹⁾. Le silence est musique pour le compositeur, et il revêt une importance toute particulière car il plonge l'auditeur dans l'attente. Une très courte introduction musicale précède l'entrée du passeur Watashimori. Cette cellule reviendra trois fois au cours de l'opéra, comme une sorte de marqueur temporel et spatial. Le baryton chante a cappella sans soutien instrumental, puis les timbales et le xylophone interviennent. Les chanteurs s'exprimeront très souvent sans soutien instrumental, a cappella, les instruments intervenant pour préparer une action, ou pour un intermède. Cette œuvre alterne modalité et tonalité. Bien que différente du nô classique, la musique de Susumu Yoshida reste empreinte par certains aspects de la musique traditionnelle de son pays, tout en subissant l'influence plus ou moins prononcée de la musique occidentale. En ce sens, elle s'inscrit dans ce que certains nomment la postmodernité⁽³⁰⁾.

Les aspects traditionnels sont soulignés par l'emprunt de deux mélodies appartenant à la culture japonaise. La plus marquante est

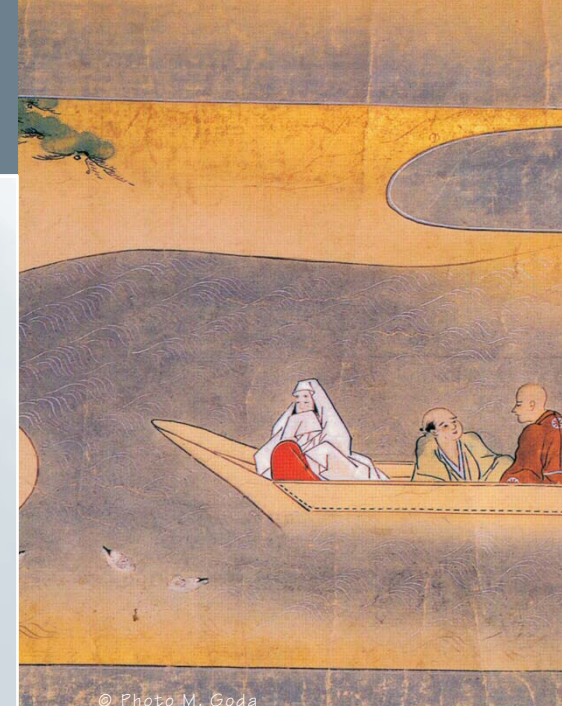
(26) Didascalie au chiffre 32: Voix de tous les percussionnistes et de la foule

(27) Traduction "Je crois en Amida, Bouddha."

(28) Le spectre est nommé Kogata dans la pièce du théâtre nô in ZEAMI, L'Île d'Or suivi de Sumidagawa, présenté et traduit du japonais par René Sieffert, Paris, tama POF, 1995, p. 72 et suivantes.

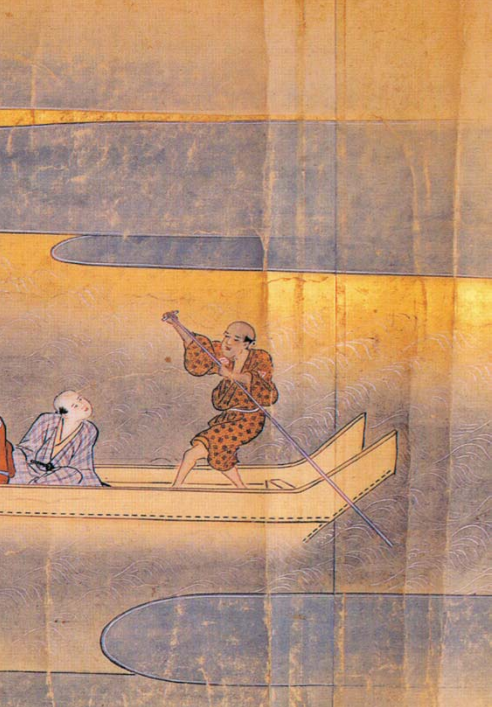
(29) La première didascalie de l'œuvre écrite porte sur cette sujétion de mise en scène "Quatre percussionnistes et le passeur entre en scène tranquillement. Le passeur reste immobile en silhouette", in partition p. 1.

(30) Ramaut-Chevassus, Béatrice, Musique et postmodernité, collection Que sais-je? Paris, PUF, 1998.



© Photo M. Goda

隅田川



celle qui illustre la prière dont nous avons précédemment parlée “*Namu Amida, namu Amida, namu Amidan-butsu, namu Amida*”⁽³¹⁾. Cette mélodie reprise huit fois de suite avec un accompagnement de marimba à l’octave est agrémentée de quelques interventions ponctuelles d’autres percussions (Guïro, cymbale suspendue jouée au balai). Ecrite en ré, sa mélodie descendante est marquée par les degrés forts. Elle est facilement mémorisable⁽³²⁾. Extrait d’un chant de prière bouddhiste, le compositeur l’utilise à l’endroit précis du drame où la femme rejoint d’autres personnes pour prier devant le tertre où est enterré l’enfant. Pour Susumu Yoshida, cette mélodie porte la mémoire et l’esprit des personnes qui l’ont chantée en priant le Bouddha Amida depuis plusieurs siècles. Raison pour laquelle elle est reprise par l’ensemble des musiciens pendant cette scène. Dans cette œuvre, le quatuor de percussions est un véritable acteur du drame. Il remplit le rôle du chœur, et il renforce le drame par son implication dans le déroulement dramatique, dans l’atmosphère liée aux différentes scènes. Les mouvements des percussionnistes jouant de leurs instruments contribuent à la mise en scène.

L’autre citation est empruntée au théâtre nô. Il s’agit d’une cavatine⁽³³⁾ que le compositeur utilise trois fois pour accompagner les pastiches de textes de la pièce de théâtre ou du poème écrit par l’enfant. Elle paraît la première fois en *mi* avant de réapparaître en *mi* puis en *ré*. Elle est chantée la première fois par Kyôjo et illustre un poème de Narihira⁽³⁴⁾. Son tempo sera toujours le même 54 = N, et la deuxième fois elle accompagne un texte qui pastiche un poème dit dans la pièce nô. La troisième fois, elle illustre le poème écrit par l’enfant avant sa mort. Mélodiquement, la musique suit la métrique de la phrase japonaise. Sur ce point le compositeur a réalisé avec les chanteurs un important travail de prononciation liée à la compréhension de mots qu’ils chantent. Le sens des mots, leur sonorité, la clarté de leur émission renforce la musicalité propre du texte et de la mélodie. Susumu Yoshida utilise la musique comme vecteur d’une recherche spirituelle, comme le faisait son maître Olivier Messiaen.

La musique de *Sumidagawa* et l’action dramatique qu’elle accompagne, sont d’une grande beauté. Elle porte une indéniable force qui touche chaque auditeur dans son for intérieur. L’extrême sobriété des moyens utilisés, tant au niveau vocal qu’instrumental, ainsi que la mise en scène, contribue à créer l’attention nécessaire. Le syncrétisme est l’élément qui fonde cette œuvre et la rend perméable à de multiples interprétations, accessible à tous, donc universelle.

(31) “Je crois en Amida, Bouddha.”

(32) Ces mélodies peuvent être apprises par les élèves.

(33) La mélodie de cette cavatine est esthétiquement très éloignée de celles de Mozart ou de Rossini, mais elle reste une courte mélodie extension d’une phrase plus longue.

(34) Poète ayant vécu de (825-880), petit-fils de l’empereur Heizei, et qui composa une partie des poèmes contenus dans les *100 monogatari*.

Sumidagawa

Livret (l'histoire)

Le Passeur:

Je suis un passeur de la rivière Sumida, dans la province de Musashi.

Aujourd'hui, sur l'autre rive, va avoir lieu une cérémonie pour le repos de l'âme de quelqu'un. Ceux qui viennent prier là sont nombreux.

Ecoutez, je vais vous raconter pourquoi.

Des bruits viennent de loin.

Qu'est-ce que c'est ?

Une femme folle arrive de la capitale. Elle déraile. La foule la regarde, tout à fait captivée... Attendons cette femme.

La femme folle entre en scène, un rameau de cerisier à la main.

Kyôjo:

Je suis une femme qui vit à Kita-shirakawa dans Miyako.

Mon fils unique a été enlevé par un marchand d'enfants.

Ils sont partis loin vers l'Est.

Depuis, mon cœur affolé cherche les traces de mon fils aimé.

Me voici parvenue au terme de mon voyage, au bord de la rivière Sumida.

Laissez-moi monter dans cette barque.

Le Passeur:

Vous êtes une femme de la capitale, une folle, alors d'accord, vous monterez dans cette barque si vous nous faites voir votre folie de manière captivante.

Kyôjo:

Avec une part de coquetterie.

Que vous êtes désobligeant !

En tant que passeur de la rivière Sumida, vous devriez redire les vers du poète Narihira : "Le jour descend, montez sur la barque".

Vous n'êtes pas digne d'embarquer une dame de la capitale !

Le Passeur:

Vous avez raison...

Que vous êtes élégante ! Une vraie dame de Miyako (la capitale) !



© Collection Claude Briantais

隅田川



© Collection Claude Briantais

隅田
川

Kyōjo:

Narihira dit aussi dans son poème:
“Si tu es digne de porter ton nom,
je te pose une question, oiseau Miyako:
Celle à qui vont mes pensées, est-elle en vie ou non?”

On aperçoit un oiseau blanc là-bas.
A Miyako (à la capitale), on ne le voit pas.
Quel est donc le nom de cet oiseau?

Le Passeur:

C'est une mouette du large.

Kyōjo:

Vous êtes affligeant...
Sur le bord de la mer, pluviers, mouettes, la mouette du large...
Dites, pourquoi ne me répondez-vous pas: ici, à la rivière Sumida,
un oiseau blanc, c'est forcément l'oiseau Miyako!

Le Passeur:

Vous avez raison, j'habite dans un lieu célèbre, mais je ne suis pas
très raffiné.

Kyōjo:

La mouette du large avez-vous dit? A la nuit tombante, la vague
du passé fait resurgir (le souvenir des poèmes de) Narihira.

Le Passeur:

“Est-elle en vie ou non?” Il a posé cette question à l'oiseau Miyako,
en pensant à sa femme, - objet de toutes ses pensées.

Kyōjo:

Et moi, ici, c'est mon enfant qui est l'objet de mes pensées.
En chercher les traces en est même le cœur.

Le Passeur:

Penser à ma femme...

Kyōjo:

Interroger les traces de mon enfant...

Le Passeur et Kyōjo:

Nous partageons le même sentiment:
ainsi va le chemin de l'amour.

Kyōjo:

Moi aussi je vais te poser la même question (que le poète), oiseau
Miyako:

Mon enfant bien aimé est-il en vie ou non?

J'interroge, mais l'oiseau Miyako ne veut rien répondre.

Même ici, à la rivière Sumida...

Quand je pense que je suis venue de si loin...

Et bien, passeur, comme dit le poète Narihira, *“la barque est pleine!”*
Qu’importe si je dois y être à l’étroit, permettez que je monte.
Passeur, je vous implore, veuillez bien permettre que je monte!

Le Passeur:

À lui-même.

Quelle folle si tendre, si élégante!

Vite, dans la barque, montez je vous en prie.

La femme folle embarque.

Kyôjo:

Non expressif, presque insensible.

Là-bas sur l’autre rive, un grand nombre de gens se rassemble.

Qu’est-ce qui se passe?

Le Passeur:

Il va y avoir une cérémonie pour le repos de l’âme de quelqu’un.

Si vous le voulez, je vais vous raconter. Voilà...

Récit du Passeur:

En songeant au passé.

Il y a tout juste un an, jour pour jour, un marchand d’enfants en provenance de la capitale emmenait avec lui un garçon de douze ans. Ils allaient vers le fin fond de la province du nord.

Avec compassion.

Cet enfant est alors tombé gravement malade, sur la berge de

cette rivière. Il s’est laissé choir. Le marchand l’a abandonné et a poursuivi seul sa route vers la province du nord, en laissant l’enfant ici.

On l’a soigné. On lui demandait *“D’où es-tu?”* Mais il ne faisait que s’affaiblir.

On a insisté *“D’où es-tu? Qui es-tu?”*

“Je suis de Miyako (la capitale). Mon père s’appelle Yoshida. Je suis son fils unique. Il a disparu, et je vivais seul avec ma mère. Mais j’ai été enlevé par un marchand d’enfants.

Ma mère me manque.

Si elle vient pour me chercher et qu’elle t’interroge, réponds-lui, oiseau Miyako, qu’au bord de la rivière Sumida, j’ai disparu comme la rosée.”

Puis l’enfant a rendu son dernier soupir.

Le passeur s’aperçoit que la barque est arrivée.

Se ressaisissant.

Au terme de cette longue histoire, nous voici arrivé.

Joyeux.

Je vous prie de descendre.

Intrigué.

Pourquoi ne descendez-vous pas?

Kyôjo:

Distraitement.



© Collection Claude Briantais





© Collection Claude Briantais

隅田
川

L'histoire de toute à l'heure, quand s'est-elle produite?

Le Passeur:

L'an passé, jour pour jour.

Kyōjo:

Et ce garçon, quel âge avait-il?

Le Passeur:

Douze ans.

Kyōjo:

D'où était-il?

Le Passeur:

De Miyako (de la capitale).

Kyōjo:

Son père?

Le Passeur:

Un certain Yoshida.

Kyōjo:

Le nom du garçon?

Temps psychologique de la folle.

Le Passeur:

Unewakamaru!

La femme tressaille à peine.

Scène de lamentation

Kyōjo:

Et depuis, ses parents ne sont pas venus?

Le Passeur:

Aucun de ses proches n'est venu.

Kyōjo:

Sa mère non plus n'a pu venir à temps...

Le Passeur:

Comment ça?

Kyōjo:

Que même ses proches, même ses parents ne soient pas venu, voilà qui est normal:

Cet enfant, c'est celui que je cherche, c'est mon enfant.

Le passeur est frappé.

Le Passeur:

Ce n'est pas possible... C'est horrible!

Je ne sais pas quoi dire! Jusqu'à présent je pensais que ce genre d'histoire était loin de moi.

C'est de votre propre fils qu'il s'agit! C'est terrible!

Attentionné.

Venez... Je vais vous montrer la tombe de l'enfant.

Le passeur relève la folle en la tenant dans ses bras et la conduit à la tombe. La folle s'arrête devant la tombe.

Kyôjo:

Dans une extrême solitude, murmurant.

J'espérais le revoir un jour, et espérant ainsi, j'ai fais ce chemin jusqu'ici. Mais à présent il n'est plus de ce monde.

Loin de sa terre natale, il s'est transformé en terre sous la luxuriance des herbes printanières.

Long silence psychologique.

La folle se précipite sur la tombe en pleurant.

Le Passeur:

Essayant de lui faire entendre raison.

À présent, toutes vos lamentations sont vaines.

Récitez le nembutsu, et priez plutôt pour son bonheur dans l'autre monde.

Kyôjo:

La douleur est trop forte.

La mère que je suis n'arrive même pas à réciter le nembutsu.

Elle ne peut que se coucher sur son ventre et fondre en larmes.

Le Passeur:

Réprimandant gentiment la mère.

C'est terrible. Les prières de ces étrangers, si nombreux soient-ils, ne remplaceront pas la prière de la mère.

Si seulement vous parveniez à prier, l'enfant se réjouirait.

La folle se relève.

Kyôjo:

Vous avez raison. Pour mon enfant, je vais prier moi aussi.

Je saisis la petite cloche et...

Le Passeur:

Voici qu'elle refoule ses larmes et sa voix claire...

Kyôjo:

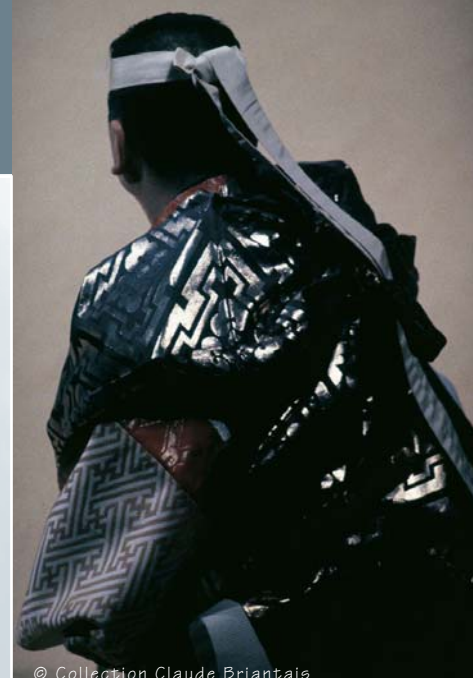
... se mêle au nembutsu nocturne sous la lune ...

Le Passeur:

... cœurs tournés vers l'Ouest, dans la voie unique...

La folle et le passeur prient en direction de la tombe.

Kyôjo:



© Collection Claude Briantais

隅田川



© Collection Claude Briantais

隅田
川

Namu, à l'Ouest, le paradis, le monde où vivent trois cent soixante millions d'amida, je crois en amidabutsu.
Namuamida, namuamida, namuamidabutsu.

La folle regarde la rivière Sumida.

Du bord de la rivière Sumida, vagues et vents, réunissez vos voix.
Si tu es digne de ton nom, oiseau Miyako, joins ton chant au notre.

On entend la voix de l'enfant mort.

La folle entend la voix de son enfant.

En s'apercevant qu'elle vient de la tombe, la folle en avertit la foule.

C'est bien la voix de mon enfant. Elle vient de cette tombe.

Le Passeur:

Arrêtons notre récitation du nembutsu et écoutons.
Allez-y, vous sa mère, récitez seule le nembutsu.

Kyôjo:

(Mon enfant,) fais-moi encore entendre ta voix, même une seule fois.

Namuamida namuamida.

La folle tend l'oreille.

Namuamidabutsu, namuamida.

La folle tend l'oreille de nouveau.

On entend le glock, consolant.

Le spectre de l'enfant surgit.

Est-ce bien toi mon enfant ?

L'enfant (par la voix du passeur):

Mère, est-ce bien vous ?

Leurs mains se tendent les unes vers les autres pour tenter de s'étreindre encore.

Kyôjo:

Mais l'enfant s'efface de plus en plus...

Le Passeur:

Au fur et à mesure que le fantôme apparaît et disparaît... point le ciel de l'aube, peu à peu...

Le passeur redevient une silhouette.

Kyôjo:

Ce que j'ai pris pour mon enfant ce n'étaient en fait que des herbes touffues sur sa tombe,
seulement un tombeau dans les champs de joncs.

*La folle redevient une silhouette. La mère a-t-elle vraiment vu son enfant ? La rivière Sumida, tout en veillant aux joies et tristesses des êtres humains, continue son cours éternel.
Silence éternel.*

Les propositions pédagogiques



Pistes pédagogiques pour une étude préparatoire à l'écoute de l'opéra *Sumidagawa* de Susumu Yoshida.

Propositions de Pascal Terrien

La musique de Susumu Yoshida s'inscrit très largement dans ce qu'on nomme aujourd'hui la postmodernité. Primauté de la mélodie, continuité du discours, éloge de la simplicité, utilisation de vraies ou de fausses citations, prise en compte des capacités perceptives du public, recréer un lien avec ce même public sont quelques caractéristiques de ce courant qu'il convient de prendre en compte pour construire les écoutes d'œuvres.

Primauté de la mélodie : l'œuvre de Susumu Yoshida accorde une place importante à la mélodie, et surtout au texte qui est porté par cette mélodie. L'intelligibilité du texte est primordiale car elle permet de donner du sens à ce que l'on écoute. La compréhension de ce qui est dit, mais aussi la création d'espace poétique propre à chaque auditeur. Ce n'est pas tant la compréhension des mots ou des phrases qui importe que l'espace poétique qu'elle crée en chacun de nous qui nous permet de donner du sens à l'œuvre d'art.

Le texte de l'opéra est en japonais et, la prononciation, des mots, leur intonation, est très importante pour Susumu Yoshida. Pour préparer les chanteurs à surmonter cette difficulté, le compositeur a effectué plusieurs niveaux de traductions de son texte. Le premier niveau de traduction rend compte du sens de la phrase, il s'agit d'une traduction des mots du livret :

Watashiwa Musashino kuni Sumidagawano Watashimori desu
Je suis, dans la province de Musashi, passeur de la rivière Sumida.

Le second niveau traduit mot à mot sans prendre en compte la syntaxe, ce qu'il appelle "correspondance des mots"⁽¹⁾ :

Watashi-wa	Musashi-nokuni	Sumida-gawa-no	Watashimori- desu
Je [annonce]	[relation] province	rivière[relation]	passeur - c'est

Ce travail a été une aide précieuse pour les artistes, qui ont ainsi pu donner plus de sens au texte qu'ils avaient à chanter. Ces jeux sur les mots, sur leur sonorité, leur musicalité sont un des facteurs qui renforce l'action dramatique et qui procure une émotion plus intense à l'audition. Pour illustrer cet aspect de la musique, nous proposons un retour vers des "classiques" de la voix de ces cinquante dernières années. Aria, ou les Song Books I – II de John Cage, *Sequenza III* de Luciano Berio, *Récitations*, *Machinations* de Georges Aperghis, *Jeux vocaux* de Guy Reibel, ou encore les *Loves Songs* de Claude Vivier, *Les madrigaux* de Peter Eotvös.

Livret « Correspondance des mots » communiqué par le compositeur lors de notre entretien.

隅田川



隅田川

Pour chacune des ces œuvres nous pouvons nous interroger sur ce que l'écoute des ces mélodies de mots provoque.

Continuité du discours, éloge de la simplicité: Dans *Sumidagawa* le discours est permanent et le silence en fait partie intégrante. Alternance voix/instruments/silence conduit notre écoute et cela se fait avec une très grande simplicité. Cet aspect de la musique peut être illustré avec un nombre d'œuvres écrites depuis fort longtemps, mais pour rester dans les musique d'aujourd'hui et les compositeurs japonais, je vous proposerai d'écouter *Toward the sea* de Toru Takemitsu, ou encore *Pénombre IV* de Yoshihisa Taïra. Deux œuvres aux esthétiques différentes qui témoignent des différentes manières de créer de la musique.

La musique de Susumu Yoshida est construite sur le silence. Tout comme l'opéra que vous entendrez, cette musique part du silence pour y retourner car pour le compositeur le silence est musique: *Le silence n'est pas le Néant, ce n'est pas seulement le moment où l'on n'entend plus rien, c'est une forme de l'existence elle-même qui se cache derrière les notes*⁽²⁾. Pour mieux comprendre l'importance de ce phénomène et surtout la place qu'il fait alors aux sons, je vous propose d'écouter des œuvres de l'Ecole de New York, dont le principal représentant fut John Cage. L'œuvre *4'33* qui pose la question de l'écoute, et les *Sonates pour piano préparé* questionne la nature des timbres. Qu'écoutez-on? Les sons qui nous entourent ou les images sonores que nous avons en nous? L'auditeur prend en compte le phénomène de l'écoute qui progressivement passe de l'extériorité à l'intériorité, créant une réflexion sur ce qui fonde le monde des sons.

Autres écoutes possibles, les pièces de Christian Wolff et notamment *For 1, 2, 3 people* où l'on peut mesurer l'importance du silence comme force révélatrice du son et surtout dans sa projection. Plus proche de notre époque, le quatuor *Reigen seliger Geister* (*Danses des esprits bienheureux*) d'Helmut Lachenmann⁽³⁾. Cette musique d'une extrême complexité d'écriture et de jeu donne l'impression que le quatuor à cordes est devenu un seul et unique instrument.

Concernant la place des percussions dans l'opéra-nô de Susumu Yoshida, l'écoute d'œuvres puisées dans les classiques du répertoire de l'ensemble des Percussions de Strasbourg est évidemment une entrée possible. Cela étant, nous proposerions aussi aux élèves des œuvres pour percussions solos tel *Plus outre* d'Hugues Dufour, *L'œil et le jour* de Suzanne Giraud, etc. qui permettent d'entendre ce qu'un instrumentiste seul peut produire comme univers sonore complexe⁽⁴⁾. Ces écoutes peuvent permettre l'identification de la nature des timbres, peaux, bois, métaux, plastiques..., mais aussi attirer l'attention sur la manière de produire le son avec des baguettes de différentes natures, avec un archet, ou tout autre objet. A travers ces écoutes sont questionnées les nouvelles façons de produire du

(2) Notes en préface de Kodama III (*Esprit de l'arbre*), Durand, 1984.

(3) Lachenmann, Helmut, *Reigen seliger Geister*, Arditti String Quartet, Montaigne/Naïve.

(4) CD Thierry Miroglio, Percussions, MFA, Sacem/Radio France. <http://thierrymiroglio.com/discographie.html>

son, mais aussi une autre attention à identifier le rendu sonore.

Voix et percussions sont moins souvent utilisées. Mais je propose d'écouter des œuvres du théâtre musical ou des opéras comme *Tempête* de Georges Aperghis⁽⁵⁾. Joëlle Léandre a réalisé un travail très intéressant avec un percussionniste à partir d'œuvre de John Cage, *The wonderful widow of eighteen springs*, Ryoanji⁽⁶⁾.

Autre entrée possible de l'écoute, la citation. Susumu Yoshida utilise deux mélodies empruntées à des univers musicaux très différents. La *cavatine* est extraite du théâtre nô⁽⁷⁾. Elle est reprise trois fois dans l'opéra. La seconde citation est la reprise d'une mélodie de prière au Bouddha Amida⁽⁸⁾. Cette technique de la citation est très utilisée dans le domaine lyrique, qu'il s'agisse du repas dans le *Don Giovanni* de W.A. Mozart, ou de la *Sinfonia* de L. Berio, ou plus accessible les *Folks Songs* du même compositeur qui sont un arrangement, une adaptation de mélodies populaires. Il s'agit de travailler sur une mémoire sonore, mélodique, collective, rappelant que Susumu Yoshida défend l'idée qu'une mélodie n'est pas seulement le souvenir d'une histoire ou l'accompagnement d'une prière, mais qu'elle est chargée de la voix et de l'âme de tous ceux qui l'ont chanté à un moment. Au devoir de mémoire s'ajoute pour le compositeur une dimension spirituelle qui donne plus de force dramatique à la citation qui est chantée. Les élèves peuvent apprendre ces mélodies pour les avoir en mémoire le jour du spectacle.

Cette technique de la citation utilisée depuis le Moyen-âge permet des écoutes de musiques très diverses.

Arts plastiques et littératures

Malgré la nature du sujet de cet opéra, le syncrétisme est le maître mot de cette œuvre. *Sumidagawa* n'est pas du théâtre nô mais l'histoire de l'opéra en est extraite, la musique écrite pour cette œuvre mélange les influences orientales et occidentales, la mise en scène n'est pas celle du théâtre nô classique mais reprend certains éléments, notamment dans le traitement de l'espace, dans le dépouillement des décors, la place des musiciens sur scène⁽⁹⁾, pour des raisons pratiques mais aussi par volonté esthétique. La problématique de l'histoire appartient aussi aux littératures de différents pays, la recherche de l'enfant disparu par sa mère, la mort de l'enfant, l'acceptation de la mort par l'identification de la tombe, la folie, le thème du passage de la rivière, du passeur, les aspects religieux de la pièce... Autant de

(5) Libre d'accès sur le site <http://www.aperghis.com/>

(6) Léandre, Joëlle, John Cage/Joëlle Léandre, Montaigne/Naïve, MO 782121.

(7) Voir la partition dans le cd d'accompagnement.

(8) Voir la partition dans le cd d'accompagnement.

(9) Ou proche de la scène suivant la configuration des théâtres.



隅田
川



pistes de réflexion sur lesquelles un travail en collaboration avec le professeur de lettres, le professeur d'arts plastiques est possible.

Un premier lien est possible entre la présence du silence et le blanc comme couleur signifiante dans les cultures asiatiques, liée à la mort, au deuil, mais aussi comme couleur révélatrice de formes. L'histoire de *Sumidagawa* est l'histoire d'une femme qui part à la recherche de son enfant pour découvrir qu'il est mort, et en même temps pour soulager sa douleur en donnant une raison, un lieu, un sens à cette quête. Pour le compositeur, la prise de conscience de la mort de son enfant permet à cette femme de renaître à la vie en identifiant le lieu de la mort de son enfant. Le spectre de celui-ci identifié dans l'opéra par la mélodie du glockenspiel, permet à la mère de reconnaître son enfant. D'une certaine façon la découverte du lieu de sépulture de l'enfant soulage la femme qui peut ainsi venir prier son souvenir, son esprit.

L'idée de passage de la rivière et la référence au Styx et à ses dérivés modernes, l'importance du rôle du passeur dans la littérature mais aussi dans le cinéma, comme gardien de la mémoire de l'histoire de l'enfant, sont des thèmes qu'on retrouve souvent dans les arts. Watashimori est l'homme qui révèle à cette femme la vérité qu'elle connaît déjà. C'est au cours du voyage sur la rivière Sumida qu'il lui raconte l'histoire de son enfant, sa mort au bord d'une route et la présence de son tertre (son tombeau), lieu de prière et de recueillement, puis de dévotion à Bouddha Amida. Son rôle de passeur/narrateur permet à Kyôjo de passer d'un état de folie de comédie à celui de folie traductrice de l'égarement. Le passage d'une rive à l'autre symbolise le passage d'une vie à l'autre. Ce passage nourrit l'espoir de revoir son fils. Il représente la volonté de nier la disparition physique. Mais ce passage signifie aussi la prise de conscience de la mort. Un autre thème est sous-jacent, celui de la rivière, donc de l'eau, métaphore ou allégorie de la mort, du pourrissement. En cela le passeur évite à la femme de sombrer totalement dans la folie en lui permettant de prendre conscience de la disparition de son fils et de réaliser son deuil.

D'autres thèmes peuvent être abordés : le spectre, les religions animistes, le chamanisme, le bouddhisme.

隅田
川

La production

Sumidagawa (La rivière Sumida)

Un opéra-nô.

Musique et livret: **Susumu Yoshida**

Mise en scène: **Michel Rostain**

Assistante à la mise en scène: **Marie Guenoux**

Chef de chant: **André dos Santos**

Avec: **Karen Wierzb**a (soprano)

Armando Noguera (baryton),

et le quatuor des Percussions Rhizome: **Didier Breton, Olivier Fiard, Patrice Legeay et Hedy Rejiba**

Décor: **Jean-Pierre Larroche**

Costumes: **Chantal Thomas**

Lumières: **Stéphanie Petton**

Commande passée à Susumu Yoshida par l'Etat Français et Sumidagawa est une commande de l'Etat Français et du Théâtre de Cornouaille- Centre de Création Musicale, Scène Nationale de Quimper en 2003.

Création: les 8 et 9 novembre 2007 à Quimper, les 13, 14, 16 et 17 novembre 2007 à Nantes, les 20 et 21 novembre 2007 à Rennes, et les 23 et 24 novembre 2007 à Angers. Reprise les 27 et 28 mars 2008 à Quimper.

Production et coproduction: Théâtre de Cornouaille- Centre de Création Musicale, Scène Nationale de Quimper/Opéra de Rennes/ Angers Nantes Opéra.



隅田川



Notes d'intention du compositeur et du metteur en scène

Susumu Yoshida et SUMIDAGAWA

“Écrire un opéra dont la partie instrumentale est confiée aux seules quatre percussions peut paraître incongru. Mais lorsque le quatuor de Percussions Rhizome m’a demandé de le faire pour eux, j’ai pensé aussitôt au théâtre Nô où il n’y a que trois percussions et une flûte comme instruments. Il y avait également une autre contrainte dans ce projet : deux chanteurs au maximum. J’ai examiné plus de deux cents pièces du Nô et ai choisi “La Rivière Sumida”.

Comment passer de quatre chanteurs plus un chœur à deux chanteurs et 4 percussions ? Comment traiter la dramaturgie spécifique du Théâtre Nô – l’auto-présentation des personnages, la liberté spatio-temporelle, par exemple ? Comment adapter le texte original qui est d’une haute tenue mais incompréhensible aux Japonais d’aujourd’hui ? Comment comprendre le côté bouddhique de la pièce ? Autant de problématiques qui me passionnent. Je me réjouis du fait que le compositeur anglais Benjamin Britten en ait déjà tiré un opéra en 1964, “The Curlew River”.

Écrire un opéra sur le sujet déjà traité par d’autres compositeurs est un procédé oublié que l’histoire de la musique occidentale nous rappelle. Je suis très heureux de renouer avec cette tradition.”

Susumu Yoshida

Michel Rostain et SUMIDAGAWA

“L’histoire est étrange : il y a 4 ou 5 ans, début 2001, j’avais commandé à Susumu Yoshida un nouveau projet d’opéra, dans la perspective de sa prochaine résidence dans notre théâtre. C’est alors qu’il m’avait proposé “La Rivière Sumida”, une adaptation d’un nô qu’il tenait à composer, car l’adaptation qu’en avait fait Benjamin Britten (The Curlew River) ne lui suffisait pas. Britten avait christianisé cette histoire. Yoshida, nourri de shintoïsme, s’intéressait à autre chose dans ce chemin qui conduit une mère à la recherche de son fils. Son projet m’avait alors semblé très beau (le texte du nô est superbe), et j’avais accepté avec enthousiasme.

Ce que je ne savais pas en 2001, lorsque Yoshida me parlait de ce projet, c’est que cette mère qui trouve la tombe de son fils allait m’être si furieusement proche. Il ne s’agit pas d’une histoire triste. La mort fait partie de la vie.

Travailler à un nouvel opéra de Yoshida, après “Les portes de l’Enfer” (1985), puis “Chamanes” (1995-2001), c’est travailler une nouvelle fois aux frontières du spectacle et du rituel. Ces frontières sont délicates, elles sont risquées, elles sont aussi fondatrices pour moi. Ces frontières communes nous rappellent que l’art n’est pas simplement un produit, mais qu’il est aussi opérateur. L’art pose, nous repose sans cesse la même question, - comme le rituel : qu’est-ce que ça fait ? Qu’est-ce que ça me fait, tant à moi auteur ou compositeur au moment où j’écris, qu’à moi interprète, au moment où je joue, qu’à moi spectateur, au moment du spectacle et après ? Qu’est-ce que ça me fait ?

Je dois l’avouer, chacune des partitions de Susumu Yoshida que j’ai eu l’occasion de travailler depuis bientôt vingt ans aura été l’occasion d’une formidable étape spirituelle et formelle dans ma vie d’homme et dans ma vie d’artiste. Je crois qu’il en a été de même pour tous les artistes et pour tous les spectateurs de ces opéras singuliers et captivants (car Yoshida écrit aussi droit qu’une flèche vole vers sa cible). Les premiers mois de notre travail sur ce nouvel opéra, SUMIDAGAWA, me donnent la sensation que nous abordons une fois encore des rivages bouleversants d’humanité et de beauté.

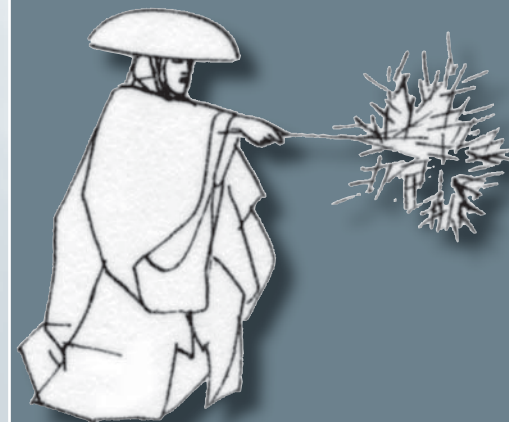
Porter la musique, les corps et les mots sur la scène

Que mettre en avant ? Les paroles et la psychologie des personnages ? La structure de la musique et du texte ? Les corps quand ils génèrent la musique et les paroles ? Cette question a hanté l’ensemble des quelques trente créations lyriques contemporaines que j’ai commandées et mises en scène depuis les années 1970.

Avec cet opéra japonais de Susumu Yoshida, le défi revient, comme à chaque fois avec de nouveaux termes. D’un côté les mots japonais : comment en rendre compte ? Les chanteurs chantent en japonais, la partition pourrait apparaître comme un grand récitatif. Comment permettre à tous les spectateurs d’entrer dans ce qui se dit ? De plus, l’histoire dont il s’agit est très belle : comment se priver de sa tension dramatique ? Mais la musique, comment la mettre sans cesse au tout premier plan sur la scène ?

J’ai pris le parti de tout relever de ce défi – les rapports de la musique et du sens, des corps et des idées, et aussi les rapports de l’occident et de l’orient, car il s’agit aussi de ça. Porter à la scène à la fois la violence du deuil (la mort d’un enfant, peut-il y avoir plus violent ?) et la prière (y a-t-il plus exigeant que la prière ?).

Mais alors, sur la scène, où sont les corps ? Tout vient des corps. De là jaillissent les douleurs et l’amour et les idées et le ciel et la mort.



隅田川



Et la musique. Le présent, quoi.

Il y aura donc sur scène le sens (le récit), avec sa marche implacable vers le deuil, et la musique, et les êtres. Que me fais-tu quand tu me parles. Qu'est-ce que je cherche à te faire en te parlant? Non pas simplement "que disons-nous? mais aussi "que faisons-nous avec nos corps chantant?"

Chaque phrase, musique ou mot, est en réalité un acte.

Michel Rostain



隅田
川

Mise en scène: Michel Rostain

On dit parfois de lui qu'il fait de l'opéra en tous genres. Évidemment, il lui arrive de mettre en scène le répertoire (Mozart, Weber, Rossini, Donizetti, etc.). Mais surtout, le plus souvent, il porte à la scène ces œuvres musicales qu'il contribue à faire naître, du plus près au plus loin des canons de la musique savante. En musicien d'aujourd'hui, il s'applique à faire découvrir un spectacle musical vivant aussi bien en compagnie du jazz qu'aux côtés de la musique contemporaine, des musiques du monde, des musiques amplifiées, des musiques populaires, des musiques traditionnelles, ou d'autres inventions d'aujourd'hui.

Directeur de la Scène Nationale de Quimper depuis 1995, Michel Rostain se veut à la fois animateur d'un Théâtre ouvert à toutes les formes vivantes de la création, animateur de toutes sortes de rencontres entre publics et art, et animateur d'une véritable recherche sur la scène musicale moderne.

Décor: Jean-Pierre Larroche

Jean-Pierre Larroche est ce qu'on peut appeler, un homme de théâtre. Il écrit, conçoit, dessine, fabrique et interprète ses rêves et ceux de ses fidèles partenaires comme Michel Rostain avec lequel il collabore depuis 1984.

Il est co-fondateur des Ateliers du Spectacle.

Son dernier spectacle *A Distances*, créé au Théâtre de Cornouaille-Scène Nationale de Quimper en 2003 tourne encore aujourd'hui après plus d'une centaine de représentations, en France et à l'étranger.

Il travaille actuellement à la réalisation d'un nouveau spectacle, *Bafouilles*, qui se jouera également au Théâtre de Cornouaille – Scène Nationale de Quimper en octobre 2007.

Scénographe, il réalise depuis plus de quinze ans des décors et des documents graphiques pour le théâtre (Philippe Genty, Thierry Roisin, Richard Dubelski, Michel Rostain...). Architecte, il a fait partie des vingt mentionnés au concours International de l'Opéra de la Bastille. Auteur de spectacles, il est aussi concepteur de décors pour les spectacles musicaux de Michel Rostain.



Michel Rostain





Chantal Thomas

Costumes : **Chantal Thomas**

Chantal THOMAS collabore avec **Laurent Pelly** depuis 1988. Parmi leurs réalisations les plus marquantes au théâtre : *Tartuffe*, *Eva Peròn de Copi* à Chaillot, *La Famille Fenouillard*, *L'Heureux Stratagème* de Marivaux, *Peines d'amour perdues* de Shakespeare à l'Odéon, *Vie et mort du roi Jean*, toujours de Shakespeare, à Avignon, *Les Chaises* de Ionesco et récemment *Le Roi nu* d'Evgueni Schwartz.

Dans le domaine de l'opéra, elle l'accompagne en réalisant les décors de *La Belle Hélène* au Châtelet, *Orphée aux Enfers* à Genève et à Lyon, *Platée* au palais Garnier, *Les Contes d'Hoffmann* à Lausanne, *Ariadne auf Naxos* au palais Garnier, *Les Boréades* à Lyon et à Zurich, *La fille du Régiment* à Covent Garden et l'Opéra de Vienne, *Le Château de Barbe Bleue* à l'Opéra de Lyon,...

Elle a également collaboré avec : **Michel Hermon** pour *les Larmes amères* de Petra van Kant de Fassbinder au Théâtre de la Colline (1995) ; **Etienne Pommeret** pour *Le Journal d'Adam et Eve* de Mark Twain et pour *Quelqu'un pour veiller sur moi* de Franck Mac Guinness au TNS (2001) ; **F. Bélier Garcia** pour *Un garçon impossible* au studio-Théâtre de la Comédie-Française (2000) et pour *Un message pour les cœurs brisés* de G. Motton au Théâtre de la Tempête (2001).

Elle a travaillé avec **Michel Rostain** en créant les costumes de trois de ses spectacles musicaux (*Oracle de voyage* de Pierre-Alain Jaffennou et Jacques Guimet à l'Opéra de Lyon, *Pelleas y Melisanda*, de Vicente Pradal, *Lucia di Lamermoor* de Donizzetti), et tout dernièrement, elle a créé les costumes de l'opéra de Mozart et Cavanna mis en scène par Michel Rostain : *Zaïde*(s).

Dans le domaine de la comédie musicale, elle travaille avec la chorégraphe **Laura Scozzi** en 2000 et réalise les décors de *A chacun son serpent* à Suresnes puis, en 2001, *Les Sept Péchés capitaux* de Weill au Palais Garnier.

Lumières : **Stéphanie Petton**

Titulaire d'un DEUG Maths/Physique, diplômée des Métiers des Arts de la Régie Lumière (Guist'Hau, Nantes), elle a travaillé pour de nombreux festivals (*Les Tombées* de la Nuit-Rennes/Les Transmusicales-Rennes/Jazz en Baie-Douarnenez/Interceltique de Lorient/Festival de Cornouaille – Quimper...)

Elle a également travaillé auprès du centre dramatique national de Lorient (CDDDB), la Scène Nationale de Brest (Le Quartz) ainsi qu'au Theatre nationale de Bretagne (T.N.B) et à la Scène Nationale de Quimper.

Elle a créé les lumières pour les spectacles de plusieurs compagnies de théâtre, de danses... : Compagnie Vincent Colin (*Sur les ailes*

du temps, 2005), Compagnie Bernardo Montet (*Plages urbaines*, 2002), Compagnie Patrick Le Douaré (*L'Habitant de l'escalier*, 2002), Compagnie Jean-Yves Ruf...

Elle a également travaillé avec Cécile Borne, Kristine Merrien, Cecilia Ferrario, Emmanuel Montfort, Patrick Ewen...

Avec Sumidagawa, elle retrouve Michel Rostain et la Scène Nationale de Quimper, pour qui elle avait conçu les lumières du spectacle *La Désaccordée*, pièce pour une chanteuse d'après des textes de Nancy Huston (Quimper, décembre 2003) et de l'opéra *Zaïde(s)*, l'œuvre originale de WA. Mozart et Bernard Cavanna mis en scène par Michel Rostain et créée à Quimper en novembre 2006.

Les chanteurs:

La femme folle >>> **Karen Wierzb** (Soprano)

La jeune soprano canadienne Karen Wierzb mène depuis cinq ans années une carrière européenne et internationale. La saison 2004-2005 a vu ses débuts au Staatsoper de Berlin où sous la direction de Daniel Barenboim elle chanté dans *Carmen* (Bizet), *Parsifal* (Wagner), à l'Opéra de Massy dans *La Chauve Souris* (Strauss) en janvier 2005, dirigée par David Levi, en juin 2005 la *Missa Solemnis* de Rossini sous la direction Robert Cooper, avec qui elle a aussi interprété Mrs. Ham dans *Noyes Fludde* de Britten. Cette année 2005 elle a aussi été invitée par le festival de Schiermonnikoog, en Hollande pour interpréter *Bacchianas Brasileiras #5* (Villa-Lobos) et *Lune à l'aube d'été* (Vytautas Barkauskas), une oeuvre commandée pour elle.

Au cours des saisons précédentes, Karen avait chanté *Rodelinda* (Haendel) sous la direction de Randall Behr en Californie, et *Les Mamelles de Tiresias* (Poulenc) sous la direction de Seiji Ozawa, dans le Massachusetts (Tanglewood). Elle a également chanté *Poppea d'Agrippina* (Haendel) sous la direction de Harry Bicket à New York, *Zerbinetta* dans *Ariadne auf Naxos* (Strauss) à Santa Barbara et à Paris, la Reine de la nuit dans *La flûte enchantée* (Mozart) sous la direction de Marc Minkowski à Paris, Montpellier, Perpignan et Düsseldorf, *Gilda* dans *Rigoletto* (Verdi) sous la direction de David Levi à Paris et au Festival de Spanga en Hollande.

De 2000 à 2002, Karen a étudié au Centre de Formation Lyrique à l'Opéra National de Paris.

An nombre de ses enregistrements: le DVD de *Rigoletto* avec l'opéra de Spanga, *Momenti d'estasi* d'André Laporte, et des enregistrements en CD de *Nacht und Träume* de Schubert (finale du concours Reine Elisabeth).



Armando Noguera et Karen Wierzb

隅田川



隅田川

Le passeur >>> **Armando Noguera** (Baryton)

Né en Argentine en 1977, Armando Noguera a étudié le chant à Buenos Aires. En 2002, il a intégré le Centre de Formation Lyrique de l'Opéra National de Paris et suivi les master-classes de Ana Sirulnik, Ingebor Wamser, José Van Dam, Dalton Baldwin, Janine Reiss, Teresa Berganza, Martin Katz, Pierre Valet...

Il a fait ses débuts au Théâtre Colon en 1999. A l'Opéra National de Paris en 2002 il a chanté dans *Eugène Oneguine* (Tchaïkovski) et dans *La Bohème* (Puccini)...

Armando chante aussi des oratorios, de la musique de chambre et de la musique ancienne: le *Requiem* de Faure, *Deutsches Requiem* de Brahms, *Magnificat* de Monteverdi, etc...

Lauréat de nombreux prix dans des concours internationaux, il obtient des bourses d'étude en Autriche et en Argentine, à Chicago, et il fait partie de l'Académie d'été d'Aix-en-Provence.

Il a aussi chanté le rôle de Valentin (*Faust* de Gounod) au Théâtre de Santiago de Chile, Eisenstein (*Die Fledermaus* de Strauss) au Théâtre Avenida en Argentina et Guccio dans *Gianni Schicchi* (Puccini) au Palais Garnier à Paris. Il chante à Clermont Ferrand *The Telephone* de Menotti et il *Segreto di Susanna* de Wolf-Ferrari, *Charles VI* de Halevy et *Djamileh* de Bizet à Compiègne, le *Barbier de Séviglia* de Rossini à Montpellier, au Festival de Strasbourg et à l'Opéra Comique, *Papageno* à Avignon et Reims dans *La Flûte Enchantée* de Mozart.

En 2006, il participe à un ouvrage de Sauguet *Les Caprices de Marianne*, puis à une production de *Golem* de John Casken, à Rennes et Angers, à une production de l'Heure Espagnole (avec Julia Migenes) à Clermont Ferrand, et à *L'Elixir d'Amour* de Donizetti en Avignon.

Les percussions >>> **Rhizome**

En 1994, Didier Breton, Olivier Fiard, Patrice Legeay et Hedy Rejiba créent le quatuor Percussions Rhizome. Les émissions radiophoniques auxquelles ils participent, les concerts et leurs enregistrements des œuvres de Claude Ballif (label Arion) et de Yoshihisa Taïra (label Soupir) font croître leur notoriété et font figurer Rhizome parmi les principales formations de musique contemporaine. Ils se produisent sur le réseau des Scènes Nationales et sont programmés lors de festivals tels que Aujourd'hui Musiques à Perpignan ou Résonances à Nantes.

Le répertoire des Percussions Rhizome permet d'explorer tout un monde sonore. L'ensemble a créé les œuvres et travaillé en étroite

collaboration avec des compositeurs tels que Claude Ballif, Yoshihisa Taira, Gérard Pesson ou Frédérick Martin.

Ces rencontres privilégiées sont bien représentatives des objectifs du groupe : jouer les principales œuvres pour ensembles de percussions mais également créer de nouvelles pièces en étroite collaboration avec les compositeurs. Le rhizome se renouvelle et s'étend : cet ensemble peut passer du duo au sextuor, s'associer avec d'autres instrumentistes pour aborder d'autres répertoires et collaborer avec d'autres disciplines telles que la danse en co-produisant des spectacles notamment avec la Compagnie Patrick Le Doaré à Quimper.

Quelques dates :

Festival Aujourd'hui Musiques de Perpignan (1996) ; Concert Musique en France sur France Musique (1999) ; Résidence au théâtre Athénor (2002) ; Festival Territoires polychromes au Théâtre du Lierre à Paris (2002) ; Festival Colla Voce à Poitiers (2004) ; Saison des Musicales de Pontivy (2006).

Extraits de revue de Presse :

"Dans leur interprétation des œuvres de Ballif les membres des Percussions Rhizome mettent en valeur par une approche "corporelle" la matérialité tellurique de cette musique quasi rituelle".

Costin Cazaban Le Monde de la Musique

"Ces musiciens ne sont plus portés par l'ardeur pionnière de leurs aînés les Percussions de Strasbourg mais évoluent dans cette partition avec l'aisance de ceux qui y sont nés".

Jean Vermeil Répertoires.



隅田
川



隅田
川

Bibliographie:

- ZEAMI, *L'Île d'Or suivi de Sumidagawa*, présenté et traduit du japonais par René Sieffert, Paris, tama POF, 1995.
- ZEAMI, *La tradition secrète du Nô, suivi de Une journée de nô*, traduction et commentaires de René Sieffert, collection Connaissance de l'Orient, Paris, Gallimard/Unesco, 1960.
- *Contes d'Ise*, traduit du japonais, présenté et annoté par G. Renondeau, collection Connaissance de l'Orient, Paris, Gallimard/Unesco, 1969.
- Tamba, Akira, *La musique classique du Japon, du XV^e siècle à nos jours*, Paris, Publications Orientales de France (POF), 2001.
- Tamba, Akira, *La structure musicale du nô*, Paris, Klincksieck, 1974.
- Cage, John, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002.
- Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 2000.

Discographie:

- Sextuor Jeanne Loriod, *Ondes Martenot, Messiaen/Tisné/Tamba/Yoshida*, CD REM n° 311306, 1997.
- Lachenmann, Helmut, *Reigen seliger Geister*, Arditti String Quartet, Montaigne/Naïve.
- Miroglio, Thierry, *Percussions*, MFA, Sacem/Radio France.
<http://thierrymiroglio.com/discographie.html>
- Léandre, Joëlle, *John Cage/Joëlle Léandre*, Montaigne/Naïve, MO 782121.
- *The New York School*, Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Hat Now Series.
- Cage, John, *Sonata XIII, Music for Marcel Duchamp, Song Books I-II, Empty Words III*, Wergo, 1995.
- Takemitsu, Toru, *I Hear The Water Dreaming*, Deutsche Grammophon/Universal Music Company, 2000.
- Vivier, Claude, *Chants*, Musique Média, 2003.

Annexe n° 1

Matériel de percussions utilisées pour l'opéra-nô Sumidagawa.

1^{re} PERCUSSION

- 1 Marimba
- 1 Vibraphone
- 1 Paire d'Ongi, claves japonaises qui peuvent être remplacées par des grosses claves
- 1 Paire de cymbales antiques (note réelle: mi- 1)

2^e PERCUSSION

- 1 Xylophone
- 1 Grosse-caisse
- 1 Paire d'Ongi
- 1 Cymbale suspendue, moyenne

3^e PERCUSSION

- 1 Xylophone
- 3 Timbales
- 1 Grelots
- 1 Guiro à la main



4^e PERCUSSION

- 1 Marimba
- 1 Glockenspiel
- 1 paire de Bongos, petit et moyen
- 1 Cymbale suspendue, moyenne

Quelques liens pour visualiser des percussions:

<http://www.r-sons.com/instrument-percussions.htm>

<http://www.preludein.com/>

http://www.capcanal.com/couleurs/pages/episodes/12_percu.htm



隅田
川

Directeur de la publication

Paul DESNEUF

Recteur de l'Académie de Nantes, Chancelier des universités.

Conception et suivi du projet

Yves BOURDIN

Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional,
Education musicale.

Conception et réalisation

Jacky Le RESTE

Chef de la Division du Fonctionnement et des Affaires Générales
(DIFAG) - Rectorat de Nantes.

Régis GERARD

Infographie PAO,
Département Reprographie - Éditique - Publications (DIFAG 4).

Impression

GOUBAULT Imprimeur (La chapelle-sur-Erdre).

Remerciements à

Jean Luc JAUNET

Délégué académique à l'action éducative et pédagogique,
Rectorat de Nantes.

Jean Paul PACAUD

Délégué Académique à l'Action Culturelle,
Rectorat de Nantes.

Jean-Paul DAYOIS

Directeur Général - Angers Nantes Opéra.

Dominique PRIME

Sous-directeur - Angers Nantes Opéra.

Camille PETITET

Chargée de l'action culturelle - Angers Nantes Opéra.

Jacques GOIZET

Chargé des publics - Angers Nantes Opéra.

Yves de VILLEBLANCHE

Directeur - Musique et Danse en Loire-Atlantique.

Anne VUILLEMIN

Adjointe de direction - Musique et Danse en Loire-Atlantique.

Pascal TERRIEN

Maître de conférence – Université Catholique de l'Ouest – Angers.

Claude BRIANTAIS

Professeur de Philosophie - Lycée Livet - Nantes.

Remerciements particuliers:

au Théâtre de Cornouaille à Quimper

pour la documentation sur le compositeur, les artistes et le travail
de création.

à Claude BRIANTAIS

pour l'ensemble des documents (photos et visuels) sur le théâtre nô.



Sumidagawa - Septembre 2007

隅田
川



MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE

MINISTÈRE DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



C e d o c u m e n t e s t s t r i c t e m e n t p é d a g o g i q u e e t n e p e u t ê t r e v e n d u .