

### CHAPITRE III

POÉSIE. — LE NÔ OU DRAME LYRIQUE.  
KIÔGHEN OU LA FARCE

Pendant ces périodes de l'histoire japonaise, les poèmes de forme *tanka* continuèrent à être produits en grande quantité. On les réunissait de temps en temps en anthologie, mais comme ils ne présentent aucun caractère digne de remarque et sont de beaucoup inférieurs à ceux des époques précédentes, il est inutile de s'y arrêter longuement. Il faut reporter tout notre intérêt sur un nouveau développement de l'art poétique qui attire maintenant notre attention : le *nô* ou drame lyrique.

Comme les anciennes tragédies grecques et les mystères du moyen âge, le drame au Japon fut, à son début, intimement associé à la religion. Sa source immédiate fut le *kagoura* ou pantomime dansée qu'on exécute encore aujourd'hui aux sons du fifre et du tambour, lors des fêtes *sinto*, sur une plate-forme élevée à cet effet. L'antiquité des *kagoura* peut être prouvée par ce fait qu'à l'époque où furent écrits les *Koziki* (712) et les *Nihonghi* (720), un mythe tendant à expliquer leur origine était déjà fort

répandu. La déesse du Soleil, dit-on, lasse des frasques inconvenantes de son frère Sousa-no-vo, s'enferma dans une caverne du ciel et laissa le monde plongé dans les ténèbres. Sur ce, les dieux s'assemblèrent par myriades dans le lit desséché de la Rivière du Ciel (la Voie lactée) et, parmi les expédients qu'ils imaginèrent pour l'attirer hors de sa retraite, ils persuadèrent à Amé-no-Ouzoumé (la Terrible Femelle du Ciel) de s'accoutrer d'une façon fantastique et, debout sur une cuve renversée qui rendait un son creux quand on la frappait du pied, d'exécuter une danse mimique, qui eut l'effet désiré.

Les mêmes ouvrages donnent ailleurs un récit qui devait expliquer une autre pantomime exécutée dans le ballet du mikado par les hayato ou gardes.

Il y avait deux dieux frères, dont l'aîné, Ho-no-Sousori, était chasseur, et le plus jeune, Hiko Hohodémi, était pêcheur. Les deux frères s'étant querellés, le plus jeune se servit contre son aîné d'un talisman qui lui avait été donné par son beau-père le dieu de la Mer, et par la vertu duquel la marée s'éleva et submergea Ho-no-Sousori. Ce dernier alors demanda pardon et promit d'être l'esclave et le mime de son frère pendant toutes les générations; sur quoi, par la puissance d'un autre talisman, la mer se retira et il eut la vie sauve. Le plus jeune frère fut l'ancêtre des mikados et l'aîné celui des hayato qui, en souvenir de la querelle, avaient coutume d'exécuter une danse par laquelle étaient imités les violents efforts de Ho-no-Sousori pour échapper à la noyade. Les acteurs étaient nus jusqu'à la taille, et ils barbouillaient de terre rouge leurs mains et leur figure, ce qui rappelle la lie de vin de Thespis et de sa troupe.

Dès lors on trouve dans l'histoire japonaise de fréquentes mentions de pantomimes, dont quelques-unes

étaient profanes et les autres d'un caractère plus ou moins sacré.

Quand on ajouta à la danse et à la musique du *kagoura* un dialogue parlé, ce devint le *nô*. Cette adjonction de paroles fut suggérée, dit-on, par les mélopées des bonzes errants qui récitaient le *Heiké Monogatari*, et il y a dans la langue des *nô* beaucoup de choses qui viennent soutenir cette hypothèse. Il est certain que les auteurs connaissaient le *Heiké* aussi bien que le *Ghempei Seisoutki* et le *Taiheiki*.

Les premiers *nô* datent du xiv<sup>e</sup> siècle. D'abord, ce furent des représentations purement religieuses, ayant pour but de rendre propices les plus puissantes divinités de la religion sinto, et elles étaient jouées exclusivement comme complément au rite. A Izé, principal lieu de culte de la déesse du Soleil, il y avait trois théâtres *nô*; il y en avait trois aussi à Ômi et à Tamba, quatre à Nara, tous consacrés au service des divers dieux sinto adorés en ces endroits.

Au début de la période Mouromatchi, le directeur de l'un des théâtres *nô* de Nara, nommé Kouan-Ami Kiyotsougou, attira l'attention d'un Sôgoun au pouvoir qui, par intérêt pour son art, le prit à son service. C'est là un fait digne de remarque, indiquant la position sociale des acteurs *nô*, que Kouan-Ami était daïmio et possédait un petit fief dans la province de Yamato. Il mourut en 1406. Depuis ce temps les *nô* furent joués sous le patronage spécial des Sôgouns, de même que les *tanka* avaient trouvé faveur et protection officielles à la cour des mikados. Kiyotsougou fut remplacé par son fils aîné Motokiyo, qui mourut en 1455 dans sa quatre-vingt-unième année. Leurs descendants conservèrent la faveur des Sôgouns pendant longtemps encore. Hidéyoci, qui exerçait le

pouvoir de Sogoun sans en avoir le titre, était grand amateur de *nô* et l'on dit même qu'il y prit part comme acteur. Quelques-unes de ces pièces les plus récentes datent de son temps. Pendant la période Yédo les Sôgouns s'intéressèrent grandement aux représentations des *nô*. On en fit des cérémonies officielles auxquelles prenaient part de jeunes nobles de la caste militaire élevés spécialement pour cette profession. De nos jours encore quelques restes de cette ancienne popularité se retrouvent chez les Samourai. Des représentations sont encore données à Tokio, à Kiôto et autres endroits, par les descendants ou les successeurs de ceux qui fondèrent cet art il y a cinq cents ans, et un public restreint, mais choisi, composé presque entièrement des ci-devant daïmios ou nobles militaires, et des gens de leur suite, y assiste. Les *nô* sont complètement inintelligibles au vulgaire.

Des deux cent trente-cinq *nô* contenus dans le recueil le plus récent et le plus complet (le *Yô-kyokou Tsoughé*), quatre-vingt-treize au moins sont attribués à Sé-ami Motokiyo, le second de la lignée des directeurs officiels. On en accorde quinze à son père Kouan-ami Kiyotsougou. Le gendre et successeur de Motokiyo s'en voit octroyer vingt-deux, le reste, à part ceux qui sont anonymes, étant distribué entre une douzaine de leurs successeurs. La majorité de ces pièces appartient au xv<sup>e</sup> siècle.

L'éditeur du *Yô-kyokou Tsoughé* suggère avec beaucoup de probabilités que Kiyotsougou, Motokiyo et leurs successeurs, bien que passant pour les auteurs des *nô*, ne furent responsables que de la musique, de la danse mimée, de la mise en scène et de la direction générale. Il conjecture que le libretto était l'œuvre de moines bouddhistes, classe à laquelle appartenaient presque tous les hommes de lettres de cette période. Il importe peu

d'ailleurs d'être fixé sur cette question, puisque les caractéristiques des *nô* sont plutôt celles d'une école d'écrivains que d'individus.

Quels qu'aient été leurs auteurs, leur objet principal était de favoriser le développement de la piété. En quelques cas, un enthousiasme patriotique ou belliqueux est le motif inspirateur, et dans presque tous se discerne l'amour de la nature, mais le sujet principal est la masse de légendes qui concernent les religions bouddhiste et sinto. Un moine ou le gardien d'un autel sinto est le plus fréquemment le personnage principal de la pièce; les thèmes favoris en sont l'hospitalité accordée aux ordres sacerdotaux, le crime de détruire la vie, la louange de divinités particulières, l'incertitude de l'existence et la nature transitoire de toutes les choses humaines.

Dans les *nô*, après la religion, la poésie a la place principale. Non pas que ces pièces fussent exactement des poèmes. Des passages purement lyriques s'y rencontrent, mais tant au point de vue de la métrique que de la rhétorique, elles sont presque entièrement écrites en prose. Certaines parties sont dans un style intermédiaire, dans lequel les phrases de sept et cinq syllabes se succèdent avec une grande irrégularité, et un élément moins poétique y vient altérer la pureté de la langue. Les mots chinois, bien qu'introduits avec modération, tendent aussi à rabaisser le niveau poétique; il faut se rappeler qu'ils étaient rigoureusement exclus de l'ancienne poésie classique.

Un caractère frappant des *nô* est la prodigalité avec laquelle sont employés les artifices poétiques mentionnés dans un chapitre précédent<sup>1</sup>.

1. Voir ci-dessus, p. 28.

Les « mots oreillers » sont abondamment introduits et le parallélisme est un ornement ordinaire. Mais le procédé favori est le « mot pivot », qui est employé dans les *nô* dans une proportion et d'une manière inconnues jusque-là dans la littérature japonaise. Cela nous est une excuse à nous y arrêter plus longuement. « Le pivot, dit Mr. Chamberlain dans sa *Classical Poetry of the Japanese*, est un mot à deux significations qui sert comme une sorte de gond sur lequel deux portes tournent, de façon que la première partie de la phrase poétique n'a pas de fin logique et la seconde partie pas de commencement logique : elles s'emboîtent l'une l'autre et la phrase n'a pas de construction possible. » Mr. Chamberlain ajoute que « pour un lecteur anglais de tels jeux de mots semblent à coup sûr le comble de l'ingéniosité mal appliquée. Mais l'impression produite par ces deux vers enchaînés est ravissante au possible, passant comme ils le font sous les yeux du lecteur comme une série de vues fugaces, indécises, gracieuses et suggestives. Cet ornement caractérise spécialement les anciens drames poétiques et rend leur étude très ardue pour qui n'en apprécie pas pleinement la nature. »

Les critiques japonais souscriraient sans aucun doute à l'opinion favorable de Mr. Chamberlain sur le « mot pivot », et il est indéniable que les Japonais, race à l'esprit éminemment prompt, se complaisent à ces acrobaties de langage. Mais le lecteur occidental se demandera s'il vaut la peine de sacrifier le sens et la syntaxe à des bouffonneries aussi vaines, bien que jolies parfois. J'ose penser que le *pivot* est une erreur dans la composition sérieuse, et que la partialité que montrent pour cet ornement frivole non seulement les auteurs des *nô*, mais les dramatises et les romanciers de la période Yédo est le

signe caractéristique d'une époque de décadence littéraire et de mauvais goût. Des écrivains tels que Hakou-séki, Kiouso et Motoöri l'ont totalement dédaigné.

Les auteurs des *nô* ne se piquent pas d'originalité. Ils ont coutume d'introduire de la façon la plus désinvolte dans leurs écrits des bribes de *tanka*, des textes bouddhiques, des phrases typiques que leur fournissent leurs souvenirs des anciens écrivains, mélangeant tout cela d'une façon qui fait d'ailleurs le plus grand honneur à leur ingéniosité. Il faut remarquer que le plagiat n'est nullement considéré comme un délit par les Japonais.

Les *nô* ne sont pas des poèmes classiques. Ils manquent trop de clarté, de méthode, de cohérence et de bon goût pour mériter ce titre. Cependant ils ne sont pas sans charme. Les jeux de mots ne constituent pas tout leur intérêt, et le lecteur qui aura la patience de débrouiller leur confusion en obtiendra quelque plaisir. Si leur filon poétique est moins pur que celui du *Manyôciou* et du *Kokinçiou*, il est aussi plus riche. Ils renferment un monde de légendes, d'imaginations fantastiques et de sentiments religieux qui sont étrangers à la poésie classique du Japon. Si nous n'apprécions pas la perfection de forme qui caractérise les délicats petits *tanka*, nous y trouvons par contre une exubérance et une variété dont nous pouvons bien nous contenter. Il faut regretter cependant qu'une tentative littéraire aussi pleine de promesses n'ait finalement abouti à aucun résultat. Après le *xvi<sup>e</sup>* siècle, les *nô* disparurent. Le courant de haute spéculation de la pensée japonaise s'était à cette époque détourné du bouddhisme et de tout ce qui le concerne pour s'occuper surtout de philosophie chinoise. Bien qu'on représentât encore les *nô*, on n'éprouvait plus, apparemment, le besoin d'en écrire de nouveaux.

Comme drames, les *nô* ont peu de valeur. Ils n'ont, en réalité, pas d'action et l'effet dramatique y est presque nul. L'intrigue est fréquemment quelque chose de ce genre : « Un prêtre entre en scène. Il décline son nom et informe l'auditoire qu'il se met en route pour de longs voyages. Bientôt il arrive à quelque temple, champ de bataille ou autre endroit célèbre; alors un fantôme ou une divinité lui apparaît qui lui raconte la légende locale. Il s'ensuit un échange de sentiments édifiants, et finalement le personnage surnaturel révèle son identité. »

La pièce tout entière occupe rarement plus de six ou sept pages d'impression, et il faut une heure au plus pour la représenter. On pourrait s'attendre à ce que, dans ces étroites limites, les unités de temps, de lieu et d'action fussent observées, mais ce n'est pas le cas. L'action, si tant est qu'il y en ait une, est généralement plus ou moins cohérente, mais les autres unités sont totalement négligées. Dans le *Takasago*, par exemple, la scène se transporte de Kiouciou à Harima, puis de Harima à Soumiyoci, — et la pièce a sept pages, — tandis qu'il faudrait des semaines au principal personnage pour se transporter en ces divers lieux.

Le nombre des personnages varie de deux, trois (ce dernier chiffre étant le plus fréquent) jusqu'à cinq et six. Il faut y ajouter le chœur et quelques musiciens. Le chœur des *nô* a des fonctions variées : la principale est de chanter un récitatif qui sert à compléter et à expliquer l'action de la pièce, comme dans quelques-uns des drames de Shakespeare, ou d'autres fois de réciter des descriptions poétiques qui doivent remplacer le décor absent. Le chœur se permet aussi de temps en temps des observations sentencieuses ou sympathiques, et il

entre même en conversation avec les personnages en scène. La description suivante d'un théâtre *nô* nous aidera à nous représenter plus exactement le caractère de ces pièces. Elle est empruntée à la *Classical Poetry of the Japanese* de Mr. Chamberlain.

Le théâtre, qui, depuis le commencement du xv<sup>e</sup> siècle, n'a nullement changé, est une plate-forme carrée, en bois, ouverte de trois côtés et supportée par des piliers, le côté du carré étant environ de cinq à six mètres. Elle est surmontée par un toit bizarre ressemblant quelque peu à ceux des temples bouddhistes; elle communique avec le foyer des acteurs par une galerie large de deux à trois mètres. A l'occasion, une partie de l'action se joue sur cette galerie. Sur un espace étroit ajouté à la plate-forme s'assoit l'orchestre, qui consiste en un tambour, un joueur de flûte, deux joueurs d'instruments que, faute d'un nom plus exact, on pourrait appeler tambourins, tandis que le chœur, dont le nombre varie, s'assoit par terre à la droite du spectateur. Sur le fond de la scène, seul côté qui ne soit pas ouvert, est représenté un sapin, selon un ancien usage, et, pour se conformer également aux règles établies, trois petits sapins sont plantés dans l'intervalle qui sépare la galerie de l'espace occupé par la partie la moins distinguée du public. La salle couverte, réservée aux spectateurs, entoure la scène sur ses trois côtés ouverts<sup>1</sup>. Les acteurs qui remplissent le rôle de femmes ou de personnages surnaturels portent des masques, et les costumes sont d'une extrême somptuosité. Le décor cependant n'a aucune place dans ces représentations lyriques.

On comprendra facilement qu'il soit difficile d'arriver à saisir le sens de compositions telles que les *nô*. Mr. Mitford, qui n'est point un médiocre érudit, les déclare,

1. Elle en est séparée par un espace correspondant à notre parterre, avec cette différence qu'il n'est pas couvert.

dans ses *Tales of Old Japan*, entièrement inintelligibles à l'auditeur qui n'est pas initié. Mais quand il est venu à bout de leur sens, le traducteur voit seulement ses difficultés commencer. Je ne sais rien dont il soit, en littérature, plus impossible de donner une version exactement équivalente que le complexe réseau de jeux de mots, de citations, d'allusions historiques, littéraires, scripturales dont ces pièces sont composées. Mr. Chamberlain, qui en a rendu quelques-unes en vers anglais, avoue que sa version est seulement une paraphrase. Pour la traduction partielle du *Takasago* que nous donnons plus bas, on a préféré la prose ou une sorte de vers blanc facile. Mais, alors même qu'on est délivré de la tentation d'introduire des interprétations superflues, ce qu'il est difficile d'éviter dans une version poétique, il n'est pas possible de rendre l'original aussi fidèlement qu'on le désirerait. J'ai essayé cependant, tout en omettant certains éléments intraduisibles, de n'y rien introduire d'étranger.

#### Le Takasago.

Cette pièce est l'une de celles attribuées à Motokiyo qui mourut en 1455, et qui, comme on l'a déjà indiqué, ne fut probablement que le directeur ou le régisseur du théâtre où elle fut représentée. Elle est la plus connue et elle est considérée comme la plus belle des *nô*.

Sa popularité est attestée par le lancement récent (1897) sur les chantiers de MM. Armstrong and C<sup>o</sup>, à Newcastle, d'un croiseur destiné à la flotte japonaise et baptisé du nom de *Takasago*.

## PERSONNAGES

TOMONARI, *gardien de l'autel sinto de Aso, à Kioussiou.*  
 UN VIEILLARD, *en réalité l'esprit du sapin de Soumiyoci.*  
 UNE VIEILLE FEMME, *en réalité l'esprit du sapin de Takasago.*  
 LE DIEU DE SOUMIYOCI.  
 LE CHŒUR.

LE CHŒUR<sup>1</sup> (?) (*chantant en vers presque réguliers*).  
 Maintenant, pour la première fois, il noue les cordons de son manteau de voyage :

Son but est distant de maintes longues journées de voyage.

TOMONARI (*s'exprimant en prose*). Me voici donc, moi, Tomonari, gardien du Temple de Aso dans la province de Higo, dans Kioussiou. N'ayant jamais vu la capitale, j'ai pris une décision et j'y vais. De plus, je désire profiter de cette occasion pour voir la baie de Takasago, dans Harima.

LE CHŒUR (?) (*chantant en vers réguliers*). Aujourd'hui il s'est décidé et il a revêtu son vêtement de voyage pour s'en aller vers un but lointain, la capitale. Avec des vagues qui montent au long du rivage et un vent propice sur le sentier des navires, combien de jours passèrent sans trace de lui, nous l'ignorons, jusqu'à ce qu'enfin il ait atteint la baie tant désirée de Takasago, sur la côte de Harima.

LE VIEILLARD ET LA VIEILLE FEMME (*chantant*). Le vent du printemps qui souffle dans le sapin de Takasago s'est apaisé avec le soleil; la cloche vespérale s'entend au loin dans le temple de Onoyé.

LA VIEILLE FEMME. Les rochers revêtus de brume nous cachent les vagues.

Tous DEUX. Il n'y a rien que le son pour nous indiquer la montée et la chute des vagues.

LE VIEILLARD. Qui pourrais-je prendre pour être mon ami? A part le sapin de Takasago, mon ancien camarade, il n'y a plus personne pour parler avec moi des jours passés, sur

1. L'attribution des discours est quelquefois douteuse. J'ai fait un ou deux changements.

lesquels s'accumulent les neiges blanches [de l'oubli]. Je deviens de plus en plus vieux, m'accoutumant à n'entendre que le vent dans le sapin, soit que je me lève ou que j'aie dormi dans mon nid de vieille grue, où la lune toute la nuit verse ses rayons et le printemps fait descendre son givre. Aussi je fais de mon propre cœur mon compagnon et j'exprime ainsi mes pensées.

Tous DEUX. Balayons au loin les aiguilles de pin tombées sous l'arbre; sur les manches de nos vêtements se touchant tombent les feuilles secouées par les vents du large qui viennent demander les nouvelles aux sapins.

TOMONARI (*parlé*). Tandis que j'attends la venue de quelque villageois, un vieillard et une vieille femme arrivent ici. Je vous prie, vieilles gens, de me permettre de vous poser une question.

LE VIEILLARD. Est-ce à moi que vous vous adressez? Que désirez-vous savoir?

TOMONARI. Quel est l'arbre qu'on appelle le sapin de Takasago?

LE VIEILLARD. Cet arbre-ci, dont nous nettoiyons l'ombre, est le sapin de Takasago.

TOMONARI. La phrase « vieillissant ensemble » s'applique aux sapins de Takasago et de Souminoyé. Mais cet endroit et Soumiyoci [le même que Souminoyé] sont dans des provinces éloignées l'une de l'autre. Comment alors peut-on les appeler les sapins « vieillissant ensemble »?

LE VIEILLARD. Comme vous avez daigné l'observer, il est dit dans la préface du *Kokinciou*<sup>1</sup>, que les sapins de Takasago et de Souminoyé nous donnent la sensation de vieillir ensemble. Quoi qu'il en soit, je suis, moi, un vieillard appartenant à Soumiyoci dans la province de Settsou, tandis que cette vieille femme est de ce lieu-ci. Voulez-vous me dire, si vous le savez, comment cela se peut?

TOMONARI (*en vers*). Étrange! Je vous vois ici ensemble, vieux couple. Que voulez-vous dire alors en prétendant que

1. Voir ci-dessus, p. 60.

vous habitez à part, l'un dans Souminoyé lointain, l'autre dans Takasago, séparés par des rivages, des collines et des provinces ?

LA VIEILLE FEMME (*en vers*). Quel discours saugrenu ! Bien que des milles de montagnes et de rivières les séparent, les voies d'un époux et d'une épouse dont les cœurs se répondent avec une sollicitude mutuelle ne sont guère éloignées.

LA VIEILLE FEMME. Là est Souminoyé !

LE VIEILLARD. Et ici est Takasago !

TOMONARI. Les sapins marient leurs couleurs.

LE VIEILLARD. Et l'air printanier...

TOMONARI. Est bienfaisant, tandis que...

*(Ici le chœur intervient avec un cantique qui se chante, au Japon, comme accompagnement indispensable de tout mariage régulier et qui est l'un des morceaux les plus connus de la littérature japonaise. Des figures représentant les deux vieilles gens sous les sapins, avec des balais à la main, sont, dans ces occasions, montées sur une sorte de plateau. C'est là un des sujets favoris des artistes japonais.)*

LE CHŒUR.

Sur les quatre mers  
Tranquilles sont les vagues ;  
Le monde est en paix :  
Doux soufflent les vents de saison <sup>1</sup>,  
Sans froisser les branches.  
Dans un tel moment,  
Bénis sont les sapins mêmes  
De se rencontrer  
Pour vieillir ensemble.  
Vains, en vérité  
Sont les regards qui s'élèvent respectueux ;  
Vains aussi sont les mots qui disent  
Notre reconnaissance d'être nés  
Dans un tel âge,  
Riches de la bonté  
De notre seigneur souverain.

1. Les brises de terre et de mer, qui ne soufflent régulièrement que pendant la belle saison.

LE VIEILLARD. J'entends le son de la cloche d'Onoyé, dans Takasago.

LE CHŒUR.

L'aube est proche,  
Et le givre tombe  
Sur le bout des branches du sapin ;  
Mais le vert sombre de ses feuilles  
Ne subit aucun changement.  
Matin et soir,  
Sous son ombre,  
Les feuilles sont balayées,  
Cependant elles ne manquent jamais.  
Il est vrai  
Que ces sapins  
Ne perdent pas toutes leurs feuilles ;  
Leur verdure reste fraîche  
Pendant de longs âges,  
Comme la vigne rampante de Masaka ;  
Même parmi les arbres toujours verts,  
Emblème d'immutabilité  
Exaltée est leur renommée,  
Comme symbole jusqu'à la fin des temps —  
La renommée des sapins qui ont vieilli ensemble.

TOMONARI. Et vous qui avez fait connaître l'histoire surannée de ces anciens sapins dont les branches ont en vérité acquis la renommée, dites-moi, je vous prie, de quels noms on vous nomme.

LE VIEILLARD ET LA VIEILLE FEMME. Pourquoi le cacher plus longtemps ? Nous sommes les esprits des sapins de Takasago et de Souminoyé qui ont vieilli ensemble, manifestés sous la forme d'un couple d'époux.

LE CHŒUR. O merveille ! miracle accompli par les sapins de cet endroit fameux !

LE VIEILLARD ET LA VIEILLE FEMME. Les plantes et les arbres sont sans âmes.

LE CHŒUR. Cependant sous ce règne auguste...

LE VIEILLARD ET LA VIEILLE FEMME. Même pour les plantes et les arbres...

LE CHŒUR.

Il est bon de vivre  
Pour toujours et toujours

Dans ce pays  
De notre grand souverain,  
Sous son règne.  
A Soumiyoci <sup>1</sup>, donc,  
Il voudrait maintenant venir  
Et là servir [le dieu].  
Il s'embarque dans un bateau de pêcheur  
Qui est près du rivage  
Où les vagues du soir roulent,  
Et, déployant sa voile à la brise propice,  
Il s'avance vers le large,  
Il s'avance vers le large.

## TOMONARI.

De Takasago, je mets à la voile  
Dans cet esquif qui est près du rivage,  
Et je pars avec la marée  
Qui s'abaisse avec la lune.  
Je passe sous le vent  
Des rivages d'Avazi.  
Je laisse loin derrière moi Narouvo,  
Et maintenant j'arrive  
A Souminoyé.

(Le dieu de Soumiyoci <sup>2</sup> apparaît et engage un dialogue poétique avec le chœur.)

## LE CHŒUR.

Nous rendons grâce pour cette manifestation;  
Toujours et sans cesse nous adorerons  
Ton esprit avec tes danses sacrées  
Au pur clair de lune de Soumiyoci.

## LE CHŒUR.

Et maintenant, monde sans fin,  
Les bras étendus des danseuses  
En robes sacerdotales  
Vont chasser les influences nuisibles;  
Leurs mains croisées et posées sur leur sein  
Embrasseront toute bonne fortune;  
L'hymne de mille automnes  
Fera descendre des bénédictions sur le peuple,

1. Soumiyoci veut dire « bonne demeure ».

2. Il y a en réalité trois dieux; un seul sans doute apparaît sur la scène.

Et le chant de dix mille années  
Prolongera la vie de notre souverain.  
Et, pendant tout ce temps,  
La voix de la brise,  
En soufflant à travers les sapins  
Qui vieillissent ensemble,  
Nous apportera des délices.

Quelques-uns des *nô* ont plus d'action dramatique que le *Takasago*, entre autres le *Nakamitsou*, traduit par Mr. Chamberlain. Un autre exemple est le *Tôsen*, dont voici un résumé :

Un habitant de Hakosaki, dans Kiouxiou, informe l'auditoire que, par suite d'un embargo mis treize ans auparavant par le gouvernement japonais sur des vaisseaux chinois, il a détenu un de ces vaisseaux et fait du propriétaire son vacher.

Les deux fils du Chinois viennent apporter la rançon de leur père. Son maître lui donne la permission de partir, mais au moment où il met à la voile, deux fils qui lui sont nés au Japon paraissent et proposent de l'accompagner. Le maître refuse leur requête et le père hésite entre son désir de retourner vers son foyer chinois et sa répugnance à abandonner ses enfants japonais. Suivent maints développements appropriés, qui touchent le cœur du maître et le décident à laisser partir ensemble le père et tous ses fils.

Dans *Dôzôzi* un prêtre apparaît et informe le public qu'il est sur le point de consacrer une nouvelle cloche dans son temple, l'ancienne ayant été depuis longtemps enlevée. Il donne alors à son compagnon l'ordre de faire les préparatifs nécessaires, lui enjoignant spécialement de prendre bien soin qu'aucune femme n'assiste à la cérémonie.

Une danseuse approche et propose de danser en



l'honneur de cette consécration. L'acolyte oublie ses instructions et le lui permet. Elle choisit le moment opportun pour saisir la cloche par l'anneau qui la suspend et la ramener sur elle, à la grande consternation du prêtre. Il rassemble ses collègues et conte une légende expliquant pourquoi les femmes ne sont pas admises en ces occasions :

« Un homme avait une seule fille qui s'unit avec un  
 « Yamabouci (sorte de prêtre laïque); quand on le pressa  
 « de l'épouser, il s'enfuit et se cacha dans la cloche du  
 « temple. Elle le poursuivit et arriva au bord d'une  
 « rivière qu'elle ne put traverser. Mais le feu de sa pas-  
 « sion était si intense qu'elle en fut changée en serpent,  
 « et, sous cette forme, n'eut aucune difficulté à nager  
 « jusqu'à l'autre rive. Parvenant au temple, le serpent  
 « s'enroula autour de la cloche qui se fondit à l'ardente  
 « chaleur de l'amour de la jeune fille, et l'amant infidèle  
 « périt en même temps. »

Ayant conté cette légende, le prêtre se joint à ses collègues pour clamer toutes sortes de prières et d'invocations bouddhistes par le secours desquelles la cloche est ramenée à sa position première et la danseuse forcée de se révéler sous sa forme de serpent. Entourée de flammes, elle plonge dans la rivière voisine et disparaît.  
*Exeunt omnes.*

Les *kiôghen* (paroles folles) sont aux *nô* ce que la farce est au drame régulier. Ces pièces sont représentées sur la même scène, dans les intervalles des compositions sérieuses.

Elles diffèrent des *nô* en ce qu'elles ne comportent pas de chœur et sont écrites dans le dialecte purement familier de l'époque. Elles sont plus courtes même et de construction plus superficielle. En voici un exemple :

« Un daïmio envoie son domestique à la ville pour acheter un talisman qui accomplira des miracles. Le domestique rencontre un escroc qui lui vend un objet appelé le Maillet de Daïkokou, dont chaque coup produit une pièce d'or; il lui enseigne une formule magique qui, prononcée en tenant le maillet, lui permettra d'avoir tout ce qu'il veut. Le serviteur s'en retourne avec son acquisition. Le Daïmio lui demande de créer un cheval. Le serviteur répète la formule et déclare que l'animal est prêt, sellé et bridé. Le daïmio fait semblant de prendre son serviteur pour le cheval, lui saute sur le dos et l'oblige, en dépit de ses protestations, à galoper autour de la scène. »

Cinquante de ces *kiôghen* ont été publiés sous le titre de *Kiôghen Ki*, et j'ai devant moi une collection manuscrite qui renferme cent cinquante de ces pièces.