

fut écrite par Tchikamatsou en une seule nuit et ce dire, qu'il soit véridique ou non, témoigne de l'opinion qu'avaient ses contemporains sur sa facilité de composition. Ses œuvres comprennent toute sorte de sujets. Elles montrent qu'il possédait fort bien les religions sinto et bouddhiste et qu'il avait une connaissance étendue et variée de l'histoire du Japon et de la Chine.

Il convient à un écrivain européen de parler avec quelque réserve des mérites de Tchikamatsou comme auteur dramatique et comme poète, d'autant qu'il est impossible de lire plus qu'une minime quantité de ses œuvres. L'admiration qu'ont pour lui ses compatriotes est sans bornes, quelques-uns allant même jusqu'à le comparer à Shakespeare. Il est certainement possible d'établir des ressemblances. Dans Shakespeare et dans Tchikamatsou la comédie suit fréquemment la tragédie de très près, tous deux entremêlent la poésie et la prose, et font alterner un style élevé réservé aux monarques et aux nobles avec le langage des gens du commun; tous deux partagent leur attention entre les pièces historiques et les drames de mœurs; tous deux possédaient la pleine maîtrise des ressources de leur langue respective, et chez tous deux se retrouve un élément de grossièreté qui fut plus tard réprouvé quand le goût s'affina. On peut ajouter que ni Shakespeare ni Tchikamatsou ne sont classiques dans le sens où le sont Sophocle et Racine. En particulier, Tchikamatsou est, à vrai dire, fort éloigné du type classique.

Mais les comparaisons de ce genre ont rarement quelque valeur, et en réalité il est oiseux de comparer Shakespeare à un écrivain qui peint ses personnages d'une façon toute rudimentaire, chez qui les incidents sont extraordinairement extravagants et improbables; dont la

philosophie pratique manque d'originalité et de profondeur et qui introduit constamment des scènes d'une brutalité si révoltante qu'elles sont inconcevables pour un esprit occidental.

Le public doit partager la responsabilité de ce dernier défaut. Rien ne semble avoir donné plus de plaisir à ces boutiquiers et à ces artisans accompagnés de leurs femmes (un samouraï qui se respectait n'entraît jamais dans un théâtre) que les combats sanguinaires, les scènes de tortures, de suicide et de meurtre. Ils recherchaient les sensations violentes et Tchikamatsou, comme les autres écrivains de son temps, eut soin de suppléer sans restriction à cet instinct. Des défauts comme ceux-là ne sont qu'en partie compensés par une certaine exubérance ou vigueur barbare qui est, sans aucun doute, la caractéristique de ses ouvrages. Qu'un tel écrivain occupe la position de prince des auteurs dramatiques japonais montre seulement d'après quels imparfaits modèles cet art est jugé au Japon.

Il est difficile pour un Occidental de comprendre l'estime en laquelle Tchikamatsou est tenu par ses compatriotes en tant que poète. Dans les passages de ses pièces qui sont chantés en musique par le chœur on peut, il est vrai, trouver une métrique, une cadence rythmique, un langage approprié, un certain jeu d'imagination, mais tout cela dans une mesure fort modeste. La forme métrique qu'il adopte est l'habituelle alternance de phrases de 7 et 5 syllabes, et souvent même il ne s'y conforme pas très strictement. Il introduit parfois des vers plus longs ou plus courts sans autre raison apparente que sa convenance. La qualité rythmique de sa poésie est évidente; mais, pour des raisons déjà indiquées, la langue japonaise ne se prête en ce genre qu'aux harmonies les plus

simples. Un défaut plus sérieux est l'emploi abondant de « mots pivots » et autres faux ornements qui sont funestes à la cohérence du sens et destructifs de toute grammaire. Le résultat d'ensemble arrive rarement à satisfaire le goût européen.

On observera néanmoins que la poésie de Tchikamatsou avec tous ses défauts occupe une place importante dans la littérature japonaise. Les auteurs des *nô* avaient fait un effort pour étendre le domaine de l'art poétique au delà des étroites limites imposées par la tradition : Tchikamatsou continua leur œuvre et traita une quantité de sujets qui avaient été négligés par ses prédécesseurs. L'ancienne poésie peut être comparée à un coquet jardin de quelques pieds carrés ; les *zôrouri* de Tchikamatsou ressemblent à un vaste défrichement dans une forêt où commencent à croître, parmi la jungle et les souches d'arbres, les produits encore rudes d'une fruste agriculture.

La pièce la plus fameuse de Tchikamatsou est celle qui est intitulée *Kokousénya Kassen* (1715) (les Batailles de Kokousénya). Kokousénya, appelé Coxinga par les anciens auteurs européens qui écrivirent sur le Japon, fut un pirate fameux, fils d'un Chinois et d'une mère japonaise, et qui joua un rôle considérable dans les guerres des dernières années de la dynastie Ming en Chine. Cette pièce étant considérée comme le chef-d'œuvre du plus grand des auteurs dramatiques japonais, il nous semble utile d'en donner ici une analyse.

ACTE I.

La scène se passe à la cour de Nanking. Le dernier des empereurs Ming est entouré par ses ministres.

Entre un envoyé du roi de Tartarie, apportant de riches pré-

sents qui sont entassés dans la cour du palais. Il fait un discours dans lequel, au nom de son maître, il demande qu'on lui accorde Kouaseï, la concubine favorite de l'empereur, afin qu'elle devienne sa reine et cimente ainsi l'amitié qui unit les deux souverains.

L'empereur et sa cour sont grandement bouleversés par cette proposition, car Kouaseï est sur le point de donner le jour à un héritier du trône Ming. Un ministre perfide nommé Ri Toten insiste vivement pour qu'on accepte. Le général Go Sankeï s'avance et proteste avec indignation, ordonnant qu'on emporte les présents du roi tartare. L'envoyé réplique avec vivacité et il est sur le point de quitter la présence impériale, lorsque Ri Toten s'efforce de l'apaiser. Pour appuyer son appel à la paix, il s'arrache l'œil gauche avec une dague et le présente sur un plateau d'ivoire à l'envoyé qui le reçoit avec respect et l'accepte comme satisfaction de l'insulte que Go Sankeï a faite à son souverain et à lui-même. Puis l'envoyé part.

La scène suivante se passe dans l'appartement de la jeune sœur de l'empereur. L'empereur paraît, accompagné de deux cents jeunes femmes de son harem, une moitié portant des branches de pruniers en fleurs ; l'autre moitié, des branches de cerisiers. Elles se rangent de chaque côté du théâtre. L'empereur raconte à sa sœur le noble sacrifice de Ri Toten. Il la presse de nouveau d'accepter la demande de sa main, que ce dernier a faite et que la princesse avait jusqu'ici rejetée, et il propose que sa réponse dépende de l'issue d'une bataille entre les deux troupes de femmes aux branches de pruniers et de cerisiers. La princesse y consent et se met à la tête du parti des branches de pruniers fleuris qui, à la suite d'une entente secrète avec l'empereur, se laisse battre.

Go Sankeï entre soudain, revêtu de son armure, et avec sa lance expulse les deux bataillons féminins. Il reproche à l'empereur de donner dans le palais des exemples qui, s'ils étaient suivis par le peuple, amèneraient des troubles ; il accuse Ri Toten de trahison et, par une analyse compliquée du caractère chinois qui signifie Ming, le nom de la dynastie, il prouve que le sacrifice de Ri Toten n'est qu'un signal donné

à l'envoyé tartare pour lui faire savoir que le temps est propice à l'exécution de leur dessein perfide. L'empereur se moque de cette savante sophistique et, de son pied impérial, frappe au front Go Sankeï.

De tous côtés alors se font entendre des bruits de trompettes, de tambours et des cris de batailles. Les Tartares sont arrivés et entourent le palais. Leur général entre à cheval dans la cour : il dit à l'empereur que l'amour du roi tartare pour Kouaseï n'était qu'un prétexte et que son véritable but est la destruction de l'héritier du trône Ming. Il avoue la complicité de Ri Toten et annonce à Go Sankeï son intention d'emmener prisonnier l'empereur et Kouaseï et de les faire servir comme domestiques dans les cuisines de son maître.

La femme de Go Sankeï, Riouka, paraît alors avec un enfant dans ses bras. Elle s'enfuit avec la princesse par une poterne, laissant là son enfant. Go Sankeï fait une sortie et, avec cent hommes, met en déroute plusieurs millions d'ennemis. En son absence Ri Kaihô, frère de Ri Toten, tue l'empereur, lui coupe la tête et enchaîne Kouaseï. Go Sankeï revient, fend Ri Kaihô du haut en bas, délivre Kouaseï, et respectueusement remet en place le tronc sans tête de l'empereur, qu'il revêt des insignes héréditaires. Tandis qu'il hésite, se demandant s'il sauvera le corps de l'empereur ou la concubine enceinte, l'ennemi renouvelle son attaque. Les ayant battus une fois déjà, il se décide à sauver le futur héritier du trône et abandonne le cadavre. Pendant ce temps, son propre enfant se met à pleurer. « Quel ennui ! » s'exclame Go Sankeï, mais il réfléchit que l'enfant est son héritier et qu'il vaudrait mieux en somme le sauver. Il l'attache donc solidement à la hampe de sa lance et se retire avec Kouaseï vers le rivage, tandis que l'ennemi le poursuit. Kouaseï est tuée par un boulet, et Go Sankeï, par une opération césarienne improvisée (*coram populo!*) délivre l'enfant vivant (un superbe garçon), qu'il enveloppe dans le vêtement de sa mère morte. « Mais si l'ennemi s'aperçoit que l'enfant n'est plus là, il n'épargnera rien pour le découvrir. » Alors il poignarde son propre enfant qui, pendant tout ce temps, était resté attaché à la hampe de sa lance, et le substitue au prince nouveau-né. Go Sankeï sort.

Sa femme, accompagnée de la princesse, rentre. Elle se cache parmi les roseaux. Un officier tartare nommé Godatsou les poursuit. Il prend un petit bateau et explore toutes les criques. Riouka, la femme de Go Sankeï, attrape son aviron et fait chavirer la barque. Il coule à pic et Riouka s'installe dans le bateau avec la princesse. Godatsou reparait tout ruisant à la surface, et un combat s'engage, dans lequel Riouka coupe la tête du Tartare. Alors, comme, avec sa mise en désordre et toute couverte de sang, elle n'est pas d'une compagnie convenable pour une princesse, elle pousse au large le bateau contenant la princesse, qui est emportée par le vent et la marée, et Riouka demeure sur le rivage. Le chœur décrit la situation avec force images poétiques.

ACTE II.

La scène est transportée à Hirado, au Japon. Kokousénya, avec sa femme, est occupé à ramasser des coquillages, quand une petite barque approche. C'est celle qui contient la princesse chinoise. La femme de Kokousénya, personnage vulgaire qui fournit l'élément comique de la pièce, est prise de fou rire en entendant son mari et la princesse parler chinois. La jalousie alors l'emporte ; mais, en apprenant le rang de l'étrangère, elle redevient respectueuse.

Kokousénya, qui est le fils d'un fidèle ministre des empereurs Ming, se met en tête de restaurer cette dynastie et, en compagnie de son père et de sa mère, se dirige vers la Chine, laissant la princesse aux soins de sa femme. En arrivant, ils vont demander l'assistance de Kanki, un noble chinois qui a épousé une sœur de Kokousénya. En traversant une forêt, Kokousénya, portant sa vieille mère sur son dos, rencontre un tigre. Dédaignant de se servir de son épée contre la bête, Kokousénya en vient à bout, après une lutte qui devait sans aucun doute donner grande satisfaction au parterre du théâtre d'Osaka. Une partie de chasse survient. Le chef réclame le tigre pour Ri Toten, le ministre perfide et borgne du premier acte. Kokousénya réplique par d'extraordinaires rodo-

montades; avec l'aide du tigre, il s'empare des chasseurs qui deviennent le noyau d'une armée avec laquelle il chassera les envahisseurs tartares. Le premier soin de Kokousénya est de couper les nattes de ses recrues et de leur donner de nouveaux noms, dans lesquels les terminaisons japonaises sont ajoutées à des syllabes qui indiquent leur origine étrangère. L'un de ces noms est Ighirisou-Beï (Ighirisou veut dire Anglais) et l'on peut se demander ce qu'un Anglais vient faire dans cette galère.

ACTE III

Kokousénya à la tête de ses nouvelles recrues arrive devant le château de Kanki, mais ce dernier est absent et on refuse de le laisser entrer. La vieille mère, sous l'apparence d'un prisonnier et liée de cordes, est cependant introduite. Kanki revient. Elle le supplie instamment d'épouser la cause de son fils Kokousénya. Immédiatement il tire son épée et veut tuer sa femme; mais on l'en empêche. Il explique alors qu'il n'est pas fou, mais que s'il se joignait à Kokousénya les gens diraient qu'il a été influencé par sa femme, de sorte que, avant de céder à leur requête, il faut qu'il s'en débarrasse. Elle vivante, il ne peut rien pour eux.

La nouvelle de ce refus est apportée à Kokousénya, qui bondit par-dessus le parapet du château¹ et se présente lui-même devant Kanki. Après des défis homériques, ils se préparent à combattre, lorsque la femme de Kanki leur découvre sa poitrine, montrant que pour ne pas faire obstacle au plan de son mari et de son frère elle s'est donné un coup mortel. Les deux hommes fraternisent alors et l'on apporte des accoutrements guerriers dont on revêt Kokousénya, tandis que sa mère le contemple avec admiration. Puis elle se suicide, enjoignant à son fils et à Kanki de ne montrer

1. Des incidents comme celui-ci nous rappellent que Tchikamatsou écrivait pour un théâtre de marionnettes, lesquelles peuvent accomplir beaucoup de choses impossibles à des acteurs humains.

aucune faiblesse en luttant contre les Tartares, mais de les considérer comme les ennemis de leur mère et de leur femme. Elle meurt souriante, contemplant la vaillante attitude de Kokousénya vêtu de la nouvelle armure que lui a fournie Kanki.

ACTE IV

Nous revenons maintenant à Go Sankeï qui, à la fin du premier acte, s'était caché au milieu des collines avec l'héritier du trône Ming. Il y a un long intervalle, à la fin duquel Go Sankeï s'aperçoit que le jeune prince est un enfant de sept ans dont la voix est pour lui « semblable au premier chant du rossignol entendu dans quelque allée cachée où la neige recouvre encore le sol ». Le père de Kokousénya entre en scène accompagné de la femme de ce dernier et de la princesse qui arrive du Japon. Tandis qu'ils se donnent de mutuelles explications l'ennemi survient; mais ils prient les dieux, et un nuage, sortant d'une caverne, forme un pont sur lequel ils traversent un abîme et parviennent à la montagne opposée. L'ennemi essaye de les suivre, mais le pont est détruit par un coup de vent. Les cinq cents ennemis dégringolent jusqu'au fond de l'abîme et sont réduits en miettes.

ACTE V

Kanki, Kokousénya et Go Sankeï tiennent un grand conseil de guerre pendant lequel ils disent les plus impossibles sottises. Une lettre arrive du père de Kokousénya expliquant qu'à son âge (63 ans), il ne trouve plus la vie digne d'être vécue et qu'il va chercher la mort dans les rangs de l'ennemi. Tous trois, décidés à le sauver, se précipitent vers Nanking qui est maintenant la forteresse du roi tartare.

La scène est transportée à Nanking. Le père de Kokousénya se présente à la porte de la ville et défie Ri Toten en combat singulier. Le roi tartare apparaît sur les remparts. Sur son ordre le vieillard est saisi et amené dans la ville.

Kokousénya et son parti paraissent sous les murs. Ri Toten annonce à Kokousénya qu'il doit choisir entre ces deux alternatives : que son père pratique le *hara-kiri* ou qu'ils retournent tous deux au Japon. Kokousénya et son parti sont consternés. Le vieillard rappelle à son fils les injonctions de sa mère mourante et l'adjure de ne pas tenir compte de son sort. Kokousénya est sur le point de bondir sur le roi tartare, mais Ri Toten place son épée sur la gorge du vieillard. Go Sankeï se jette alors aux pieds du roi tartare, offrant d'abandonner Kokousénya si les vies des deux autres sont épargnées. Le roi tartare n'a pas plutôt accordé cette requête que Go Sankeï saute sur lui, le renverse et le ligote. Kokousénya se précipite aussi, délivre son père et s'empare de Ri Toten. Le roi tartare se voit administrer cinq cents coups de rotin, et il est envoyé prisonnier au Japon. Quant à Ri Toten on lui arrache la tête par morceaux et la pièce se termine au milieu de réjouissances générales.

Un sommaire de ce genre fait par trop ressortir les défauts de ce fameux drame japonais. La façon dont il est traité vaut mieux que le sujet. Il y a un flot continu de langage sonore et souvent pittoresque qui détourne l'attention du lecteur et encore plus celle du spectateur des improbabilités de l'histoire. Les personnages font et disent maintes absurdités. Cependant ils s'expriment et se comportent d'une façon qui n'est pas absolument indigne des héros tragiques. Il faut ajouter que même dans ses écarts les plus insensés Tchikamatsou ne néglige jamais la force dramatique de la situation et qu'il a une facilité de dialogue expressif qu'on ne peut passer sous silence. L'ennui n'est pas au nombre des défauts du *Kokousénya Kassen*.

Il est peu probable que le lecteur européen goûte les passages poétiques de ce drame, avec leurs « mots pivots » et leurs allusions indéchiffrables. Il se peut cependant qu'ils contiennent plus de qualités que nous ne pouvons

leur en reconnaître. Les Japonais estiment ces passages les parties maîtresses de l'œuvre, et ils pourraient avec raison refuser aux étrangers le droit de juger les plus beaux élans de leur muse nationale. Il faut accorder à Tchikamatsou un réel mérite comme poète : si le Japon produit jamais d'importants poèmes épiques, dramatiques ou narratifs, il aura fait beaucoup pour préparer la voie.

La popularité qu'obtint le *Kokousénya* auprès du public d'Osaka fut si grande qu'il réclama deux suites du même genre, et que cette pièce est encore au répertoire du théâtre japonais.

Le Théâtre Kabouki.

Pendant ce temps un développement quelque peu différent de l'art dramatique se produisait, principalement à Yédo. Les théâtres *kabouki*, qui avaient des hommes pour acteurs, avaient été établis vers le milieu du xvii^e siècle. Les pièces représentées sur ces théâtres furent d'abord composées par les acteurs eux-mêmes ; mais, au commencement du xviii^e siècle¹, nous entendons parler d'auteurs distincts dont les œuvres furent publiées sous le titre de : *Kyakou-bon*. Les critiques japonais accordent que le *Kyakou-bon* contient peu de chose qui ait quelque valeur littéraire. Pour la forme, ces pièces se rapprochent du drame européen beaucoup plus que les *zôrouri*. Le dialogue ici a toute l'importance, et le chœur, avec ses récitatifs et ses descriptions poétiques, ne joue qu'un rôle secondaire ou manque entièrement.

1. Le premier de la série des grands acteurs portant le nom de Itchikaoua-Danzourô fit son début en 1673. L'acteur qui porte actuellement ce nom est le neuvième de la lignée.