

DEUXIÈME ANNÉE

TOME XIII, n° 4

Prix : 5 francs

BULLETIN
 DE
 'Ecole Française
 D'EXTRÊME-ORIENT

ÉTUDES SUR LE DIAMÈTRE BYZANTIN JAPONAIS

PAR NOËL PERE

ÉDITIONS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT



ÉDITIONS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

1935

BULLETIN DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

Le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* est en vente à Hanoi, à l'École française d'Extrême-Orient et à l'Imprimerie d'Extrême-Orient, éditeur; à Paris, chez E. LEROUX, 28, rue Bonaparte; à Leipzig, chez O. HARRASSOWITZ, 14, Querstrasse. Le prix de l'abonnement annuel est fixé à 20 francs, port compris.

Chacun des volumes déjà parus (tomes I à XII, correspondant aux années 1901 à 1912), est mis en vente au prix de 20 francs, sauf les tomes I et III (1901 et 1903), qui ne sont plus vendus séparément.

Chaque numéro simple, paru antérieurement à l'année 1912, est vendu 5 francs; chaque numéro double, 10 francs.

A partir de l'année 1912, chaque numéro est vendu à un prix spécial, indiqué sur la couverture.

Il reste quelques collections complètes, des douze premières années, mises en vente au prix de 300 francs.

Toutes les communications concernant la rédaction du *Bulletin* doivent être adressées à M. le Directeur de l'École française d'Extrême-Orient, à Hanoi.

Sommaire du tome XII (1912).

1. H. MASPERO. — Etudes sur la phonétique historique de la langue annamite. Les initiales. 1 fr.
2. E. FINOT. — Notes d'épigraphie. XIII. L'inscription de Ban That. 2 fr.
3. H. PARMENTIER. — Catalogue du Musée khmer de Phnom Pénh. 2 fr.
4. E. M. DURAND. — Notes sur les Chams. XII. Le conte de Cendrillon. 2 fr.
5. N. PERR. — Etudes sur le drame lyrique japonais. III. Le *no* d'Atsumori. 4 fr. 50
6. R. DELOUSTAL. — La justice dans l'ancien Annam. Traduction et Commentaire du Code des *Le-Hu*. 2 fr.
7. E. GADIERE. — Documents relatifs à l'époque de Gia-long. 3 fr.
8. L. FINOT. — Les origines de la colonisation indienne en Indochine.
J. PRZYLUCKI. — Les formes pronominales de l'annamite.
E. CHOCHON. — Les philtres et les talismans d'amour à Hué.
G. COEDÈS. — Note sur deux inscriptions du Champa.
Ch. DUROISELLE. — Inventaire des inscriptions paliées sanskrites, mon et pyu de Birmanie. 2 fr.
9. Bibliographie, Chronique, Documents administratifs. 17 fr. 50

Fascicules parus du tome XIII (1913).

1. H. PARMENTIER. — Complément à l'inventaire descriptif des monuments du Cambodge. 1 fr.
2. DE MEQUENNE. — Le bâtiment du Palais de Ben Meas. 1 fr.
3. G. COEDÈS. — Note sur l'épigraphie de Ben Meas. 1 fr.
4. G. COEDÈS. — Notes sur l'épigraphie cambodjienne. 1 fr.



ÉTUDES

SUR LE DRAME LYRIQUE JAPONAIS *NŌ* (能) (1).

Par NOËL PERI,

Membre de l'Ecole française d'Extrême-Orient.

IV. — LE *NŌ* DE *SOTOBA-KOMACHI*.

La classe des *kazura-mono* 鬘物, pièces dont le *shite* est une femme, est très nombreuse et contient de fort belles œuvres. *Sotoba-Komachi* 卒塔婆小町 « Komachi au stūpa » est parmi les plus remarquables et les plus originales ; elle se recommande de plus par son ancienneté ainsi que par la variété des éléments qui entrent dans sa composition.

Ono no Komachi 小野小町 est l'une de ces intéressantes figures féminines dont s'enorgueillit la littérature classique japonaise. Figure ? ombre plutôt, car les traits de sa physionomie nous échappent et ne se laissent guère fixer ; en dépit de tous les efforts, elle reste en grande partie mystérieuse ; telles les grandes dames de son temps, dont l'ample éventail de cour aux lourds pendentifs voilait toujours à demi les traits aux étrangers. Mais cette ignorance même où l'on est demeuré a servi sa mémoire en permettant l'agrégation autour de sa personne de légendes généralement teintées de cette mélancolie sentimentale où se plaît l'âme japonaise.

Ce qu'on sait d'elle se réduit à peu de chose. Poétesse au talent facile et délicat, dont les œuvres dégagent, dit Ki no Tsurayuki 紀貫之 dans la préface du *Kokin-shū* 古今集, la même impression de langueur attachante

(1) Cf. BEFEO, IX (1909), 251-284, 707-738, XI (1911), 111-152, et XII (1912), v.

qu'une jolie femme souffrante, elle vécut un temps heureuse et fêtée à la cour déjà précieuse des empereurs du IX^e siècle, et surtout à celle de Nimmyō Tennō 仁明天皇 (834-850). Elle fut aussi célèbre pour sa beauté — beauté selon le goût de l'époque et qui sans doute serait peu admirée aujourd'hui — que pour ses vers. A lire ce qui nous reste de ses œuvres, et c'est fort peu, on ne peut guère douter qu'elle fut aimée, aimée, connue, l'inconstance et l'abandon, et vécut assez pour voir sa beauté se flétrir, l'empressement se ralentir et l'oubli commencer à se faire autour d'elle.

Elle devait peu de chose à sa naissance qui paraît avoir été modeste, et qu'on ne connaît pas de façon bien certaine. Elle était, dit-on, fille d'Ono no Yoshizane 小野真真, chef de district, *gunji* 郡司, dans la province de Dewa, fils d'Ono no Takamura 小野篁, en son temps poète estimé dont quelques œuvres sont insérées au *Kokin-shū*, et qui remplit diverses fonctions publiques. C'est du moins l'opinion commune ; mais M. KUME Kunitake 久米邦武 en a montré la fragilité dans ses curieuses études sur « l'envers de l'histoire japonaise dans les commencements de la période Heian » *Heian shoki rimen yori mitaru Nihon rekishi* 平安初期裏面より見たる日本歴史⁽¹⁾.

Y eut-il, comme l'ont supposé quelques-uns, deux Komachi que les âges suivants auraient confondus en un seul personnage ? C'est peu vraisemblable et les raisons sérieuses manquent pour l'établir. Ce qui est certain c'est qu'un petit ouvrage intitulé *Tamatsukuri Komachi sōsui sho* 玉造小町壯衰書⁽²⁾ « Grandeur et décadence de Tamatsukuri Komachi », attribué par les uns au fameux moine Kukai 空海, par les autres, avec beaucoup plus de probabilité d'ailleurs, à Miyoshi no Kiyotsura 三善(好)清行, jouit peu après de quelque célébrité. L'auteur y conte comment il rencontra un jour une vieille mendicante dont il décrit longuement la détresse, et rapporte en style chinois semi-poétique le récit qu'elle lui fit de ses splendeurs passées : sa grande beauté lui avait valu d'être admise à la Cour et de jouir de la faveur impériale ; elle était poétesse et son talent était admiré de tous. Puis le malheur s'était abattu sur elle ; elle avait perdu tous les membres de sa famille les uns après les autres ; l'âge était venu la laissant seule et sans ressources ; et elle se trouvait enfin réduite à la misère la plus profonde. Et l'auteur fait là-dessus quelques réflexions sur l'instabilité de toutes choses.

Il est assez vraisemblable que l'héroïne de ce petit ouvrage d'édification bouddhique est purement légendaire. Néanmoins, son nom, sa qualité de

(1) 1 vol., Yomi-uri shimbunsha, Tôkyô, 1911.

(2) Inséré au l. 136 de la collection *Gunsho ruijū* 群書類從.

poétesse. la première partie de son histoire rappelaient trop Ono no Komachi pour qu'on ne fut pas amené à identifier les deux personnages. On ne savait rien des dernières années de la célèbre poétesse ; ce petit livre venait combler cette lacune de la façon la plus heureuse. Et les prédicateurs bouddhistes y trouvaient un thème à souhait. Ainsi naquit la légende de Komachi vieillie et mendiant sa vie le long des chemins ⁽¹⁾. Elle n'avait d'ailleurs rien d'in vraisemblable. Les mœurs et la constitution sociale de l'époque faisaient de la Cour un monde tout à part ; les gracieux papillons qui éclosaient et s'ébattaient à la chaude lumière impériale dans cet enclos sans communication avec le dehors. n'avaient plus où se poser lorsqu'ils en étaient sortis ; et à un siècle d'intervalle. le sort de l'illustre Sei Shōnagon aura plus d'un point de ressemblance avec celui qu'on attribue à Ono no Komachi.

C'est cette légende qui fait le fond du *nō* de *Sotoba-Komachi*, et quelques passages de cette pièce sont tirés du *Tamatsukuri Komachi sōsui sho*. C'est le cas notamment de la description que fait Komachi de son ancienne splendeur. de ce qu'elle dit de sa misère actuelle dans son monologue du commencement et dans le beau dialogue du *rongi*. Mais l'auteur en use très librement avec le texte dont il s'inspire ; il l'abrège souvent, fait un choix assez sévère parmi tous ses détails et ses longueurs, et y ajoute fréquemment des traits nouveaux. Enfin il transpose adroitement en style poétique de l'époque le style chinois de l'ouvrage qu'il suit.

Aussi célèbre, et d'ailleurs d'origine et de valeur historique aussi incertaines que la précédente, est la légende de l'amour malheureux du général ⁽²⁾ de Fukakusa pour la belle poétesse. L'un des fragments qui subsistent de l'*Uta rongi* 歌論義, ancien ouvrage aujourd'hui perdu, rapporte l'anecdote suivante.

« Autrefois il y eut un homme qui aimait une femme cruelle. Il lui dit le sentiment de son cœur. La femme voulant l'éprouver, plaça un escabeau ⁽³⁾ de char à l'endroit où il venait d'ordinaire lui parler, et lui dit : « Lorsque vous

(1) Elle fait le sujet de plusieurs œuvres des peintres et des dessinateurs des âges suivants.

(2) La garde impériale était divisée en deux corps, dits de gauche et de droite d'après le côté du palais qu'ils occupaient. Chacun d'eux avait à sa tête un état-major composé d'un *taishō* 大將 commandant en chef, d'un *chūjō* 中將 et d'un *shōjō* 少將 commandants en second. L'officier dont il s'agit ici était *shōjō*. Le caractère *shō* 將 désigne aujourd'hui les officiers généraux ; nous le traduisons donc ici par « général », bien qu'il correspondit alors à un grade moins important que le généralat moderne.

(3) *Shiji* 榻 ; sorte de banc assez large et peu élevé sur lequel on faisait reposer les brancards du char après avoir dételé le bœuf qui le trainait.

« aurez passé cent nuits couché sur cet escabeau, alors j'écouterai ce que vous
« aurez à me dire. » — « C'est chose facile », répondit l'homme. Et que la pluie
tombât, que le vent soufflât, qu'il fit sombre, en grand trouble il venait et se
couchait sur l'escabeau. Il inscrivait sur l'escabeau le nombre des nuits qu'il y
avait passées. Ainsi il était arrivé à la quatre-vingt dix-neuvième nuit. Il partit
en disant : « Que je couche encore ici ce soir, et demain vous ne pourrez plus
« rien me refuser ! » Et il pensait : « Ah ! que la nuit revienne vite ! » Mais voilà
que son père mourut subitement, et empêché par ce [malheur] il dut rester
[chez lui]. Alors de la maison de cette femme lui fut envoyée cette poésie :

*Akatsuki no
Shiji no hashigaki
Momo yo-gaki ;
Kimi no konu yo wa
Ware zo kazu kaku.*

Les marques faites au matin
Sur le bord de l'escabeau
Ont inscrit cent nuits ;
Mais la nuit où vous ne vîntes pas,
C'est moi qui l'ai comptée. »

C'était la parodie (1) d'une poésie connue, insérée au l. XV du *Kokin-shū* :

*Akatsuki no
Shiji no hanegaki
Momo ha-gaki.
Kimi no konu yo wa
Ware zo kazu kaku.*

Au matin
La bécassine lustre ses ailes
Cent fois ;
Mais les nuits où tu ne viens pas,
Moi j'en compte le nombre.

C'est la plainte d'une femme délaissée, dont les nuits solitaires sont plus nombreuses que les coups de bec de la bécassine lustrant ses ailes, image de choses fréquemment répétées. La raillerie était cruelle ; l'amant éconduit comprit qu'il était inutile d'insister et que tout était fini. Ils ne se revirent pas.

Pour les âges suivants, cette « femme cruelle » fut Komachi, et l'homme qu'elle repoussa après lui avoir imposé l'épreuve des cent nuits, fut le général de Fukakusa. Toutefois le sentiment populaire modifia assez heureusement la fin du récit précédent : c'est le jeune officier lui-même et non son père, qu'il fit mourir avant la centième nuit, épargnant ainsi à Komachi l'odieux de son congé railleur, et laissant entendre au contraire qu'elle se repentit ensuite de sa folle exigence et pleura longtemps celui qui venait de disparaître.

Quant au général de Fukakusa, l'histoire ne connaît aucun personnage de ce nom, qui est celui d'un village des environs de Kyōto. Toutefois il exista à

(1) Ce genre est appelé aujourd'hui *henaburi* 埴振.

cette époque un certain Yoshimine no Munesada 貞峯宗貞 qui fut général, *shōjō*, de la garde de gauche ; il était particulièrement aimé de l'empereur Nimmyō 仁明 qui est connu aussi sous le nom d'empereur de Fukakusa, Fukakusa Tennō 深草天皇, à cause de l'affection qu'il avait pour cet endroit ; c'est en souvenir de cette affection que Fukakusa fut ensuite choisi pour le lieu de sa sépulture. Le *Yamato monogatari* 大和物語, recueil d'anecdotes sentimentales ornées de poésies, paru vers le milieu du X^e siècle, raconte comment, aussitôt après l'enterrement de l'empereur, ce jeune officier disparut sans qu'on put savoir ce qu'il était devenu, et aussi comment plus tard il fut, grâce à un échange de poésies, reconnu sous un habit de moine misérable par Ono no Komachi qui avait été autrefois en relations très étroites avec lui. Et la poésie qu'il lui attribue à cette occasion exhale en effet comme un parfum d'ancien amour mal éteint. Komachi voulut le revoir et lui parler ; sans perdre un instant elle le chercha et le fit chercher ; mais il s'était dérobé en toute hâte et demeura introuvable.

Ces rapprochements ont fait supposer que le surnom de l'empereur avait dû passer à son favori et que le pseudonyme de général de Fukakusa cachait le général Yoshimine no Munesada. Il serait assez intéressant qu'il en fût ainsi ; car celui-ci s'éleva dans la suite aux plus hauts rangs de la hiérarchie bouddhiste ; il devint le célèbre Sōjō Henjō 僧正遍昭, compté comme Komachi elle-même au nombre des six grands poètes de cette époque.

L'auteur du *nō* a utilisé cette légende d'une façon fort originale, conforme d'ailleurs aux idées du temps. On croyait alors à la vengeance posthume de l'amour méprisé. Ce n'était pas assez d'un regret, fût-il douloureux, ni même d'un remords, pour punir la légèreté féminine qui s'était jouée du tourment d'un cœur d'homme. On avait imaginé une sorte de possession : l'esprit du mort venait s'emparer de la coquette, la tourmenter, lui faire endurer les peines et les tortures qu'elle avait imposées. C'est par une scène de ce genre, dont les *nō* offrent du reste d'autres exemples encore, que se termine cette pièce : Komachi possédée par l'esprit de celui qu'elle a repoussé, ou plutôt cet esprit même qui s'est emparé d'elle et parle par sa bouche, nous raconte l'histoire du passé ; Komachi n'existe pendant ce temps que pour souffrir, et ne redevient elle-même que lorsque la colère du mort s'est satisfaite une fois de plus. C'est cette scène qui fit autrefois donner à ce *nō* le nom de *Komachi monoguru* 小町物狂, « la folie de Komachi ».

Qui a imaginé la station de Komachi au stūpa du bois de pins d'Abeno (1), sa rencontre avec des bonzes, et la « poésie plaisante » qu'elle fit à cette

(1) Le texte de l'école Komparu est d'ailleurs le seul qui précise autant le lieu de la scène.

occasion et qui est citée à la fin de la scène III ? On ne le sait, et peut-être faut-il en faire honneur à l'auteur de ce *nō*. Quoi qu'il en soit, une partie importante de la pièce, tout le dialogue de la scène III, roule sur quelques points de la mystique de l'école Shingon 眞言, et notamment sur ce qu'on pourrait appeler la théorie du *stūpa*, sur le symbolisme et la signification que cette doctrine lui attribue. Il paraît indispensable d'en dire quelques mots pour faciliter l'intelligence de ce dialogue.

Bien qu'il affecte aussi parfois d'autres formes plus simples ou plus compliquées, le *stūpa* est normalement composé, d'après cette école, de cinq parties étagées, symbolisant originairement et pour ainsi dire au premier degré, les cinq éléments du monde matériel. C'est le *gorin-tō* 五輪塔 « *stūpa* des cinq cercles » ou des cinq éléments, ainsi appelés parce qu'ils remplissent le monde et y sont partout présents. A la base un cube représente l'élément terre ; sur celui-ci repose une sphère, figure de l'élément eau ; elle supporte une pyramide quadrangulaire symbolisant le feu, dont le sommet légèrement tronqué reçoit la partie convexe d'une demi-sphère représentant le vent ; le tout est couronné par le joyau classique, *mani*, *nyoi hōju* 如竟寶珠, figurant l'espace. Le *stūpa* type pour ainsi dire, est en pierre ; mais dans la pratique, il se fait aussi d'autres matériaux. Il en est notamment beaucoup en bois ; dans ce cas, les différentes formes qui entrent dans sa composition sont simplement sculptées à l'extrémité d'un madrier ; c'est d'un *stūpa* de ce genre qu'il s'agit dans cette pièce. Il peut perdre en quelque sorte toute épaisseur et n'être qu'une simple planche dont on aura entaillé les bords de façon à y reproduire la succession des angles et des courbes que dessine la superposition de ses différentes parties ; on en voit de tels en grand nombre dans les cimetières. Ce simple schéma est d'ailleurs conforme à la description classique du *stūpa* qui ne tient compte que d'une des faces du monument, ou si l'on préfère, de sa projection sur un plan parallèle à une de ses faces. D'après cette description en effet, il se compose d'un carré, d'un cercle, d'un triangle, d'une demi-lune 半月, et d'une « forme circulaire », *dangyō* 團形, cercle effilé en flamme à sa partie supérieure, figure du joyau. De plus, chacune de ces parties est normalement affectée d'un caractère sanscrit, plus ou moins stylisé, le premier du nom de l'élément qu'elle représente.

D'autres symbolismes encore sont attachés au *stūpa*. Ses divers éléments correspondent aux cinq points cardinaux, soit à partir du bas, au Nord, à l'Ouest, au Sud, à l'Est et au Centre ; ils représentent les cinq buddhas du Shingon, soit toujours dans le même ordre, *Çākya-Muni* sous le nom d'*Amogha-Siddhi*, *Fuku-jōjū* 不空成就, *Amitābha* 阿彌陀, *Ratnasambhava* 寶性, *Akṣobhya* 阿闍, et *Vairocana*, *Dainichi* 大日, le buddha idéal suprême, personnification, si l'on peut ainsi dire, du *dharmakāya* 法身. Mais c'est surtout de la représentation des cinq éléments que le *stūpa* tire son importance. C'est par là qu'il est la figure et en quelque sorte le résumé de tout le monde matériel dont il réunit sous une forme idéale les constituants essentiels. Il y a

plus : en dehors de ces cinq éléments, qui sont « principes », *ri* 理, et ressortissent au garbhadhātu, *taijōkai* 胎藏界, monde des formes, il en existe un autre, la « connaissance », *shiki* 識, qui est « intellect », *chi* 智, et ressortit au vajradhātu, *kongōkai* 金剛界, monde des idées.

Ces six éléments sont universels, existent en tout être quel qu'il soit ; c'est le sens de l'expression *rokudai shuhen* 六大周遍. Ils sont inséparables, et l'un entraîne les autres ; c'est le sens du terme *rokudai muge* 六大無碍. Les deux choses s'expriment aussi par les mots *sōshō muge* 相涉無碍. Mais d'une part le garbhadhātu et le vajradhātu ne sont pas substantiellement différents ; ils constituent un seul et même univers considéré sous deux aspects ; le principe et l'intellect sont identiques, et la connaissance se confond avec les autres éléments qui sont ses objets. Ce n'est donc pas seulement le monde matériel, mais l'univers entier, ou si l'on préfère, la totalité de l'être, qui est symbolisé, concentré en quelque sorte sous la forme de tous ses éléments, dans le stūpa. D'autre part, ces éléments étant inséparables dans les êtres particuliers, dans les divers degrés ou formes d'être qu'ils constituent, qu'il s'agisse de matière inanimée, d'être vivants, d'hommes, de démons ou du Buddha, tous les possèdent, tous ont la même nature foncière, par leur essence tous sont identiques (1) ; et le grand buddha idéal, Vairocana, le dharmakāya, n'est pas en sa réalité foncière distinct du monde ou du reste des êtres.

Symbole, mais symbole identique en son fond à ce qu'il représente, résumé, sublimation en quelque sorte de l'essence de l'univers, le stūpa est donc aussi et par là même le symbole en identité d'essence de Vairocana ; il en est la manifestation extérieure sous le symbole des éléments du monde ; il en est, suivant l'expression technique, la « forme occasionnelle » (2) *samaya-gyō* 三摩耶形 ; il est bien le corps matériel, *shikishin* 色身, du Buddha ; il est même le Buddha lui-même, puisqu'il n'y a point de distinction réelle entre le corps, l'être figuré, et le Buddha, *sokushin zebutsu* 即身是佛.

Ces quelques explications aideront peut-être à suivre la discussion de Komachi et des bonzes. Attaquée par eux au nom de la sainteté du stūpa qu'elle n'a pas respectée, elle se défend en appelant au grand principe d'identité sur lequel est fondée cette sainteté, et grâce à lui, triomphe de ses adversaires, qui finalement admirent sa grande connaissance de la loi, et s'inclinent devant elle.

(1) Voir les expressions : *shiki-shin funi* 色心不二, identité de la matière et de l'esprit ; *shō-butsu dōtai* 生佛同體, identité d'essence des êtres et du Buddha ; *sokushin jōbutsu* ou *zebutsu* 即身成佛 ou 是佛, etc..., d'emploi courant dans cette école.

(2) Ou de circonstance.

Un mot encore, pour expliquer l'allusion qui est faite à Vajrasattva au cours de cette discussion.

La doctrine du Shingon, qui reçut en Chine et ensuite au Japon, de nouveaux développements, remonte, d'après la tradition, au grand hindou Nāgārjuna 龍樹. Au cours d'un voyage dans l'Inde méridionale, il découvrit, cachée parmi de hautes montagnes, une tour de fer où il pénétra. Il y trouva le bodhisattva idéal Vajrasattva, *Kongōsatta* 金剛薩埵, qui attendait sa venue. Celui-ci en effet avait été spécialement chargé par Vairocana de lui transmettre la doctrine des deux mondes, vajradhātu et garbhadhātu, avec l'ordre de la répandre. Aussi Vajrasattva est-il représenté comme l'initiateur des théories du Shingon, et notamment dans cette pièce, le fondateur du symbolisme du stūpa.

La pièce se termine heureusement. Les souffrances éprouvées par Komachi lui deviennent salutaires ; grâce à elles, elle connaît tout le mal qu'elle a fait, les douleurs qu'elle a causées ; le repentir s'éveille en son cœur et l'amène à se confier en la foi bouddhique ; nouvel exemple de la puissance et des heureux effets de cette « discordance des conditions », *gyaku-en* 逆縁⁽¹⁾, qu'elle avait proclamés un instant auparavant devant les moines.

Sotoba-Komachi est l'un des plus anciens *nō* que nous possédions ; il ne peut être postérieur aux toutes premières années du XV^e siècle, car son auteur le premier des Kwanze, Kwanami Kiyotsugu 觀阿彌清次, mourut en 1406. Il semble que son talent, moins souple peut-être, moins affiné, mais plus vigoureux et plus profond que celui de son fils Motokiyo, ne se soit jamais mieux affirmé, élevé plus haut que dans cette pièce. Rarement la foi bouddhiste s'est exprimée dans les *nō* aussi énergiquement qu'elle le fait dans *l'uta* des moines remplaçant le « chant de la route »⁽²⁾ ; et cette première dérogation à la forme ordinaire a déjà sa signification : ils vivent bien en effet hors du monde, ces moines qui le traversent les yeux fermés à ses beautés, le cœur insensible à ses affections. Rarement aussi on a osé mettre à la scène une mystique aussi relevée que celle qu'expose la discussion de Komachi et des moines.

Il faut noter de plus l'audacieuse franchise et l'instinct dramatique véritable avec lesquels est amenée la scène finale, celle de la possession. A peine un mot l'a-t-il fait pressentir, et déjà, selon son expression, Komachi est folle, ou plus exactement possédée par l'esprit du mort qu'elle a repoussé autrefois. Au point de vue dramatique, c'est évidemment là que commence la seconde partie

(1) Voir plus loin, p. 23, n. 2.

(2) Il a été repris par Seami Motokiyo dans le *nō* *Kwagetsu* 花月.

de la pièce ; la transformation du *shite* qui caractérise normalement celle-ci, est complète dès ce moment. Mais elle est toute intérieure, et les règles du *nō* exigent des signes extérieurs accusant nettement la distinction des deux parties. Ceux-ci n'apparaissent qu'un peu plus loin, avec le changement de costume, qui pour un instant va faire de la vieille pauvre un jeune et brillant courtisan, le général de Fukakusa lui-même. Au point de vue technique, c'est alors seulement que commence la deuxième partie. Ainsi qu'il arrive dans plusieurs des pièces attribuées à Kwanami Kiyotsugu, il n'y a pas d'intermède ; le changement de costume se fait à l'arrière-plan, à la vue des spectateurs.

Pour ancienne qu'elle soit dans l'ensemble, la pièce que nous possédons n'en a pas moins subi sans doute quelques légères retouches. D'une au moins nous sommes assurés. Seami dans l'un de ses Opuscules dont nous avons souvent parlé, le *Nōsaku sho* 能作書 « Traité de la composition des *nō* », nous apprend que les auteurs de son époque, et lui surtout, modifiaient et parfois refondaient les anciennes pièces pour les adapter au goût du jour ; et dans son *Sarugaku dangi* 申樂談儀 « Causerie (explication orale) sur le *sarugaku* », il dit : « *Komachi* était autrefois un *nō* très long. Après les mots : « Qui sont donc ceux-là qui passent ? » le chant continuait encore longtemps. » Le passage cité, bien qu'un mot y diffère du texte actuel, ne permet pas de douter qu'il s'agisse ici de *Sotoba-Komachi*, et établit qu'une coupure au moins y fut pratiquée. Vraisemblablement elle le fut par Seami qui voulut abrégé, alléger peut-être l'œuvre de son père. Il n'est pas invraisemblable qu'il en ait fait d'autres. On remarquera qu'à la scène IV, les textes du *shimo-gakari* contiennent sept vers partagés en six répliques que n'ont pas les textes du *kami-gakari*. Des différences aussi importantes dans des passages chantés sont extrêmement rares ; elles ne s'expliquent que par un remaniement du texte ; et d'après ce que nous venons de voir, la probabilité est en faveur d'une coupure plutôt que d'un allongement, coupure que le *kami-gakari* seul aurait acceptée. Ajoutons que la pièce n'eut rien perdu sans doute si Seami en avait fait disparaître la « poésie plaisante » et le calembour de goût douteux qui terminent la discussion de *Komachi* et des moines. Mais l'histoire n'eût-elle pas eu à regretter ces quelques vers, dans lesquels elle pourra peut-être trouver un vestige d'une époque où le comique se mêlait encore au drame ?

La structure de la pièce est très régulière ; les différentes formes y sont d'une grande netteté, et le *rongi* en particulier peut passer pour un modèle du genre. Nulle part d'ailleurs cette régularité, non plus que la variété des éléments mis en œuvre, ne semblent avoir gêné ni contraint l'auteur, dont la maîtrise paraît absolue. Toutefois il n'a pas utilisé la forme composée *kuri*, *sashi*, *kuse*, qui d'ordinaire a un rôle important dans les *nō* ; elle semble remplacée ici par le dialogue chanté de la scène IV.

Disons enfin que ce *nō* passe pour un des plus difficiles à bien exécuter, et qu'il est du nombre des *narai-mono* ou *menjō-mono*. Le manque d'action

scénique pendant la plus grande partie de la pièce concentre tout l'intérêt sur quelques attitudes très simples, sur la diction, le ton et les inflexions de la voix qui doivent être d'une justesse parfaite. C'est une difficulté dont seuls peuvent triompher les meilleurs acteurs en pleine possession de leur talent.

Nous donnons cette fois le texte de l'école Komparu qui nous a semblé le plus complet et le mieux tenu de tous.

SOTOBA-KOMACHI

卒都婆 小町

KOMACHI AU STÛPA

par

KWANZE KWANAMI KIYOTSUGU 觀世觀阿彌清次

PERSONNAGES.

Shite. Ono no Komachi :

Waki et *waki-zure*. . . . Moines des monastères du mont Kōya.

A partir de la fin de l'*uta* des moines, la scène est dans le bois de pins d'Abeno, à quelque distance de Kyōto.

SOTOKU-KOMACHI

卒都婆 小町

WAKI et WAKI-ZURE.

Shidai. Yama wa asaki ni kakurega no (reprise)
Fukaki ya kokoro naruran.
Ji-dori.

WAKI.

Nanori (kotoba). Kore wa Kōya jusen no shamon nite sōrau. Reibutsu reisha
sankei no tame, tadaima ⁽¹⁾ miyako ye nobori sōrau ⁽²⁾.
Sushi. Sore zem-Butsu wa sude ni sari,
Go-Butsu wa imada yo ni idezu.

WAKI et TSURE.

Yume no chūgen ni umare-kite,
Nani wo utsutsu to omou beki ?
Tama-tama uke-gataki ninjin wo uke,
Ai-gataki Nyorai no kyōhō ⁽³⁾ ni au ⁽⁴⁾ koto,
Kore zo satori no tane naru to
Omou kokoro mo hitoe naru
Sumi no koromo ni mi wo nashite, (*uchi-kiri*)

Uta (sage-uta). Umarenu saki no mi wo shireba (*uchi-kiri* et reprise)
Awaremu beki oya mo nashi ;
Oya no nakereba, waga tame ni
Kokoro wo tomuru ko mo nashi. (*uchi-kiri*)

(1) Kita supprime ce mot.

(2) Le kami-gakari a le *nanori* suivant : *Kore wa Kōya-san yori idetaru sō nite sōrau.*
Ware kono tabi miyako ni noborabaya to omoi sōrau.

(3) Kami-gakari : *bukkyō.*

(4) Kami-gakari : *ai-tatematsuru.*

KOMACHI AU STŪPA.

PREMIÈRE PARTIE.

SCÈNE I.

Introduction instrumentale. Entrée du *waki-zure* et du *waki*. Ils portent le costume de moines bouddhistes déjà décrit à propos du *nō* d'*Atsumori*. Ils entrent en scène et se placent comme il a été dit pour le *nō* d'*Oimatsu*.

WAKI et WAKI-ZURE

De ces montagnes l'épaisseur est faible, mais le désir de retraite (*bis*).
Est profond en nos cœurs.

Le chœur répète ces vers en sourdine.

WAKI tourné vers le public.

Nous sommes des moines habitant le mont Kōya (1). En ce moment nous montons à la capitale pour y porter notre hommage aux vénérables sanctuaires bouddhistes et shintoïstes.

Le Buddha du passé depuis longtemps nous a quittés ;
Le Buddha à venir n'a pas encore paru dans le monde.

WAKI et WAKI-ZURE se faisant face.

Nés en cette durée (2) d'un songe,
Que pouvons-nous croire réel ?
Par une rare fortune, nous avons reçu la forme humaine difficile à recevoir.
Nous avons rencontré la doctrine du Tathāgata difficile à rencontrer (3) ;
C'est là le germe de l'illumination,
Et cette pensée occupe uniquement notre cœur.
Pour celui qui, revêtu de cette simple robe noire,

Sait ce que fut son être avant sa naissance (*bis*),
Il n'est point de parents à aimer ;
Et s'il n'est point de parents, il n'est point
D'enfants auxquels le cœur doit s'attacher.

(1) Montagne de la province de Kii, sur laquelle Kukai 空海 fonda le grand monastère Kongōbu-ji 金剛峯寺, qui fut le centre de la puissante secte Shingon.

(2) Le mot *chūgen* rappelle l'expression consacrée *ni-Butsu chūgen* 二佛中間, « l'intervalle entre les deux Buddhas », Çakya-Muni, celui du passé, et Maitreya, celui de l'avenir, auxquels le passage précédent faisait allusion.

(3) Ce sont en effet les conditions primordiales du salut. Il faut d'abord naître homme, et cela n'est pas aisé à obtenir parmi la multitude d'êtres de toute espèce que le tourbillon incessant de la vie et de la mort ramène à chaque instant à l'existence. Il faut ensuite avoir accès à la doctrine du Buddha, et c'est le lot d'un petit nombre parmi

Chi sato wo yuku mo tōkarazu ;
No ni fushi, yama ni tomaru koso
Ge ni sutsuru mi no narai nare (1). (reprise)

WAKI.

Tsuki-serifu (2). Isogi sōrau hodo ni, kore wa haya Tsu no kuni (3) Abeno no matsubara to ka ya mōshi sōrau. Kono atari ni shibaraku yasumabaya to omoi sōrau (4).

SHITE.

Shidai. Mi wa uki-kusa wo sasou mizu (reprise)
Naki koso kanashikarikere.
Ji-dori

SHITE.

Sashi. Aware ya ! Ge ni inishie wa
Kyōman mottomo hanahadashiu,
Hisui no kanzashi wa ada to taoyaka ni shite.

(1) Kami-gakari : *tomaru mi no kore zo makoto no sumika nare.*

(2) Le kami-gakari et Kita n'ont pas de *tsuki-zerifu.*

(3) Kongō supprime ces trois mots.

(4) Kongō ajoute cette réplique du *waki-zure* : *Mottomo nite sōrau.*

Franchir mille lieues n'est pas faire une longue route :
Coucher dans la lande, passer les nuits dans la montagne,
En vérité c'est chose commune pour qui a quitté [le monde] ⁽¹⁾ (*bis*).

WAKI.

J'ai fait diligence, et voici l'endroit qu'on appelle le bois de pins d'Abeno du pays de Settsu. Je vais me reposer un moment en ce lieu.

Ils vont s'asseoir au pied de la colonne du *waki*.

SCÈNE II

Introduction instrumentale. Entrée du *shite*. Il porte un masque de vieille femme, et a la tête couverte d'un *kasa* 笠, grand chapeau fait de rotin tressé et verni en noir. Il est vêtu du *noshime* et d'un *mizū-goromo* ⁽²⁾ de couleur sombre. Il s'avance lentement en s'appuyant sur une canne, et à plusieurs reprises s'arrête comme à bout de forces, pendant la traversée du pont.

SHITE.

Je ne suis qu'une herbe flottante que nul courant (*bis*)
N'entraîne plus ⁽³⁾. Ah ! quelle tristesse !

Le chœur répète ces vers en sourdine.

SHITE.

Hélas ! autrefois en vérité
Mon orgueil fut extrême.
Aile de martin-pêcheur ⁽⁴⁾, ma chevelure soyeuse et luxuriante

les hommes. Réunir ces conditions est aussi difficile, a dit le Buddha, qu'il l'est à une tortue aveugle de rencontrer un morceau de bois flottant en l'immensité des mers, et de passer sa tête par un trou ouvert dans cette épave.

(1) Pour qui connaît la succession indéfinie des existences, les liens de parenté les plus intimes n'ont qu'une valeur minime, temporaire et, pour ainsi dire, de circonstance ; comme toutes les conditions et relations où la vie nous engage, ils ne sont que des accidents momentanés, sans réalité foncière.

(2) Ces vêtements ont été décrits à l'occasion du *nō* d'*Atsumori*.

(3) Emprunt à une poésie de Komachi, insérée au l. XVIII du *Kokin-shū*. Invitée par Bunya no Yasuhide 文屋康秀, autre poète célèbre de cette époque, à l'accompagner en Mikawa où il se rendait comme fonctionnaire, elle répondit :

<i>Wabinureba,</i>	Triste et seule,
<i>Mi wo uki-kusa no</i>	Je suis une herbe flottante
<i>Ne wo taete,</i>	Dont la racine est brisée ;
<i>Sasou mizu araba,</i>	Qu'un courant m'entraîne,
<i>Inan to zo omou.</i>	Et je suis prête à partir.

(4) C'est-à-dire à reflets bleus, reflets qu'ont seuls les cheveux d'un noir brillant, particulièrement estimés de tout temps au Japon.

Yōryū no haru no kaze ni nabiku ga gotoshi.
Mata ōzetsu no saezuri wa
Tsuyu wo fukumeru ito-hagi no
Kagoto bakari ni saki ⁽¹⁾-somuru
Hana yori mo nao mezurashi ya.
Ima minkan no shizu no me ni sae kitanamare,
Shonin ni haji wo sarashi,
Ureshikarazaru ⁽²⁾ tsuki-hi mi ni tsumotte.
Momo tose no uba to narite sōrau.

Uta (sage-uta) Miyako wa hito-me tsutsumashi ya !
Moshi mo sore to ka, yū-magure, (*uchi-kiri*)
(age-uta) Tsuki morotomo ni idete yuku (*uchi-kiri* et reprise)
Kumoi, Momoshiki ya,
Ōuchi-yama no yamamori mo
Kakaru uki mi wa yomo togameji. (*uchi-kiri*)
Ko-gakurete yoshi na ya !
Toba no Koi-zuka, Aki no yama,
Tsuki no Katsura no kawase-bune

⁽¹⁾ Kami-gakari: *chiri*

⁽²⁾ Kwanze : *ureshikaranu*.

Ondulait comme le saule à la brise du printemps.
Mes chants étaient ceux du rossignol
Mouillés de rosée. Du lespedezza humide de rosée
Les fleurs commençant à peine à s'ouvrir
Sont admirées ; je l'étais davantage.
A présent aux plus humbles femmes du peuple je parais repoussante.
Et ma honte s'étale aux yeux de tous.
Des jours et des mois de douleur se sont accumulés sur moi.
Et je suis devenue vieille et centenaire.

A la capitale, ah ! combien je redoute les regards !
Si quelqu'un allait dire : « Est-ce donc elle ? » Et dans la nuit commençante.
Avec la lune qui se lève, je quitte (*bis*)
Le séjour des nues et [le palais] aux cent assises de pierre (1).
Les gardes qui veillent à la colline Ōuchi (2)
N'interrogeront pas quelqu'un d'aussi misérable.
Quelle douleur de devoir me cacher sous l'ombre des arbres (3) !
Voici Toba et la Tombe d'amour (4), la colline d'Automne (5),
Et sous le cannellier de la lune (6), les bateaux de la rivière Katsura.

(1) La capitale et le palais impérial. Pour la première de ces expressions, cf. *BEFEO*, XII (1912), v, p. 17. La seconde est une image figurant l'inébranlabilité et la durée promises au trône impérial.

(2) Eminence boisée près de Ninna-ji, aux environs de Kyōto.

(3) D'après le *Senzai-shū* 千載集, l. XVI, Minamoto no Yorimasa 源頼政, connu depuis sous le nom de Gen Sammi 源三位, étant de service au poste de garde établi sur cette colline, vit de loin, par une nuit claire, passer le cortège impérial. Il exprima son regret de ne pouvoir s'y joindre par la poésie suivante :

<i>Hito shirenu</i>	Ignorés des hommes,
<i>Ōuchi-yama no</i>	Sur la colline Ōuchi
<i>Yamamori wa</i>	Gardes qui veillez,
<i>Ko-gakurete nomi</i>	Ce n'est que cachés sous l'ombre des arbres,
<i>Tsuki wo miru kana.</i>	Que vous pouvez apercevoir la lune.

Komachi s'applique à elle-même cette plainte. L'allusion est amenée par le mot Ōuchi, qui est l'un des noms donnés au palais impérial.

(4) Tombeau de Kesa gozen 袈裟御前. Poursuivie par les assiduités de son cousin, elle promit de lui céder à la condition qu'il tuât d'abord son mari, et lui indiqua dans quelle partie de la maison il reposait. Puis la nuit venue, elle se substitua à celui-ci et reçut le coup mortel à sa place. Désespéré, l'assassin se fit moine et acquit une grande célébrité sous le nom de Mongaku shōnin 文覺上人.

(5) Endroit souvent chanté par les poètes pour la beauté du paysage.

(6) La croyance à l'existence d'un cannellier dans la lune est d'origine chinoise. Ce nom est ici employé à deux fins, et « reporté » sur celui de la rivière « du cannellier », *katsura*.

Kogi-yuku hito wa tare yaran ? (reprise)

Tsuki-serifu. Kōre wa haya Tsu no kuni Abeno no matsubara to ka ya mōshi sōrau (1). Amari ni kurushiu sōrau hodo ni, kore naru kuchiki ni koshi wo kakete (2) yasumabaya to omoi sōrau.

WAKI. (3)

Nō, nō ! kore naru kotsugainin goran sōrae. Ara ! asamashi to otoroete (4) sōrau ya ! Koski-kaketaru wa sotoba nite wa sōrawanu ka ? Kyōge shite nokebaya to omoi sōrau. (5) Ika ni, kore naru kotsugainin ! o koto no koshi-kaketaru wa, katajikenaku mo, Buttai shikishō no sotoba nite wa naki ka ? Soko tachi-noki, (6) yo no tokoro ni yasumi sōrae.

SHITE.

Buttai shikishō no katajikenaki (7) to wa notamaedomo, kore hodō (8) moji mo miezu, kizameru katachi mo nashi ; tada kuchiki to koso mietare.

WAKI (9).

Tatoi mi-yama no kuchiki nari tomo,
Hana sakishi ki wa kakure nashi.

Iwan ya Buttai ni kizameru ki nado sono shirushi nakaru (10) beki ?

(1) Les autres écoles n'ont pas cette phrase.

(2) Hōshō, Kita : *kake*.

(3) Le commencement de cette réplique est ainsi modifié dans le kami-gakari :
Nō ! haya hi no kurete sōrau (Hōshō ajoute : *hodo ni*), *michi wo isogōzuru nite sōrau*.
Ya ! kore naru kotsujiki no koshi-kaketaru wa, masashiku sotoba nite sōrau. Kyōge shite nokyōzuru nite sōrau. Ika ni, etc.

(4) Kita : *yatsure-hatete*.

(5) Kongō ajoute cette réplique du *waki-zure* : *Kyōge shite on noke sōrae*.

(6) Kami-gakari, Kita : *nokite*.

(7) Hōshō, Kita : *katajikenashi*.

(8) Le kami-gakari ajoute : *ni*

(9) Suivant les écoles, une partie plus ou moins importante de cette réplique et de la suivante est chantée ; la dernière phrase de chacune d'elles ne l'est jamais.

(10) Kami-gakari : *nado ka shirushi no nakaru*.

Ah ! qui sont ceux-là qui passent en ramant (1) ? (*bis*)

C'est ici l'endroit qu'on appelle le bois de pins d'Abeno au pays de Settsu (2). Je suis trop lasse vraiment ; je vais m'asseoir sur cet arbre mort, et me reposer un moment.

Il se découvre, et va s'asseoir sur un siège qu'on apporte à ce moment et qu'on place au milieu de la scène, au *daishō-mae*.

SCÈNE III.

WAKI se levant.

Oh ! oh ! voyez donc cette mendiante ! Ah ! que sa décrépitude est effrayante ! Mais n'est-ce pas un stūpa sur quoi elle est assise (3) ? Je vais l'instruire et la faire partir de là (4). (Il s'avance vers le *shite*, tandis que le *waki-zure* passe derrière celui-ci et va se placer à sa droite). Holà ! mendiante ! ce sur quoi tu es assise, n'est-ce pas un stūpa, le corps matériel même du Buddha, à qui est due toute révérence ? Quitte cet endroit et va te reposer ailleurs.

SHITE.

Vous parlez de la révérence due au corps matériel du Buddha ; mais on ne voit ici aucun caractère, ni aucune forme sculptée (5). Il semble bien que ce ne soit qu'un tronc d'arbre mort.

WAKI.

Ne fût-ce plus qu'un arbre mort (6) au fond des montagnes,
L'arbre sur lequel se sont épanouies des fleurs ne saurait être ignoré.
A plus forte raison, comment un arbre où a été sculpté le corps du Buddha n'aurait-il pas de signe [qui le révèle] ?

(1) Komachi craint d'être aperçue par des gens qui pourraient la reconnaître.

(2) Cette première phrase manque dans les textes du *kami-gakari*.

(3) Les écoles du *kami-gakari* modifient ainsi le commencement de cette réplique : Holà ! déjà le jour baisse, il faut hâter notre chemin. Oh ! c'est bien un stūpa sur quoi cette mendiante s'est assise. Holà ! mendiante ! etc.

(4) Kongō ajoute cette réplique du *waki-zure* : Instruisez-la et faites-la partir.

(5) Voir ce qui a été dit plus haut, p. 6.

(6) Il y a ici un jeu de mots sur *kuchiki* qui signifie ordinairement arbre mort, mais qui en style poétique ancien fut aussi un des noms du prunier.

SHITE.

Ware mo iyashiki umoregi naredomo,
Kokoro no hana no mada areba.
Tamuke ni nado ka narazaran ?
Sate Buttai taru beki iware wa ika ni ?

TSURE.

Sore sotoba wa Kongōsatta
Kari ni shutsuge shite, samaya-gyō wo okonai tamau.

SHITE.

Okonai naseru katachi wa ika ni ?

WAKI.

Ji, sui, kwa, fū, kū.

SHITE.

Go tai go rin wa hito no tai ;
Nani shi ni hedate ⁽¹⁾ aru beki zo ?

TSURE.

Katachi wa sore ni tagawazu to mo,
Kokoro kudoku wa kawaru beshi.

SHITE.

Sate sotoba no kudoku wa ika ni ?

WAKI.

« Ikken sōtoba yōri san akudō » ⁽²⁾.

(1) Hōshō ajoute : no.

(2) 一見卒都婆永離三惡道. Texte du Nirvaṇa sūtra.

SHITE.

Je ne suis moi-même qu'un pauvre arbre enseveli ⁽¹⁾ ; pourtant
Si mon cœur a encore des fleurs,
Pourquoi ne pourraient-elles être une offrande [au Buddha] ?
Mais pour quelle raison est-ce là le corps du Buddha ?

WAKI-ZURE.

Le stūpa, c'est Vajrasattva
Apparu sous une forme empruntée qui a établi ce symbole ⁽²⁾.

SHITE.

Et quelle est la forme en laquelle il l'a établi ?

WAKI.

C'est la terre, l'eau, le feu, le vent, l'espace.

SHITE.

Les cinq éléments, les cinq cercles c'est [aussi] le corps humain ;
Pourquoi donc vouloir ici une telle séparation ? ⁽³⁾

TSURE.

La forme matérielle est la même sans doute,
Mais l'essence intime et la vertu sont bien différentes.

SHITE.

Et quelle est donc la vertu du stūpa ?

WAKI.

« Un seul regard sur un stūpa écarte à jamais des trois voies mal-
heureuses ».

(1) Arbre tombé que les herbes, les feuilles mortes, la terre recouvrent et cachent aux regards ; comparaison fréquemment appliquée aux personnages tombés dans une condition misérable.

(2) Voir à ce sujet ce qui a été dit plus haut, p. 8.

(3) Quelle que soit sa sainteté, puisque ce symbole est fait des mêmes éléments que le corps humain, pourquoi serait-il inconvenant de s'en approcher ? pourquoi tant élever l'un et tant rabaisser l'autre ?

SHITE.

« Ichinen hokki bodaishin » (1).
Kore (2) mo ikade ka otoru beki ?

TSURE.

Bodaishin araba nado ukiyo woba itowanu zo ?

SHITE.

Sugata ga yo wo mo itowaba koso,
Kokoro koso itoe.

WAKI.

Kokoro naki mi nareba koso,
Buttai woba shirazarurame.

SHITE.

Buttai to shireba koso, sotoba ni wa chikazukitare.

TSURE.

Saraba nado rai woba nasade shikitaru zo ?

SHITE.

Tote mo fushitaru kono sotoba,
Ware mo yasumu wa kurushii ka ?

WAKI.

Sore wa jun-en ni hazuretari.

(1) 一念發起菩提心. Texte de l'Avatamsaka sūtra.

(2) Kami-gakari : *sore*.

SHITE.

« Une seule pensée fait naître au cœur l'illumination ».
Comment ceci serait-il de moindre prix ?

TSURE.

Si ton cœur a reçu l'illumination, pourquoi ne quittes-tu pas ce
monde d'illusion ?

SHITE.

Par l'extérieur, je ne l'ai point quitté (1),
Mais mon cœur, lui, l'a quitté.

WAKI.

De cœur tu n'en as point certes,
Si tu n'as pas reconnu le corps du Buddha.

SHITE.

C'est parce que j'ai reconnu le corps du Buddha, que je me suis approchée
de ce stūpa.

TSURE.

S'il en est ainsi, pourquoi, au lieu de le vénérer, t'y es-tu assise ?

SHITE.

Alors que ce stūpa est ainsi étendu,
M'est-il donc interdit de me reposer ?

WAKI.

Cela contrevient à la concordance des conditions (2).

(1) Je n'ai point pris l'habit religieux.

(2) *Jun-en* 順縁, et au vers suivant *gyaku-en* 逆縁, expressions bouddhistes dont le sens général est : conformité ou non-conformité d'un acte avec les circonstances où il se produit, circonstances de lieu, de personnes, de but proposé, etc. Dans le cas actuel, le respect religieux témoigné au stūpa aurait été *jun-en*, c'est-à-dire « de condition concordante », normale, en juste rapport avec la sainteté de ce symbole ; le marque de respect est *gyaku-en*, « de condition discordante », anormale, ne convient pas à cette sainteté.

SHITE.

Gyaku-en nari to ukabu beshi.

TSURE.

Daiba ga aku mo.

SHITE.

Kwannon no jihi ;

KAKI.

Handoku ga guchi mo.

SHITE.

• Monju no chie.

TSURE.

Aku to iū mo,

SHITE.

Zen nari ;

WAKI.

Bonnō to iū mo,

SHITE.

Bodai nari ⁽¹⁾.

(1) Citation du Nirvāṇa sūtra : l'illusion c'est l'illumination, la vie et mort c'est le nirvāṇa. 煩惱即菩提. 生死即涅槃.

SHITE.

La discordance même des conditions peut sauver ⁽¹⁾.

TSURE.

Et la malice de Devadatta ⁽²⁾

SHITE.

[Vaut] la miséricorde d'Avalokiteçvara.

WAKI.

Et la stupidité de Kṣudrapanthaka ⁽³⁾.

SHITE.

L'intelligence de Mañjuçri.

TSURE.

Et ce qu'on appelle le mal

SHITE.

Est [la-même chose que] le bien ;

WAKI.

Et ce qu'on appelle l'illusion

SHITE.

Est [identique à] l'illumination.

(1) Le bien peut sortir du mal, et le péché devenir par ses conséquences une cause de salut. Ainsi tout est indifférent, les apparences n'ont aucune importance et les distinctions fondées sur elles sont de nulle valeur. La seule réalité est l'essence du Buddha, la Bhūtatathā qui est en toutes choses.

(2) Cousin et disciple de Çākya-Muni, il s'efforça de lui nuire de toutes façons et fut englouti vivant dans les enfers ; mais il doit finalement obtenir l'illumination parfaite sous le nom de Devarāja Tathagata, Tennō Nyorai 天王如來, d'après l'Avatamsaka.

(3) Disciple du Buddha parfaitement stupide et qui parvint à peine à retenir une seule stance. D'après la transcription la plus commune, 周利槃特(伽), on restitue souvent son nom sous la forme Çuddhipanthaka ; mais Yi-ts'ing déclare cette transcription incorrecte, la remplace par 朱茶半託加, et donne la traduction 小路, « petit chemin ». Cela conduit à la forme Kṣudrapanthaka, qui répond d'ailleurs au pāli Cūlapanthaka, et s'oppose exactement à Mahapanthaka, nom du frère aîné de ce personnage.

TSURE.

« Bodai moto

SHITE.

Ue-ki ni arazu ;

WAKI.

Myōkyō mata

SHITE.

Utena ni nashi.

JI.

Ge ni honrai ichimotsu naki » toki wa,
Hotoke mo shujō mo hedate nashi. (*uchi-kiri*)
Motoyori guchi no bompū wo (*uchi-kiri* et reprise) (1)
Sukuwan tame no hōben no
Fukaki chikai no gwan nareba,
Gyaku-en nari to-ukabu beshi, to
Nengoro ni mōseba,
Makoto ni satoreru hinin nari tote,
Sō wa kōbe wo chi ni tsukete,
Sando rai shi tamaeba,

(1) Kwanze n'a ici ni *uchi-kiri* ni reprise.

TSURE.

« L'illumination dans son essence

SHITE.

N'est pas un arbre.

WAKI.

Et de miroir brillant

SHITE.

Il n'est pas sur le support (1).

CHŒUR.

En vérité puisqu'au fond rien n'existe »,
 Entre le Buddha et les êtres, il n'est pas de distinction.
 Puisqu'assurément il n'y a là (2) qu'un moyen détourné
 [D'accomplir] le serment formellement juré
 De sauver les pauvres humains ignorants,
 La discordance même des conditions peut tirer de l'abîme.
 Ainsi elle parle avec douceur.
 « Vraiment cette mendiante possède l'intelligence », disent
 Les moines, et courbant leurs fronts jusqu'à terre,
 Ils la saluent par trois fois.

Le waki et le waki-zure se prosternent devant le shite.

(1) Chen-sieou 神秀, disciple de Hong-jen 弘忍, cinquième patriarche du dhyāna en Chine, composa un jour la stance suivante :

身是菩提樹.	Le corps est [comme] l'arbre de la bodhi,
心如明鏡臺.	Le cœur est comme un miroir brillant posé sur un support.
時時勤拂拭.	Soyez attentifs à l'essuyer fréquemment,
勿使惹塵埃.	Et ne laissez pas s'élever la poussière.

Mais son condisciple Houei-neng 惠能 réfutant ce grossier réalisme riposta :

菩提本非樹.	L'illumination dans son essence n'est pas un arbre ;
明鏡又無臺.	Sur le support il n'y a point de miroir brillant.
本來無一物.	Au fond rien n'existe réellement ;
何處惹塵埃.	D'où donc s'élèverait la poussière ?

La citation porte sur les trois premiers vers de cette seconde stance, le troisième formant le commencement de la réplique du chœur.

(2) Dans toutes distinctions qu'on enseigne au vulgaire. — Il a été nécessaire ici d'intervertir l'ordre des vers dans la traduction.

SHITE.

Ware wa kono toki chikara wo e,
Nao tawabure no uta wo yomu :
« Gokuraku no uchi nareba koso, ashikarame ;
Soto wa nani ka wa kurushikaru beki ? »

Jl.

Mutsukashi no sō no kyōge ya ! (reprise)

WAKI.

Kotoba (1). Chikagoro (2) kokoro aru kotsugainin nite sōrau ! Inishie no na wo tazunyōzuru nite (3) sōrau. Ika ni, kotsugainin, o koto no (4) inishie no na wa nanori sōrae (5).

SHITE.

Saraba, (6) hazukashi nagara, na wo nanori sōrau beshi (7).

Kakaru. Kore wa Dewa no gunji Ono no Yoshizane ga musume,
Ono no Komachi ga nareru hate nite sōrau nari.

(1) Le kami-gakari a seulement : *Sate o koto wa ika naru hito zo ? Na wo on nanori sōrae.*

(2) Kita : *Kore wa.*

(3) Kongō, Kita : *tazunebaya to omoi.*

(4) Kongō n'a pas ces trois mots.

(5) Kongō, Kita ajoutent : *Ato wo tōte mairase sōrau beshi.*

(6) Le kami-gakari n'a pas ce mot. Kongō, Kita : *Ato wo tōte tamawari sōrawaba, hazukashi nagara* (Kita ajoute : *inishie no*) *na wo* etc.

(7) Hōshō ajoute : *Myōchō ni irete, nakaran ato wo tōte tamawari sōrae.* WAKI : *Nakanaka no koto ; myōchō ni irete loi sōrau beshi. Ma zu na wo on nanori sōrae.*

SHITE.

Et moi maintenant enhardie,
J'ajoute une poésie plaisante :
« Si c'était au paradis, certes ce serait mal :
Mais hors de là, sur un stūpa, quel inconvenient y a-t-il ? » (1)

CHEUR.

Ah ! que l'enseignement de ces moines est difficile ! (2) (*bis*)
Le *waki* et le *waki-zure* reprennent leur place ordinaire au pied de la colonne.

SCÈNE IV.

WAKI.

Voilà une mendiante d'une intelligence extraordinaire. Je veux lui demander quel fut autrefois son nom. Holà, mendiante ! Dis-nous le nom que tu portais autrefois (3).

SHITE.

Eh bien, soit(4); malgré la honte que j'en éprouve, je vais vous dire mon nom(5).

Il se lève et fait un pas en avant.

Je suis la fille d'Ono no Yoshizane, chef de district [du pays] de Dewa ;
Voilà à quelle extrémité est réduite Ono no Komachi.

(1) Il y a ici un jeu de mots sur *sotoba*, « stūpa », qui peut se lire aussi *soto wa*, « hors de là ». Le sens est celui-ci : au paradis, il serait très mal de s'asseoir sur le corps du Buddha, mais hors de là et lorsque ce corps est simplement représenté par un stūpa, cela ne saurait tirer à conséquence.

(2) Raillerie de Komachi à l'adresse des moines. La phrase est en effet susceptible d'un double sens : leur doctrine est difficile à comprendre, ou, il est difficile de leur faire comprendre la doctrine.

(3) Le *kami-gakari* a seulement : « Or ça, qui donc es-tu ? Dis-nous ton nom ». Kongō et Kita ajoutent : « Après ta mort nous prions pour toi ».

(4) Kongō et Kita : « Puisque vous voulez bien prier pour moi après ma mort, malgré la honte etc. »

(5) Hōshō ajoute ici : « Inscrivez-moi sur votre liste de noms [de défunts], et veuillez prier pour moi quand je ne serai plus. » WAKI. « Parfaitement ; nous t'inscrivons sur notre liste de noms et nous prions pour toi. Allons, dis-nous ton nom. »

WAKI ET TSURE.

Itawashi yana ! Komachi wa
Sa mo inishie wa yūjo nite,
Hana no katachi kagayaki,
Katsura no mayu-zumi aō shite,
Hakufun wo tayasazu.

Ji. (1)

Raryō no koromo ō shite,
Keiden no aida ni amarishi zo kashi.

SHITE. (2)

Sareba yōshoku wo koto to shi,

Ji.

Tōki wa shinobu omoi wo nashi,
Chikaki wa urei no kokoro wo tsukusu.

SHITE.

Sareba hekirō no suibin wo tatami,

Ji.

Saiun no suirei ni megureru ga gotoshi.

SHITE.

Iyō totonoeru arisama wa

(1) Kwanze fait chanter les deux vers suivants par le *waki* et le *tsure*, comme les précédents.

(2) Le *kami-gakari* supprime les six répliques suivantes.

WAKI et WAKI-ZURE.

Ah ! qu'elle est digne de pitié ! Komachi
Autrefois fut une femme répandant la joie (1).
Sa beauté brillait comme une fleur,
Le croissant (2) noir de ses sourcils avait des reflets bleus,
Et le fard [de ses joues] ne perdait jamais sa blancheur.

CHŒUR.

Ses robes de fin damas superposées nombreuses
Débordaient les pavillons de bois précieux (3).

SHITE.

Les parures faisaient mon seul souci ;

CHŒUR.

Hors de ma portée, elles excitaient mes regrets,
Sous ma main, elles m'accablaient d'inquiétudes (4).

SHITE.

Les bandeaux de ma chevelure se courbaient en vagues bleuissantes,

CHŒUR.

Tels des nuages aux teintes vives entourant un sommet verdoyant.

SHITE.

Parée de l'élégance de mes robes,

(1) Le sens du mot *yūjo* 遊女 était autrefois plus large et moins désobligeant qu'aujourd'hui.

(2) Le mot *katsura* « cannellier » est ici une métonymie pour la lune, évoquée par la forme en croissant, *mika-zuki* 三日月, des faux sourcils.

(3) Un des luxes de cette époque consistait à porter un grand nombre de robes très fines, comme le montrent d'anciennes peintures où la femme semble ensevelie dans leurs longs plis multicolores, ceux-ci « débordant » en effet le seuil alors qu'elle est assise à l'intérieur de l'appartement.

(4) Tel est du moins le sens que l'on peut trouver à ces deux vers, dans l'ignorance de la poésie chinoise à laquelle manifestement ils sont empruntés. Le second doit s'entendre de la crainte qu'avait Komachi de ne pas être assez élégante.

Ji.

Fuyō no akatsuki no nami ni ukaberu ni kotonarazu.

SHITE.

Uta wo yomi, shi wo tsukuri,

Ji.

Ei wo susumuru sakazuki wa

SHITE. (1)

Kangetsu sode ni shizuka nari.

Ji.

Kahodo (2) yū naru arisama no
Itsu sono hodo ni hiki-kaete, (*uchi-kiri*)
Kōbe ni wa sōhō wo itadaki,
Sengen tarishi ryōbin mo
Hadae ni kajikete, sumi midare.
Enten taru (3) sōga mo
Enzan no iro wo ushinau.

SHITE. (4)

« Momo tose ni,

(1) Les autres écoles font chanter ce vers par le chœur.

(2) Kami-gakari : *makoto*. Kongō, Kita font chanter ce vers et le suivant par le *shite*.

(3) Kami-gakari : *en-en tarishi*. Ce passage contient une allusion aux vers suivants du charmant petit poème 井底引銀瓶 de Pai Lo-t'ien 白樂天 : 蟬娟兩鬢秋蟬翼, 宛轉蛾雙遠山色. Ces deux vers ont été insérés au *Wakan rōei shū* 和漢朗詠集, section Zō 雜, titre *Gijo* 妓女.

(4) Le kami-gakari n'a pas cette reprise du *shite*.

CHŒUR.

Je ressemblais à la fleur de lotus flottant sur les vagues au matin.

SHITE.

Je composais des chants, j'écrivais des poésies ;

CHŒUR.

La coupe apportant l'ivresse

SHITE.

Mettait sur ma manche la tranquille image de la lune au ciel
étoilé ! (1)

CHŒUR.

Cet état si brillant
Quand donc s'est-il changé à ce point ?
Ma tête s'est couverte d'armoise blanche de givre (2) ;
Les deux bandeaux gracieux de mes cheveux
Se sont amincis sur ma chair ; leur jais s'est mélangé.
Mes [sourcils, ces] deux fourmis arquées (3),
Ont perdu leur teinte de montagnes lointaines.

SHITE.

« Ils ont cent ans,

(1) La traduction suit le sens du texte original, le *Tamatsukuri Komachi sôsui sho*, auquel il faut recourir ici, car l'auteur du *nô* l'abrège et le modifie de telle façon que sa phrase est peu intelligible par elle-même.

(2) Ses cheveux embroussaillés et qu'elle ne soigne plus, sont comparés aux filaments raides et emmêlés de l'armoise.

(3) Les femmes se rasaient les sourcils et s'en peignaient d'autres plus haut sur le front, pour accentuer l'étréitesse du haut du visage qu'amincissaient les cheveux séparés en deux bandeaux tombant sur les joues et ramenés sur les épaules. L'expression *sôga*, « deux fourmis », est d'origine chinoise ; elle ne paraît répondre à rien de spécial dans la forme de ces faux sourcils, tels au moins qu'on les dessinait au Japon.

Pai Lo-t'ien avait dit dans le passage cité à la page précédente, note 3 :

« Les deux bandeaux gracieux de ses cheveux sont des ailes de cigale d'automne ; ses deux fourmis arquées ont la teinte des montagnes lointaines. »

Ji.

Hito tose taranu tsukumo-gami »

Kakaru omoi ni wa ariake no

Kage hazukashiki sugata (1) kana! (*uchi-kiri*)

Rongi.

Kubi ni kaketaru fukuro ni wa,
Ika naru mono wo iretaru zo ?

SHITE.

Kyō mo inochi wa shiranedomo,
Asu no ue wo tasuken to,
Sokutō no kare-ii wo
Fukuro ni irete mochitaru yo.

Ji.

Ushiro ni oeru fukuro ni wa ?

SHITE.

Kuni no aka no tsukeru koromo ari.

Ji

Hiji ni kaketaru ajika ni wa ?

(1) Kami-gakari : *waga mi.*

CHŒUR.

Il s'en faut d'un an, mes cheveux crépelés
comme des algues »
Pendant [le long de mes joues]. Voilà ce que sont mes pensées :
et dans la clarté de l'aube.
Ah ! j'ai honte de mon propre aspect !

Dans le sac suspendu à ton cou
Qu'as-tu donc mis ?

SHITE.

Bien que la vie pour le jour présent même ne soit pas assurée,
Pour apaiser ma faim demain,
C'est une galette sèche de millet et de fèves
Que j'ai mise et conserve en ce sac.

CHŒUR.

Et dans le sac que tu portes sur le dos ?

SHITE.

Il y a un vêtement souillé de sueur et de poussière.

CHŒUR.

Dans le panier de bambou suspendu à ton bras ?

(1) Expression tirée d'une poésie de l'*Ise monogatari*, mais n'ayant rien ici du sens désobligeant de l'original. Le héros s'apercevant qu'une femme par laquelle il s'est laissé aimer, le guette à travers une haie, la prend en pitié et, pour lui faire perdre un espoir ridicule, murmure de façon à être entendu d'elle :

Momo tose ni
Hito tose taranu
Tsukumo-gami,
Ware wo kou rashi,
Omokage ni miyu.

Ils ont cent ans,
Il s'en faut d'un an,
Ces cheveux crépelés comme des algues ;
Elle semble me désirer ;
Je crois l'apercevoir devant moi.

De cette anecdote célèbre vient que *tsukumo* s'écrit souvent 九十九, et que *tsukumo-gami* a pris le sens de « cheveux blancs », le caractère « cent » 百, si l'on en retranche « un » 一, devenant 白 « blanc ».

SHITE.

Hakuboku no kuwai ari.

Ji.

Yabure-mino,

SHITE.

Yabure-gasa

Ji.

Omote bakari wo kakusaneba,

SHITE.

Mashite shimo, yuki, ame, tsuyu,

Ji.

Namida wo dani mo osau beki
Tamoto mo sode mo araba koso ⁽¹⁾.
Ima wa rotō ni sasurai ⁽²⁾,
Yuki-ki no hito ni mono wo kou;
Koi-enu toki wa akushin
Mata kyōran no kokoro tsukite.
Koe kawari, keshikarazu.

SHITE.

Nō! mono tabe, nō! o sō, nō!

WAKI.

Kotoba. Nanigoto zo ?

SHITE.

O sō, nō! ⁽³⁾ Komachi ga moto e kayou ni yo! ⁽⁴⁾

(1) Kongō fait chanter ces deux vers par le chœur ; Kita lui donne le premier seulement.

(2) Le kami-gakari n'a pas ces trois mots.

(3) Le kami-gakari n'a pas ces trois mots.

(4) Kami-gakari : *kayowō yo, nō.*

SHITE.

Il y a des sagittaires ⁽¹⁾ blanches et noires.

CHŒUR.

Mon manteau de paille déchiré,

SHITE.

Mon chapeau tout rompu,

CHŒUR.

Ne cachent même plus mon visage.

SHITE.

Comment [me défendraient-ils] du givre, de la neige, de la pluie, de la rosée ?

CHŒUR.

Et pour essayer mes pleurs,
Je n'ai plus mes larges manches flottantes ⁽²⁾.
A présent, errant le long des chemins,
Je mendie auprès des passants ;
Et quand on me refuse, un mauvais sentiment.
Une folie même s'empare de mon cœur,
Ma voix change, et c'est horrible.

SCÈNE V ⁽³⁾.

SHITE, tendant son chapeau vers les moines.

Ah ! donnez-moi quelque chose, ah ! moines ! ah !

WAKI.

Que veux-tu ?

SHITE.

Ah ! moines ! Je veux aller auprès de Komachi.

(1) Petit tubercule qui pousse dans les rizières et les endroits marécageux.

(2) *Sode* est proprement la manche, *tamoto* en désigne la partie inférieure descendant très bas et formant poche. Son grand développement permettait de s'en servir pour se voiler le visage et cacher les larmes, comme d'ailleurs aussi le rire.

(3) Cette division n'a d'autre raison d'être que d'indiquer le commencement de la deuxième partie de la pièce au point de vue dramatique ; scéniquement, cette partie ne commence qu'un peu plus loin. Voir à ce sujet ce qui a été dit plus haut, p. 8.

WAKI.

O koto koso Komachi yo ! Nani tote utsutsu naki koto woba notamau ⁽¹⁾ zo ?

SHITE.

Iya ! Komachi to iū hito wa, amari ni iro ga fukaute, anata no tamazusa,
konata no fumi

Kaki-kurete, furu samidare no
Sora-goto nari tomo, ichido no henji mo naute,
Ima momo tose ni naru ga mukuute,
Ara ! hito koishi ya ! Ara ! hito koishi ya !

WAKI.

Kotoba. Hito koishi to wa ! Sate tadaima wa ika yō naru mono no tsuki-
soitaru zo ? ⁽²⁾

SHITE.

Komachi ni kokoro wo kakeshi hito wa ōi yo nō !
Naka ni mo ⁽³⁾ omōi Fukakusa no shii no shōjō no

JI.

Urami no kazu no meguri-kite,
Kuruma no shiji ni kayowan.
Hi wa, nan doki zo ? Yūgure, ⁽⁴⁾
Tsuki koso tomo yo ; kayoi-ji

Sekimori wa ari tomo
Tomarumaji ya ! Ide, tatan !

(1) Kami-gakari : *mōsu.*

(2) Kami-gakari : *Sate o koto ni wa ika naru mono no tsuki-soite aru zo ?*

(3) Kwanze : *hito wa ōki naka ni mo koto ni omōi.* De plus ce passage n'est pas chanté.

(4) Hōshō répète ce vers.

WAKI.

Mais tu es toi-même Komachi ! Pourquoi dis-tu une chose aussi absurde ?

SHITE.

Ah ! de celle qui s'appelait Komachi la beauté était si grande ! D'ici, de là, [de tous côtés], lettres et billets

Lui étaient écrits, nombreux comme la pluie d'été assombrissant

Le ciel. Pas une seule fois elle ne répondit, fût-ce par un mensonge !

Elle a vécu, elle est devenue centenaire, et voilà son châtement.

Ah ! que je l'aime ! ah ! que je l'aime !

WAKI.

Tu l'aimes, dis-tu ! Mais quel est donc l'esprit qui s'est emparé de toi ?

SHITE.

Ah ! qu'ils furent nombreux ceux qui donnèrent leur cœur à Komachi !

Entre tous l'aima profondément le noble ⁽¹⁾ général de Fukakusa.

CHŒUR.

Voici toutes mes rancœurs qui reviennent.

Vers l'escabeau de son char encore et encore je veux aller.

Le jour, je m'inquiète de l'heure ; et quand descend la nuit,

Je pars, avec la lune comme seul compagnon. Sur le chemin que
je suis,

Les gardes des barrières auront beau se dresser.

Je ne m'arrêterai pas. Allons, partons.

Il va à l'arrière-plan, où les *mono-kise* lui enlèvent son chapeau, sa canne et le *mizu-goromo*, le revêtent du *kari-ginu* 狩衣 « habit de chasse », sorte de dalmatique à larges manches dont l'ouverture est garnie de cordons qui pendent, et le coiffent de l'*eboshi* 烏帽子, haute coiffure de cour de couleur noire ⁽²⁾. Puis il redescend en scène.

(1) Nous remplaçons par ce mot le terme *shii* 四位, dont la traduction exacte, « quatrième rang de cour », a paru difficile à intercaler ici.

(2) C'est un costume de cour masculin, celui que portait le général de Fukakusa, dont il évoque le souvenir et matérialise pour ainsi dire la présence.

Sekimori wa ari tomo tomarumaji ya ! Ide, tatan ! (1)

SHITE.

Jōe no hakama kai-totte, (2)

Ji.

Jōe no hakama kai-totte,
Tate-eboshi ni (3) kaza-ori,
Kari-ginu no sode uchi-katsuide,
Hito-me shinobu no kayoi-ji no
Tsuki ni mo yuku, yami ni mo yuku.
Ame no yo mo, kaze no yo mo
Ko no ha no shigure, yuki fukashi,

SHITE.

Noki no tama-mizu, toku-toku to,

Ji.

Yukite wa kaeri, kaerite wa yuki,
Hito yo, futa yo, mi yo, yo yo,
Nana yo, ya yo, kokono yo,
Toyo no akari no sechi-e ni mo

(1) Kwanze n'a pas cette répétition.

(2) Hōshō répète ce vers.

(3) Kami-gakari, Kongō : wo.

DEUXIÈME PARTIE.

SCÈNE VI.

CHŒUR.

Les gardes des barrières auront beau se dresser, je ne m'arrêterai pas. Allons, partons.

SHITE.

Relevant mon *hakama* (1) blanc,

Pendant le chœur qui suit, le *shite* exécute un *iroe* 入口へ, ou un *kakeri* 翔 (2), figurant la marche précipitée du général.

CHŒUR.

Relevant mon *hakama* blanc,

Ployant en coup de vent mon haut chapeau droit,

Rejetant sur ma tête les manches de mon habit de chasse (3),

Me cachant à tous les regards sur le chemin,

Je vais sous la clarté de la lune, je vais à travers l'obscurité,

Par les nuits de pluie, par les nuits de vent,

Sous l'égouttement des feuilles, dans la neige épaisse,

SHITE.

Sous les gouttes d'eau tombant du bord des toits, vite, vite, (4)

CHŒUR.

Je vais, je reviens ; revenu, j'y retourne.

Une nuit, deux nuits, trois nuits, quatre nuits,

Sept nuits, huit nuits, neuf nuits,

Dix nuits (5) ; en la nuit même de la fête des récoltes,

(1) Large pantalon dont on relevait l'extrémité pour faciliter la marche.

(2) Voir l'explication de ces mots dans l'Introduction, *BEFEO*, IX (1909), p. 727.

(3) L'acteur exécute les gestes et les mouvements que le texte décrit.

(4) L'onomatopée du texte imite le bruit des gouttes d'eau, et c'est en même temps un adjectif s'appliquant à la rapidité de la marche du général.

(5) Cette énumération n'a d'autre but que d'amener, par le « report » des mots *to yo*, la mention de la « fête des lumières de l'abondance », *toyô no akari no sechie* 豊の明の節會. Ce nom, qui s'appliquait d'une manière générale à toutes les fêtes de la cour, désignait plus spécialement celle qui se célébrait de nuit, à la lumière des torches, après le *nii-name matsuri* ou *shinshōsai* 新嘗祭, lorsque l'empereur après avoir goûté le riz nouveau, le faisait goûter à toute la cour à laquelle il donnait un festin. Pour se rendre à l'endroit fixé par Komachi qu'il ne devait pas voir, le général a manqué cette fête. Les mots « sans la voir » s'appliquent à la fête et à Komachi.

Awade zo kayou; niwatori no
Toki wo mo kaezu, akatsuki no
Shiji no hashigaki
Momo yo made to kayoi-kite, (1)
Ku-jū-ku yo ni naritari.

SHITE.

Ara! kurushi memai ya!

Ji.

Mune kurushi ya! to kanashimite,
Hito yo wo matade shi shitarishi
Fukakusa no shōjō no
Sono onnen ga tsuki-sōite,
Kayō ni mono ni wa kuruwasuru zo ya?

Kore ni tsukete mo, nochi no yo wo
Negau zo makoto narikeru.
Isago wo tō to kasanete,
Ōgon no hadae komayaka ni,
Hana wo Hotoke ni tamuke tsutsu,
Satori no michi ni irō yo. (reprise)

(1) Kami-gakari: *kayoi-ite*.

Sans la voir, j'ai fait ce chemin. Aussi fidèlement que le coq
Marque les heures, chaque matin,
J'ai fait mes marques au bord de l'escabeau.
Durant cent nuits je devais venir,
Et déjà la quatre-vingt-dix-neuvième était passée.

SHITE.

Ah ! quelle souffrance ! mes yeux s'obscurcissent (1) !

CHŒUR.

Quelle douleur en ma poitrine ! Et désespéré,
Sans pouvoir atteindre la suprême nuit, il est mort.
Du général de Fukakusa
Est-ce donc la colère jalouse qui s'empare de moi (2),
Et me jette en une telle folie ?

Puisqu'il en est ainsi, pour l'existence future
Il faut prier ; là est la vérité.
Entassant les galets jusqu'à en faire un stūpa.
Je veux rendre mon corps brillant comme l'or (3) ;
De mes mains tendues offrant des fleurs au Buddha,
Je veux entrer en la voie de l'illumination. (bis)

(1) Rappel des souffrances des derniers moments du général.

(2) Komachi est revenue à elle.

(3) Citation d'un passage du *Dōjikyō* 童子教, petite collection de maximes religieuses et morales composée au IX^e siècle par le moine Annen 安然, principalement à l'aide d'extraits des livres sacrés du bouddhisme et des classiques chinois. Elle fut longtemps employée dans les *terakoya* 寺小屋, écoles ouvertes par les temples, et d'ailleurs les seules qui existassent autrefois pour le peuple ; elle était, pour cette raison, très connue et jouissait d'une grande autorité. M. CHAMBERLAIN, en a donné une traduction dans le volume IX des *Transactions of the Asiatic Society of Japan*. Le passage cité ici semble inspiré d'une strophe du Saddharma puṇḍarīka sūtra. Cf. BURNOURF, *Le lotus de la bonne loi*, p. 32, strophe 81. D'après les commentateurs, les galets symbolisent ici les actions vertueuses ; et on sait qu'au paradis les corps des bienheureux brillent d'un éclat doré.

LE NŌ D'OHARA GO KŌ

Avec *Ohara go kō* 大原御行 « La visite impériale à Ohara » (1), nous abordons la classe de nō dits « pièces de choses actuelles » *genzai-mono* 現在物, c'est-à-dire pièces sans aucun mélange de merveilleux, sans intervention de divinités, de démons ni d'esprits, ne retraçant que des événements analogues à ceux qui se passent dans la vie ordinaire. Ce nō est de plus un type parfait de « pièce tirée d'un roman », ou du moins, car le nom de roman convient mal au *Heike monogatari* 平家物語, ne consistant à peu près que dans le transport à la scène d'un passage d'un ouvrage existant auquel est empruntée presque toute l'affabulation de la pièce. Le *Heike monogatari*, comme plusieurs autres ouvrages d'ailleurs, a été largement mis à contribution par les auteurs de nō ; mais généralement, ainsi qu'on a pu le constater par *Atsumori*, ceux-ci n'empruntent guère que les grands traits de l'épisode, la trame du sujet qu'ils mettent à la scène. Ce sujet ensuite ils le traitent librement ; c'est de leur propre fonds qu'ils tirent les ornements et les couleurs qu'ils étendent sur cette trame ; et littérairement comme dramatiquement, texte et structure, leurs pièces sont bien des œuvres originales.

Il n'en va pas ainsi pour *Ohara go kō* : si la partie dramatique, la construction de la pièce, la répartition des formes, la mise en scène lui appartiennent, Seami Motokiyo n'y peut revendiquer que relativement peu de chose pour la partie littéraire : le texte presque en son entier en est emprunté, le plus souvent mot pour mot, — et quoi qu'on en ait dit, des emprunts aussi considérables ; aussi suivis, sont rares, — aux trois ou quatre derniers chapitres du douzième et dernier livre du *Heike monogatari*.

En voici la substance. Lorsqu'il quitta Kyōto devant l'approche des Minamoto triomphants, le clan des Taira emmena avec lui à travers toutes ses pénétrations les grands personnages qui lui appartenaient et faisaient une partie de sa force. C'était d'abord Toki-ko 時子, veuve du grand Kiyomori 清盛, l'ancien chef de ce clan et le fondateur de sa puissance éphémère ; elle avait été élevée au deuxième rang de cour, et on l'appelait pour cette raison la « princesse de deuxième rang », Nii-dono 二位殿 ; c'était ensuite l'impératrice-douairière Toku-ko 徳子, fille de Kyomori et de Toki-ko, et veuve de l'empereur Takakura 高倉 mort à vingt ans ; elle portait le titre de Kenrei-monin 建禮門院 ; c'était enfin et surtout le jeune empereur Antoku 安徳, âgé de quelques années

(1) Ce nom s'est écrit indifféremment 大原 ou 小原. La prononciation ordinaire indique que la seconde forme doit être préférée. Mais, suivant ici le texte de l'école Kwanzé, nous croyons devoir adopter celle qu'il emploie.

à peine, fils de Takakura et de Toki-ko, et qui avait été intronisé trois ans auparavant. Au soir de la grande bataille navale de Dan-no-ura 檀の浦, au débouché du détroit de Shimonoseki dans la mer Intérieure, où le parti des Taira fut définitivement anéanti par Yoshitsune, l'énergique Nii-dono ne voulant pas tomber aux mains de ses ennemis, se jeta à la mer, tenant dans ses bras l'empereur son petit-fils, et tous deux se noyèrent. Sa fille, l'impératrice-douairière s'y précipita à sa suite ; mais elle fut sauvée par les soldats de Yoshitsune. Ramenée à Kyōto, elle s'installa au Nord-Est de la ville, à Yoshida 吉田, et y prit l'habit de nonne bouddhiste, le premier jour du cinquième mois de l'année 1185. Elle n'avait pas trente ans.

Mais elle se trouvait là trop près de la capitale où triomphaient les ennemis de son parti ; elle redoutait aussi, pour les avoir connus dès son arrivée, d'avoir à subir d'autre part des sympathies importunes, des empresses plus curieuses que sincères, des offres de service humiliantes pour sa fierté d'impératrice. Elle se retira donc plus au Nord, dans la vallée que dominent les hauteurs du Hiei-zan, au petit temple Jakkō-in 寂光院, sur le territoire du village d'Ohara où rien ne devait la distraire du souvenir de ses morts, de la prière et des œuvres pies auxquelles elle avait voué sa vie pour leur salut. Elle n'emmena avec elle que deux suivantes préférées, Awa no naishi, fille d'un seigneur qui lui aussi avait quitté le monde, et Dainagon no tsubone qui avait été la nourrice d'Antoku Tennō. Elle vécut près de trente ans dans cette retraite où elle mourut en 1213, à l'âge de 59 ans.

Le temple illustré par son séjour existe toujours. Il fut d'ailleurs restauré au commencement du XVII^e siècle par Yodogimi 淀君, veuve de Hideyoshi. On y conserve une intéressante statue de l'impératrice Toku-ko en costume de nonne bouddhiste, et une autre d'Awa no naishi.

C'est en 1186, l'année qui suivit la retraite de la Kenrei-monin, ou pour lui donner le titre réservé aux impératrices-douairières ayant pris l'habit religieux, de la Nyōin 女院, à Ohara qu'elle y reçut la visite de son beau-père, l'empereur retiré Go-Shirakawa no in 後白河院, qui après un règne très court avait abdiqué et pris lui-même l'habit religieux vingt-huit ans auparavant (1158), mais dont cependant la forte main avait vigoureusement et avec succès travaillé à la chute des Taira. Cette visite et l'entrevue de ces deux hauts personnages qui s'étaient connus de si près autrefois dans des circonstances si différentes de celles où ils se retrouvaient, a été contée longuement par le *Heike monogatari*, dont le *Gempei seisui ki* a encore développé le récit.

C'est cet épisode que Seami a mis à la scène dans « la Visite impériale à Ohara » ; et il l'a fait avec bonheur, car malgré les quelques critiques que l'on lira plus bas, ce nō est assurément l'un de ceux qui laissent l'impression la plus profonde aux spectateurs. Il a fait un choix dans le texte qu'il avait sous les yeux, il l'a abrégé, n'en a pris que les parties les plus belles et a supprimé beaucoup des répétitions qui l'alourdissent. Il a mis en dialogue, ou au moins dans la bouche de ses personnages, ce qui n'était qu'en narration ; il lui arrive

semble annoncer et préparer le théâtre moderne. *Ohara go kō* est certainement l'une de celles où ce caractère est le plus apparent. Le *nō* y conserve sa distinction un peu raffinée, ses formes littéraires et musicales ; mais d'autre part la pièce de théâtre y est déjà toute faite pour ainsi dire ; le scénario du moins en est complet et de caractère assez moderne pour pouvoir être transporté sans grands changements sur une scène ordinaire.

Notons enfin que, le *shite* étant un personnage féminin, *Ohara go kō* peut également être considéré comme un *kazura-mono*, et à ce titre vient souvent en troisième lieu sur les programmes.

Par concordance avec l'époque à laquelle eut lieu la visite impériale qu'elle représente, cette pièce n'est généralement exécutée que pendant le quatrième mois, qui correspondait autrefois à notre mois de mai. Elle n'existe pas dans le répertoire de l'école Komparu.

OHARA GO KŌ

大原御幸

LA VISITE IMPÉRIALE A OHARA

par

KWANZE SEAMI MOTOKIYO 觀世世阿彌元清

PERSONNAGES.

Shite L'impératrice-douairière Kenrei-monin (Nyōin)

Shite-zure... Awa no naishi.

Shite-zure... Dainagon no tsubone.

Waki Le chūnagon Made-no-kōji.

Waki-zure... Un seigneur (*daijin*).

L'empereur-moine Go-Shirakawa no in.

La scène est d'abord au palais impérial, puis au Jakkō-in..

OHARA GO KŌ

大原御幸

DAIJIN.

Kotoba. (1) Kore wa Go-Shirakawa no in ni tsukae tatematsuru shinka nari. Sate mo kono tabi sentei, Nii-dono wo hajime tatematsuri, Heike no ichimon (2) Nagato no kuni Hayatomo no oki (3) ni shite, kotogotoku hate tamaite sōrau (4). Nyōin mo on mi wo nagesase tamai sōrau wo tori-age tatematsuri, kai naki on inochi tasukari owashimashi sōrau. Mikawa no kami Noriyori, Kurō dayu no hōgwan Yoshitsune kyōdai gubu shi mōshi, sanjū no jimbō koto-yue naku miyako ni osamari tamai sōrau (5). Saru hodo ni Nyōin wa miyako ni utsurase tamau bekarishi wo (6), sentei Antoku Tennō no go bodai narabi ni Nii-dono no on ato (7) on toburai no tame ni, Ohara no Jakkō-in ni ukiyo wo itoi goza (8) sōrau wo, hōō go kō wo nasare (9), on toburai aru beki to no chokujō nite sōrau aida, go kō no yamaji wo mōshi-tsukebaya to zonji sōrau. Ika ni, tare ka aru?

(1) Kongō, Kita ajoutent : *Sate*.

(2) Kongō ajoute : *Kyūshū*.

(3) Hōshō, Kongō; *ura*.

(4) Kita modifie ainsi cette phrase : *Sate mo kono tabi saikai no gassen ni Heike no ichimon kotogotoku hate tamaite sōrau*.

(5) Kita remplace tout ce qui précède depuis *kai naki* par : *miyako ni on tomo mōshite sōrau*.

(6) Kita : *miyako no uchi ni goza aru beki wo*.

(7) Kita ajoute : *wo*.

(8) Kongō ajoute : *wo nasare*.

(9) Kita : *narite*.

LA VISITE IMPÉRIALE A OIIARA

PREMIÈRE PARTIE.

On apporte et on place au milieu de la scène et un peu en arrière, au *daishō-mae*, une cabane dont les montants et le toit de chaume sont garnis de plantes grimpanes. Une voile en fait le tour et en cache l'intérieur (1).

SCÈNE I.

Entrée du *daijin* (2) en costume de cour, *eboshi*, *atsu-ita*, *kari-ginu*, *ō-guchi* (3). Il est suivi peu après par un acteur comique, *kyōgen*, qui va s'asseoir au pied de la colonne du *kyōgen*, à l'arrière-plan, tandis que lui-même entre en scène et s'arrête au *nanori-za*.

DAIJIN.

Je suis un seigneur au service du Go-Shirakawa no in (4). Or çà, le précédent empereur, la princesse-mère (5), et avec eux tout le clan des Taira trouvèrent leur fin en la mer de Hayatomo au pays de Nagato. La Nyōin aussi s'était jetée [dans les flots], mais elle en fut retirée, et une existence infortunée lui fut conservée. Le Gouverneur de Mikawa, Noriyori, et son frère le *hōgwan* (6) Kurō dayu Yoshitsune, accomplissant les ordres de l'empereur, rapportèrent heureusement à la capitale les trois joyaux divins (7). La Nyōin devait elle aussi revenir à la capitale; mais dans le but de prier pour le salut du précédent empereur Antoku Tennō et pour les mânes de la princesse-mère, elle a renoncé au monde et demeure au Jakkō-in d'Ohara. L'empereur-moine (8) a fait connaître sa volonté de s'y rendre et de lui faire une visite. En conséquence, je vais donner des ordres concernant le chemin qu'il devra suivre à travers la montagne. Holà! y a-t-il quelqu'un ici?

(1) Dans les écoles autres que celle de Kwanze, les *tsure* viennent à ce moment se placer au fond à gauche, en arrière de la flûte.

(2) Ce personnage prend le titre de *daijin* 大臣, parce qu'il est au service direct de l'empereur; techniquement parlant, c'est un *waki-zure*.

(3) Les différentes parties de ce costume ont été décrites précédemment, sauf l'*atsu-ita* 厚板, sorte de tunique de soie brochée ou de brocat, formant vêtement de dessous.

(4) Pour ce personnage et les suivants, voir ci-dessus, p. 46.

(5) Pour la commodité de la traduction, nous remplaçons par cette expression le titre officiel de « princesse de deuxième rang ».

(6) Titre officiel de Yoshitsune.

(7) L'épée, le miroir et la perle. Les Taira les avaient emportés en emmenant l'empereur Antoku, et il était de toute importance pour le nouvel empereur Go-Toba, intronisé par les Minamoto, de rentrer en possession de ces insignes sacrés du pouvoir impérial.

(8) *Hōō* 法皇, titre donné aux empereurs ayant pris l'habit religieux après leur abdication.

KYŌGEN (1).

On mae ni sōrau.

DAIJIN.

Ohara e go kō aru beki nareba, gyōgō no michi wo mo tsukuri, sono kiyome
wo tsukamatsuri sōrae.

KYŌGEN.

Kashikomatte sōrau.

SHITE.

Sashi. « Yamazato wa mono no sabishiki koto koso are,
Yo no uki yori wa nakanaka ni

SHITE et TSURE.

Sumiyokarikeru » (2) shiba no tobaso !
Miyako no kata no otozure wa
Ma-dō ni yueru mase-gaki ya
Uki-fushi shigeki take-bashira
Tāchi-i ni tsukete mono omoedo,
Hito-me naki koso yasukarikere.

Uta (sage-uta).

Ori-ori ni,

(*age-uta*)

Kokoro nakeredo, tou mono wa, (*uchi-kiri*)
Shizu ga tsumagi no ōno no oto, (*uchi-kiri* et reprise)
Kozue no arashi, saru no koe;

(1) Quelquefois le rôle du *kyōgen* est supprimé.

(2) *Le Heike monogatari* reproduit ici littéralement à deux mots près, *nakanaka ni*, une poésie anonyme du *Kokin-shū*, l. XVIII, insérée aussi dans le *Wakan rōei shū* 和漢朗詠集, section *Zō* 雜, titre *Sanka* 山家.

KYŌGEN (Il se lève et vient saluer le *daijin*).

Me voici.

DAIJIN.

L'empereur doit se rendre à Ohara ; qu'on prépare la route qu'il doit suivre et qu'on la mette en bon état.

KYŌGEN.

J'obéis.

Le *daijin*, suivi du *kyōgen*, rentre dans le *kagami no ma*.

SCÈNE II.

On enlève le rideau qui enveloppait la cabane. A l'intérieur, l'impératrice-douairière, *shite*, est assise, et ses suivantes, *shite-zure*, sont accroupies à ses côtés (1). Toutes trois portent le costume très simple des nonnes bouddhistes, ont la tête enveloppée du *hana no bōshi* 花の帽子, grand voile qui retombe sur leurs épaules, et tiennent le rosaire à la main. Une corbeille à fleurs vide est posée devant elles.

SHITE.

« En ce recoin des montagnes la solitude a bien des tristesses ; pourtant
Bien plus qu'au milieu des tribulations du monde,

SHITE et TSURE (2).

Il est doux d'habiter ici », derrière cette porte de rameaux tressés.
De la région de la capitale les bruits ont loin à venir
Jusqu'à cette haie claire de bambous et de branches.
Triste, à ces colonnes de bambous aux nœuds pressés
Appuyée, je m'absorbe en mes pensées ; pourtant
Je suis dans la paix, car nul œil humain ne me voit.

Les seuls bruits qui parfois (3)

Viennent jusqu'à moi n'enveloppent aucun sentiment :
C'est la hache taillant quelque pauvre fagot (*bis*)
Ou le vent dans les rameaux, ou le cri des singes ;

(1) Dans les autres écoles, le *shite* seul est à l'intérieur de la cabane ; les *tsure* viennent à ce moment se placer à ses côtés.

(2) Les six vers suivants sont quelquefois chantés par le *shite* seul.

(3) Cet *uta* est quelquefois exécuté par le chœur.

Korera no oto narade wa,
Masaki no kazura, ao-tsuzura
Kuru hito mare ni nari-hatete,
« Kusa Ganen ga chimata ni
Shigeki » omoi no yukue tote,
« Ame Genken ga tobaso to mo
Uruou » sode no namida kana (reprise).

SHITE.

Kotoba. Ika ni, Dainagon no tsubone, ⁽¹⁾ ushiro ⁽²⁾ no yama ni agari. shikimi
wo tsumi sōrau beshi.

DAINAGON NO TSUBONE.

Warawa mo on tomo mōshi, tsumagi warabi wo ori, gugo ni sonae mōshi
sōrau beshi ⁽³⁾.

SHITE.

Sashi. Tatoe wa bin naki koto naredomo,
Shitta taishi wa Jōban ō no miyako wo ide,
Dandokusen no sakashiki michi wo shinogi,
Na tsumi, mizu kumi, takigi

Ji.

Tori-dori sama-zama ni nangyō shi,

(1) Kita ajoute : *kyō mo*.

(2) Hōshō : *ue*.

(3) Kita : *sōrawan*.

Ou bien, si ce ne sont ces voix,
 Des lianes et des rotins
 C'est le froissement. Rares sont les gens qui passent jusqu'ici.
 « Au sentier de Yen-yuan l'herbe
 S'est épaissie » ; comme elle se pressent mes pensées qui,
 Telle « la pluie sur la porte de Yuan-hien » (1),
 Mouillent ma manche de pleurs, hélas ! (*bis*)

SHITE.

Holà, Dainagon no tsubone ! Je vais aller sur la montagne qui est là derrière
 pour y cueillir de l'aquilaire (2).

DAINAGON NO TSUBONE.

Je vous accompagnerai ; je couperai du bois et cueillerai des fougères pour
 préparer votre repas.

SHITE.

La comparaison est irrévérencieuse sans doute ; pourtant
 Le prince Siddhârta lorsqu'il eut quitté la capitale du roi Çuddhodana,
 S'épuisa à parcourir les sentiers abrupts du mont Dantaloka,
 Y cueillant l'herbe, y puisant l'eau, y ramassant le bois,

CHŒUR.

S'y livrant aux austérités de toute sorte,

(1) Allusion à un *rōei* de Tachibana Naomoto 橘直幹, inséré au *Wakan rōei shū*,
 section Zō, titre *Kusa* 草 :

瓢 簞 屢 空
 草 滋 顏 淵 之 巷
 藜 藿 深 鎖
 雨 濕 原 憲 之 樞

Gourde et calabasse souvent sont vides,
 Et l'herbe est épaisse au sentier de Yen-yuan ;
 Des ansérines ferment solidement l'entrée,
 Et la pluie mouillée la porte de Yuan-hien.

Yen-houei 顏回, surnom Tseu-yuan 子淵, et Yuan-sseu 原思, surnom Hien-san 憲桑, sont deux disciples de Confucius dont le Maître eut occasion de louer le mépris des biens du monde et la pauvreté supportée avec une parfaite égalité d'âme. Le premier n'avait qu'une gourde et une calabasse pour mettre sa nourriture, et il lui arrivait d'en manquer ; il demeurait à l'extrémité d'un sentier où l'herbe avait poussé parce que personne n'y passait. Quant au second, indifférent au délabrement de sa maison, dont la porte était pourrie par l'humidité, il se délectait à jouer du *kin* 琴. C'est leur misère surtout que Naomoto voulut évoquer ; tandis que le *Heike monogatari* fait plutôt allusion à l'abandon dans lequel le monde les laissait.

(2) *Shikimi* 橘, sorte d'aquilaire ou de badiane, dont les rameaux sont employés dans la confection des bouquets rituels offerts sur les autels.

Sennin ni tsukaesase tamaite,
Tsui ni jōdō naru to ka ya.
Ware mo Hotoke no tame nareba,
On hana-gatami tori-dori (1),
Nao yama fukaku iri tamau. (reprise)
(Naka-iri.)

WAKI, HŌŌ, TACHI-SHŪ.

Issai.

Kokonoe no
Hana no nagori wo tazunete ya,
Aoba wo shitau yamaji kana !

Shidai.

Wake-yuku tsuyu mo fukami-gusa (reprise)
Ohara no mi yuki isogan.
Ji-dori.

(1) Kita ajoute : *ni*.

Et daignant y servir les ermites ;
C'est ainsi, dit-on, qu'enfin il obtint [l'intelligence de] la voie.
Et moi aussi, c'est pour le Buddha (1)
Que portant en mes mains une corbeille à fleurs,
Je vais m'enfonçant au plus profond des montagnes. (bis)

Pendant ce chœur, la Nyôin est sortie de la cabane avec Dainagon no tsubone qui lui a remis la corbeille placée devant elle ; puis toutes deux ont quitté la scène lentement et sont rentrées dans le *kagami no ma*

SCÈNE III.

Introduction instrumentale. Entrée du cortège impérial. L'empereur est coiffé du *hana no bōshi* ou du *shōmon bōshi* 沙門帽子, large bonnet à couvre-nuque, coiffure des hauts personnages bouddhiques. Il est vêtu de l'*atsu-ita* et du *sashi-nuki* 指貫, pantalon bouffant serré aux chevilles. Par-dessus l'*atsu-ita*, il porte un *mizu-goromo* généralement violet, et le *kesa* 袈裟, kaşaya, insigne des moines, consistant en un rectangle d'étoffe précieuse soutenu à hauteur de la poitrine par une bande de même matière qui fait le tour du cou. Deux suivants en tuniques de couleur et larges pantalons, la tête ceinte de la bandelette appelée *hachi-maki* 鉢巻, soutiennent au-dessus de sa tête un dais léger figurant le palanquin impérial. Le *waki* suit, portant le haut « chapeau noir ployé en coup de vent », *kaça-ori eboshi* 風折烏帽子, l'*atsu-ita*, et l'habit de chasse, *kari-ginu*.

ENSEMBLE.

De la ville aux neuf enceintes
Va-t-il donc cherchant ce qu'il peut subsister des fleurs (2),
Ce sentier montagneux courant sous le vert feuillage ?

Sur l'herbe drue (3) qu'écartent nos pas la rosée est épaisse ; (bis)
Vers Ohara hâtons la marche de l'empereur.

Le chœur répète ces vers en sourdine. L'empereur se retire sur le pont à la hauteur du premier pin. Le *waki*, en scène, se tourne vers lui et se prosterne.

(1) Pour l'imiter et obtenir l'illumination et le salut.

(2) Quelques commentateurs voient ici une allusion à la jeunesse de l'impératrice, qui fuyant la capitale, s'est allée cacher dans les montagnes.

(3) *Fukami-gusa* a en poésie le sens de « pivoine » ; il ne serait pourtant admissible ici qu'à titre de « rappel » des fleurs dont il vient d'être parlé.

WAKI.

Tsuki-zerifu. Gyōgō wo hayame mōshi sōrau aida, Ohara ni jugyo sōrau⁽¹⁾.

Kakaru. Kakute Ohara ni mi yuki natte,
Jakkō-in no arisama wo mi-wataseba,
Tsuyu musubu niwa no natsu-gusa shigeri-aite,
Ao-yagi ito wo midashi tsutsu,
Ike no uki-kusa nami ni yurarete,
Nishiki wo sarasu ka to utagawaru.
Kishi no yamabuki saki-midare,
Yae tatsu kumo no tae-ma yori,
Yama-hototogisu no hito-goe mo
Kimi no mi yuki machi-gao nari.

Hōō.

Hōō ike no migiwa wo eiran atte,
« Ike-mizu ni,
Migiwa no sakura chiri-shikite,
Nami no hana koso sakari nari kere ».

Ji.

Furi ni keru
Iwa no hima yori ochi-kuru (*uchi-kiri* et reprise)
Mizu no oto sae yoshi arite,
Ryokura no kaki, suitai no yama

E ni kaku to mo,
Fude ni mo oyobi-gatashi.
Ichi-u no midō ari :
« Iraka yaburete wa, kiri fudan no kō wo taki,

(1) Kongō: Ohara e jugyo nite sōrau. Kita : Ohara Jakkō-in ni o tsuki nite sōrau.

WAKI.

J'ai hâté la marche de l'empereur, et le voici arrivé à Ohara.

Il se relève et se tourne vers le public).

Puisque voici l'empereur arrivé à Ohara,
Promenons nos regards sur le Jakkō-in.
En ce jardin que couvre la rosée, les plantes d'été croissent luxuriantes ;
Les saules verdissants enmêlent leurs fils ;
Dans l'étang, les herbes flottantes balancées par les vagues
Semblent laver leur brocart ;
Sur les bords les corètes fleurissent à l'envi.
Et par les interstices des nuages amoncelés,
Voici que le cri solitaire du coucou sauvage
Retentit. Tout semble attendre la venue du Seigneur.

L'EMPEREUR.

L'empereur-moine abaisse ses regards sur les bords de l'étang.

« Sur l'eau de l'étang

Les cerisiers des rives ont effeuillé leurs pétales ;
[On dirait qu']en vérité les vagues ont épanoui leurs fleurs (1) ».

CHŒUR.

Par les fissures

D'un rocher vénérable (2) tombe en cascade (bis)
Une eau dont le simple murmure parle au cœur.
Cette haie aux vertes lianes, cette montagne ombrée comme un
sourcil (3),
Ni par l'art du peintre en un tableau,
Ni par le pinceau (4) ne sauraient être égalées.
Ici s'élève une chapelle.
« Ses tuiles sont brisées, et le brouillard vient y brûler un perpétuel
encens ;

(1) Poésie de l'empereur Go-Shirakawa, insérée au l. II du *Senzai-shū* 千載集. D'après cet ouvrage, elle aurait été composée à l'occasion d'une visite à la résidence impériale de Toba. Le *Heike monogatari* et le *Gempei seisui ki* la rapportent à la visite à Ohara.

(2) Auquel l'herbe et la mousse qui le couvrent donnent l'apparence d'une chose antique.

(3) Au sujet de cette comparaison, voir ci-dessus, p. 33, note 3.

(4) Par une description écrite, par les ressources du style ; nous dirions : « par la plume ».

Tobaso ochite wa, tsuki mo mata
Jōjū no tomoshibi wo kakagu » to wa,
Kakaru tokoro ka ? Mono-sugo ya ! (reprise)

WAKI.

Kotoba. Kore naru koso Nyōin no on anjitsu nite arige ni sōrau.

Kakaru. Noki ni wa, tsuta, asagao hai-kakari,

Reijō fukaku to-zaseri.

Ara ! mono-sugo no keshiki yana (1) !

Kotoba. Ika ni, kono anjitsu no (2) uchi e annai mōshi sōrau.

AWA NO NAISHI.

Tare nite watari sōrau zo ?

WAKI.

Kore wa Made-no-kōji no chūnagon nite sōrau.

AWA NO NAISHI.

Sore va (3) sate ! hito-me mare naru sanchū e wa, nani tote on watari sōrau zo ?

WAKI.

San-zōrau. Nyōin no on sumai on toburai no tame (4), hōō kore made go kō nite sōrau.

AWA NO NAISHI.

Nyōin wa ue no yama e hana tsumi ni on ide nite (5), ima wa on rusu nite sōrau.

(1) A la place de ce *kakaru*. Kita a seulement : *yagate annai wo mōsabaya to zōnji sōrau*.

(2) Kita supprime ces deux mots.

(3) Kita supprime ces deux mots.

(4) Hōshō ajoute : *ni*.

(5) Kita ajoute *sōrau*, et supprime la fin de la réplique.

Ses portes sont tombées, et la lune
Y suspend une lampe éternelle » (1). N'est-ce pas
Ce lieu même [que décrivent ces vers] ? Ah ! qu'il est émouvant ! (bis)

SCÈNE IV.

WAKI se tournant vers la cabane.

Il semble bien que ce soit là la retraite de la Nyōin.

Au toit grimpent des lianes et des volubilis,

Et des ansérines ferment solidement l'entrée. (2)

Ah ! que l'aspect en est impressionnant !

(Appelant) Holà ! je demande l'entrée de cette retraite.

AWA NO NAISHI, de l'intérieur de la cabane (3).

Qui êtes-vous ?

WAKI.

Je suis le chūnagon Made-no-kōji.

AWA NO NAISHI.

Est-ce possible ? En ces montagnes où les passants sont si rares, quelle raison vous amène ?

WAKI.

La voici : l'empereur-moine s'est rendu ici pour visiter la demeure de la Nyōin.

AWA NO NAISHI.

La Nyōin est allée cueillir des fleurs sur la montagne qui domine ; elle est absente en ce moment.

(1) Le *Gempei seisui ki* donne ce passage en chinois, ce qui porte à croire qu'il s'agit d'une poésie ou d'un *rōei* ; mais on n'en connaît pas l'origine.

(2) Voir plus haut le *rōei* de Naomoto, p. 55, note 1.

(3) Dans les autres écoles, elle vient au contraire à ce moment se placer près de la cabane.

WAKI.

(1) Go kō no yoshi mōshite sōraeba, Nyōin wa ue no yama e hana tsumi ni on ide nite. (2) ima wa on rusu no yoshi (3) sōrau. Shibaraku kono tokoro (4) ni goza wo nasare, on kaeri wo on machi arōzuru nite sōrau.

Hōō.

Yā ! Ika ni, ano ama-ze ! Nanji (5) wa ika naru mono zo ?

AWA NO NAISHI.

Ge ni, ge ni, on mi wasure wa on kotowari (6). Kore wa Shinsei ga musume, Awa no naishi ga nareru hate nite sōrau.

Kakaru (7). Kaku asamashiki sugata nagara,
Asu wo shiranu kono mi nareba,
Urami to wa sara ni omowazu sōrau.

Hōō.

(8) Nyōin wa izuku ni on watari sōrau zo ?

AWA NO NAISHI.

(9) Ue no yama e hana tsumi ni on ide nite sōrau (10).

(1) Kita ajoute : *Saraba sono yoshi wo mōshi-agyōzuru nite sōrau.*

(2) Kongō : *atte.* Kita : *on ide no yoshi mōshi sōrau aida, shibaraku etc.*

(3) Kongō ajoute : *ni.*

(4) Kongō : *kore.*

(5) Kita supprime ce mot.

(6) Kongō ajoute : *nite sōrau.*

(7) Kita supprime ce passage.

(8) Kita ajoute : *sate.*

(9) Hōshō, Kongō, Kita ajoutent : *Nyōin wa.*

(10) Kita ajoute : *tadaima ano sobazutai wo on kaeri nite sōrau*, et supprime les deux répliques suivantes. Il intervertit de plus l'ordre du passage qui suit, en plaçant avant le *sashi* du *shite* les répliques suivantes :

Hōō. *Sate izure ga Nyōin nite mashimasu zo ?*

DAINAGON NO TSUBONE. *Hana-gatami hiji ni kakesase tamau wa*

Nyōin nite watarase tamau ;

Tsumagi ni warabi mochi-soetarau wa

Dainagon no tsubone nari.

Yagate on kaeri sōrau beshi. Go kō no yoshi mōshi-age sōrawan. Suit la réplique : *Ika ni ! Hōō etc.*

WAKI. (Il remonte et se prosterne devant l'empereur).

J'ai annoncé la venue de l'empereur ; mais il m'a été répondu que la Nyōin était allée cueillir des fleurs sur la montagne qui domine, et qu'elle était absente en ce moment. Veuillez demeurer ici quelques instants en attendant son retour.

Il se relève et va s'accroupir un peu en avant du chœur. L'empereur va s'asseoir sur un siège au pied de la colonne du *waki*, tandis que les suivants vont déposer le dais à l'arrière-plan où ils restent jusqu'à la fin de la pièce. Awa no naishi sort de la cabane et traverse vers la gauche.

L'EMPEREUR l'apercevant.

Oh ! Holà, nonne ! qui donc es-tu ?

AWA NO NAISHI.

Il est bien naturel en vérité que vous m'ayez oubliée. Je suis la fille de Shinsei, Awa no naishi ; voilà l'extrémité où je suis réduite.

Mais bien que mon état soit aussi misérable,
Pauvre être incertain même de son lendemain,
Je n'éprouve nulle rancœur (1).

L'EMPEREUR.

Où est la Nyōin ?

AWA NO NAISHI

Elle est allée sur la montagne qui domine cueillir des fleurs.

(1) Ni regret du passé, ni haine contre ceux à qui je dois d'avoir tout perdu.

HŌŌ.

Sate on tomo ni wa?

AWA NO NAISHI.

Dainagon no tsubone. Ima sukoshi matase owashimashi sōrae ; yagate on kaeri nite sōrau beshi.

SHITE.

Sashi.

Kinō mo sugi, kyō mo mata munashiku kurenan to su.
Asu wo mo shiranu kono mi nagara,
Tada sentei no on omokage
Wasururu hima wa yomo araji.
« Gokujū akunin muta hōben,
Yuishō Mida tokushō gokuraku ».
Shujō wo hajime tatematsuri,
Nii-dono ⁽¹⁾, ichimon no hito-bito jōtō shōgaku!
Namu Amida Bu !

Kotoba. ⁽²⁾ Ya ! anjitsu no atari ni hito-oto no kikoe sōrau.

DAINAGON NO TSUBONE.

Shibaraku kore ni on yasumi sōrae.

AWA NO NAISHI.

Tadaima koso ano sobazutai wo Nyōin no on kaeri nite sōrau.

(1) Kita n'a pas ce nom. Il passe de la fin de ce *sashi* au *kotoba* d'Awa no naishi : *Ika ni ! etc.*

(2) Kongō fait dire cette réplique par Dainagon no tsubone.

L'EMPEREUR.

Et qui l'accompagne ?

AWA NO NAISHI.

Dainagon no tsubone. Veuillez attendre encore un peu ; elle sera bientôt de retour.

DEUXIÈME PARTIE.

SCÈNE V.

Introduction instrumentale. Rentrée de la Nyōin et de Dainagon no tsubone. La première porte des fleurs dans une corbeille et tient son rosaire à la main ; la seconde porte un petit fagot de bois et de fougères. Elles s'arrêtent sur le pont, face au public.

SHITE.

Hier a passé ; voici qu'aujourd'hui va finir inutile,
Et de demain même je suis pas assurée. En cet état [misérable],
Le visage du dernier empereur
Pas un instant ne cesse d'occuper mon souvenir.
« Pour les plus grands pécheurs il n'est pas d'autre recours ;
Qui seulement invoque le nom d'Amitābha obtient de naître au Paradis (1) ».
Pour le seigneur souverain d'abord,
Pour la princesse-mère, pour tous ceux du clan, l'illumination parfaite !
Adoration à Amitābha Buddha !
Oh ! on entend des voix du côté de notre retraite.

DAINAGON NO TSUBONE.

Veuillez vous reposer un instant ici.

On apporte un siège à l'impératrice qui s'assied ; Dainagon no tsubone s'accroupit à côté d'elle. Quelquefois toutes deux restent simplement debout.

AWA NO NAISHI signalant leur retour à l'empereur.

Voici justement la Nyōin qui revient par ce sentier.

(1) Texte sacré récité en guise de prière. Sous cette forme, il est tiré directement du *Ōjō yōshū* 往生要集, recueil composé par le moine Genshin 原信 (971-1046), en grande faveur à l'époque, plus connu et plus répandu que les ouvrages canoniques dont il s'inspire et fait des extraits.

Hōō.

Sate, izure ga Nyōin, Dainagon no tsubone wa izure zo ?

AWA NO NAISHI.

Kakaru. Hana-gatami hiji ni kakesase tamau wa,
Nyōin nite watarase tamau ;
Tsumagi ni warabi-ori soetaru wa,
Dainagon no tsubone nari.

Kotoba. Ika ni ! Hōō no go kō nite sōrau.

SHITE.

Nakanaka ni ⁽¹⁾ nao mōshū no Embu no yo wo

Wasure mo yarade, ukina wo mata
Moraseba, moruru namida no iro,

Sode no keshiki mo tsutsumashi ya !

Ji.

Uta (sage-uta) To wa omoedomo, nori no hito
Onaji michi ni to tanomu nari ⁽²⁾.
(age-uta) Ichinen no mado no mae ⁽³⁾ (*uchi-kiri* et reprise)
Sesshu no kōmyō wo go shi tsutsu,
Jūnen no shiba no tobaso ni wa

(1) Kongō, Kita : *Hazukashi yana.*

(2) Kongō, Kita : *mi no.*

(3) A la reprise on ajouté ici : *ni.*

L'EMPEREUR.

Or çà, laquelle est la Nyōin, et laquelle est Dainagon no tsubone ?

AWA NO NAISHI.

Celle qui porte une corbeille de fleurs suspendue à son bras,
C'est la Nyōin elle-même ;
Et celle qui porte du bois et des brins de fougères,
C'est Dainagon no tsubone.

Elle remonte vers l'extrémité du pont où elle salue l'impératrice et lui annonce :
Holà ! l'empereur-moine s'est rendu jusqu'ici.

SHITE.

Combien est fort encore mon attachement (1) à ce monde du Jambu-
dvīpa (2) !
Je ne puis l'oublier. Et que le bruit de ma misère une fois de plus
Vienne à se répandre (3), alors se répandront encore mes larmes,
teignant
Ma manche (4). Ah ! que j'ai honte de l'état où je suis !

CHŒUR.

Mais quoi qu'il en soit de ces pensées, ceux qui appartiennent à la Loi,
En la même voie mettent leur espoir (5).
A la fenêtre de l'unique invocation (bis)
Où je n'espérais que la lumière du Sauveur,
A la porte de rameaux tressés des dix invocations

(1) L'attachement à ce monde et à ses apparences est un des grands obstacles à la délivrance de l'illusion, au salut, et tant qu'il n'est pas détruit, soumet l'être à la succession des existences.

(2) Nom bouddhiste de la partie du monde que nous habitons, au Sud du mont Meru.

(3) Qu'on vienne à parler encore d'elle et de ses malheurs à propos de cette visite.

(4) La couleur sombre de ses vêtements de nonne est attribuée aux larmes qu'ont fait couler les infortunes à la suite desquelles elle a quitté le monde.

(5) L'empereur lui aussi a quitté le monde et s'est fait moine ; il n'y a donc pas de raison de ne pas le voir.

Shōjū no raikō wo machitsuru ni,
Omowazarikeru kyō no kure !
Inishie ni kaeru ka to, nao omoide no namida kana ! (*uchi-kiri*)

Ge ni ya kimi koko ni
Eiryō no megumi sue kakete,
Aware mo sazo na Ohara ya,
Seriu no sato no hosomichi,
Oboro no shimizu, tsuki narade,
Mi kage ya ima ni (1) nokoruran. (*uchi-kiri*)

JI.

Rongi. Sate ya, go kō no ori shimo wa
Ika naru jisetsu naruran ?

SHITE.

Haru sugi, natsu mo haya
Kita-matsuri no ori nareba,

(1) Kongō, Kita : *mo*.

Où je n'attendais que la venue des Saints (1),
Oh ! ce soir (2) d'aujourd'hui que je n'imaginai pas !
Suis-je donc revenue aux jours d'autrefois ? A ces souvenirs mes
larmes coulent encore !

En vérité du Seigneur jusqu'en ces lieux
La pensée pitoyable s'est étendue.
Que sa bonté est grande ! Et Ohara,
Et l'étroit sentier de la campagne de Seriu,
Et la source d'Oboro (3), ce n'est plus l'éclat de la lune,
Mais celui de sa présence qui les illustrera.

Pendant ce chœur, Awa no naishi a pris la corbeille de fleurs que l'impératrice avait déposée devant elle et est allée s'accroupir à droite devant le chœur. Puis l'impératrice et Dainagon no tsubone commencent à descendre lentement et avec des arrêts vers la scène où elles entrent pendant le *rongi* suivant.

CHŒUR.

Or ça, cette visite impériale,
En quelle saison eut-elle lieu ?

SHITE.

Le printemps est passé ; déjà l'été
Est venu. C'est le temps de la fête du Nord (4).

(1) *Nen* 念 est employé par le bouddhisme dans le sens de pensée dirigée vers le Buddha, amenant à prononcer son nom, à l'invoquer. Une seule invocation suffit à procurer le salut ; la répétition fréquente de ces élévations de la pensée prend le nom de *tanen* 多念 « nombreuses invocations », ou *jūnen* 十念 « dix invocations » ; leur multiplicité est comparée ici à l'entrelacement des rameaux tressés formant la porte de la maison. D'autre part, c'est une pieuse croyance qu'à la mort des fidèles, Amitābha, le Sauveur, et son cortège de bodhisattvas et d'élus descendent au-devant d'eux pour les conduire au paradis. Dans sa vie de recluse toute consacrée à la prière, l'impératrice n'espérait, n'attendait plus que cette seule joie ; elle l'attendait par la grâce de ces invocations, comme on attend, on guette de la fenêtre ou de la porte l'arrivée d'un heureux message ; et c'est l'empereur, la cour et tous les souvenirs de sa vie d'autrefois qu'elle voit venir à elle.

(2) *Kure* 暮, fin du jour, de l'année, par extension, terme, aboutissement. C'est en ce sens qu'il faut le comprendre ici, car le texte indique assez que la scène ne se passe pas au crépuscule.

(3) Environs d'Ohara célébrés en diverses poésies pour le calme et la limpidité de leurs nuits.

(4) La grande fête du temple de Kamo, qui se célébrait vers le milieu du quatrième mois.

Aoba ni majiru (1) natsu-kotachi,
Haru no nagori zo oshimaruru.

Ji.

Tōyama ni kakaru shira-kumo wa

SHITE.

Chirinishi hana no katami ka ya ?

Ji.

Natsu-kusa no
Shigemi ga hara no soko to naku
Wake-iri tamau michi no sue

SHITE.

Koko tote ya, koko tote ya !
Ge ni Jakkō no shizuka naru
Hikari no kage wo oshime tada !

Ji.

Hikari no kage mo akirakeki
Tama-matsu ga e ni saki-sou ya

(1) Kongō, Kita : *miyuru*.

Les arbres d'été tout semés de feuilles vertes
Gardent encore un reste du printemps regretté.

CHŒUR.

Aux montagnes lointaines ces blancs nuages accrochés,

SHITE.

Ne sont-ils pas un dernier souvenir ⁽¹⁾ des fleurs effeuillées ?

CHŒUR.

L'herbe d'été
Pousse drue sur la lande, où çà et là
Serpente à travers elle le chemin suivi, dont le terme

SHITE.

Est ici, oui, est ici,
En [ce temple de] la paix et de la lumière ⁽²⁾. Cette splendeur
Introublée de la lumière, ah ! comme il faut s'y attacher !

CHŒUR.

De cette lumière l'éclat est brillant
Comme celui d'une perle. Aux branches des pins merveilleux
enlacée fleurit

(1) *Katami*, l'objet que laisse un mourant ou un partant pour se rappeler un souvenir de ceux qui restent.

(2) Il y a ici un jeu de mots entraînant un double sens de toute la phrase, sur le nom du temple, *Jakkō* (-in), et celui de la plus élevée des quatre terres mystiques entre lesquelles l'école Tendai répartit les progrès dans la voie de la perfection, *Jōjakkō do* 常寂光土, « terre de l'immutabilité, de la paix et de la lumière »; ou plus simplement, sous la forme courante, *Jakkō do* 寂光土, « terre de la paix et de la lumière ». Au *Jakkō do* ne résident que les buddhas accomplis; suivant une formule technique, c'est le lieu du dharmakāya, 法身所依; c'est à proprement parler le nirvāṇa. A cette terre, ou pour employer une expression plus littéraire, à cette « cité de la paix et de la lumière », 寂光都, on ne parvient que par la voie d'une longue pratique de toutes les vertus, voie dont le chemin qui conduisit à ce temple autrefois l'impératrice et aujourd'hui l'empereur — car la phrase est ainsi construite qu'elle peut se rapporter aux deux personnages — évoque le souvenir et devient un symbole.

SHITE.

Ike no fuji-nami natsu kakete,

Ji.

Kore mo mi yuki wo

SHITE.

Machi-gao ni,

Ji.

Aoba-gakure no oso-zakura
Hatsu-hana yori mo mezuraka ni,
Nakanaka yō kawaru arisama wo
Aware, to eiryō ni kakemaku mo,
Katajikenashi ya kono mi yuki.
Shiba no tobaso no shibashi ga hodo mo
Aru beki sumai naru beshi ya ? (1) (reprise)

SHITE.

« Omowazu mo (2) mi-yama no oku no sumai shite,

Kumoi no tsuki wo yoso ni min to wa ! »
Kayō ni omoi-ideshi ni,
Kono yamazato made no mi yuki,
Kaesu-gaesu mo arigatō koso sōrae (3).

(1) A la reprise les textes modernes suppriment l'interrogation *ya* ; les commentateurs protestent contre cette suppression qui modifie complètement le sens de la phrase.

(2) Kongō : *Omoiki ya*.

(3) Kongō, Kita : *arigatō sōrau*.

SHITE.

Au-dessus de l'étang l'ondulation des glycines s'allongeant vers
l'été (1) :

CHŒUR.

Elle aussi à la venue de l'empereur

SHITE.

Sembler s'être préparée.

CHŒUR.

Cachées sous les feuilles vertes, les [fleurs des] cerisiers tardifs
Ont plus de grâce même que les premières fleurs.
Ah ! comme tout ici revêt un aspect singulier (2) !
O merveille ! daigne admirer l'empereur. Oserai-je dire
Toute ma reconnaissance pour sa visite ?
Mais cette porte de rameaux tressés ! Même un court instant
Est-il donc possible que vous daigniez demeurer là (3) ? (bis)

L'impératrice et Dainagon no tsubone sont entrées en scène. Celle-ci va se placer devant le chœur, à côté d'Awa no naishi; la première reste au milieu de la scène où elle s'accroupit tournée vers l'empereur.

SHITE.

« Je ne l'avais pas pensé, qu'au fond des montagnes établissant
ma demeure,
A la lune du séjour des nues je dusse jamais dire adieu (4) ! »
Au rappel de ces souvenirs,
Pour votre visite impériale jusqu'en ce pays de montagnes,
Je me sens de plus en plus pénétrée de gratitude.

(1) Il est impossible de rendre le double sens de la phrase japonaise : ondulation des glycines semblable à celle des vagues de l'étang qui se propage et s'étend sans cesse, floraison des glycines qui dure et se poursuit du printemps jusqu'à l'été.

(2) Dans ces montagnes les choses semblent nouvelles, et leur aspect est différent de celui qu'elles ont à la capitale.

(3) Le texte indique assez qu'ici le chœur se substitue successivement aux deux interlocuteurs.

(4) Poésie que le *Heike monogatari* et le *Gempei seisui ki* attribuent à l'impératrice lorsqu'elle se retira à Ohara. Toutefois le premier vers en est ici légèrement modifié; le texte original, que Kongō est seul à suivre exactement, se traduirait mieux : « L'aurais-je jamais pensé ».

Hōō.

Kotoba. Saitsu koro aru hito no mōseshi wa, Nyōin wa rokudō no arisama masa ni goranjikeru to ka ya. Butsu bosatsu no kurai narade wa, mi tamau koto naki ni, fushin ni koso sōrae.

SHITE.

Chokujō wa saru on koto naredomo ⁽¹⁾, tsura-tsura waga mi wo anji-miru ni,

Kuri. Sore, « mi wo kwanzureba,
Kishi no hitai ⁽²⁾ ni ne wo hanaretaru kusa,

Ji.

Inochi wo ronzureba,
E no hotori ⁽³⁾ ni tsunagazaru fune ».

SHITE.

Sashi: Sareba tenjō no tanoshimi mo
Mi ni shira-tsuyu no tama-katsura

Ji.

Nagarae-hatenu toshi tsuki mo,
Tsui ni go sui no otoroe no

SHITE ⁽⁴⁾.

Kie mo yararenu inochi no uchi ni,

(1) Kongō, Kita : *nite sōraedomo*.

(2) Kita : *atari*.

(3) Kita : *hitai*.

(4) Kongō fait chanter cette réplique et la suivante par le chœur.

L'EMPEREUR

Quelqu'un disait dernièrement que la Nyōin avait pu contempler de ses yeux le spectacle des six voies (1). C'est là certes une chose fort étonnante, car on ne saurait voir cela à moins d'avoir atteint au rang de buddha ou de bodhisattva.

SHITE.

Il plait à l'empereur de parler ainsi; mais si je réfléchis à ce que je suis,

« Si je considère mon être,

C'est une herbe dont les racines ont été arrachées du front de
la rive,

CHŒUR.

Si je recherche ce qu'est ma vie,

C'est une barque qu'aucun lien ne retient au bord du fleuve. » (2)

SHITE.

Eh bien, les joies des demeures célestes,

Je les ai connues (3); mais, perle de rosée sur une liane

CHŒUR.

Qui ne saurait durer longtemps, les années et les mois
Ont enfin amené les cinq faiblesses du déclin (4);

SHITE.

Et c'est durant ma vie qui n'a pu y trouver son terme

(1) Les six voies ou modes d'existence entre lesquels se répartissent tous les êtres, savoir: les dieux, les hommes, les asuras, les pretas, les animaux et les démons.

(2) *Rōei* de Lo-wei 羅維, insérée au *Wakan rōei shū*, section *Zō* titre *Mujō*, 無常.

(3) Au temps de sa splendeur, lorsqu'elle était impératrice, comme l'explique le *Heike monogatari*. Bien que la forme *shira* doive normalement s'interpréter dans un sens négatif, il semble préférable de suivre ici le texte original qui ne prête à aucun doute.

(4) L'impératrice s'est comparée aux *devi* ou aux *apsaras*; de celles-ci la vie est très longue; elle a pourtant un terme dont l'approche se révèle par l'apparition de cinq signes de décrépitude, *go sui* 五衰. Un instant aussi heureuse que celle des *devi*, l'existence de l'impératrice n'est pourtant pas plus durable que celle de la rosée, et déjà elle a connu le déclin. La mention de la liane n'a pour but que de fournir une transition entre la rosée qu'elle porte et la durée de la vie, la liane « appelant » la longueur, et celle-ci étant « reportée » sur la durée.

Ji.

Rokudō no chimata ni mayoishi nari. (*uchi-kiri*)

Kuse. Mazu ichimon saikai no nami ni uki-shizumi,

Yorube mo shirarenu fune no uchi,

Umi ni nozomedomo,

Ushio nareba, insui sezu.

Gaki-dō no gotoku nari.

Mata aru toki wa,

Migiwa no nami no araiso ni

Uchi-kaesu ka no kokochi shite,

Fune kozori tsutsu naki-sakebu

Koe wa kyōkwan no zainin mo kaku ya! Asamashi ya!

SHITE.

Age. Kuga no arasoī aru toki wa,

Ji.

Kore zo makoto ni me no mae no

Shūra-dō no tatakai (1)

Ara! osoroshi ya! Kazu-kazu no

Koma no hizume no oto kikeba,

Chikushō-dō no arisama wo

Mi-kiku mo onaji nin-dō no

Kurushimi to nari-hatsuru

Uki mi no hate zo kanashiki!

(1) Kita :

*Kore zo makoto ni shūra-dō no
Kurushimi mo ma no atari.*

CHŒUR.

Que j'ai erré dans les carrefours des six voies.

D'abord tout notre clan fut longtemps secoué sur les flots de la
mer occidentale.

Dans ces bateaux qui ne savaient plus où aborder,

Nous nous penchions en vain vers la mer;

L'eau était salée, et nous ne pouvions [même] pas boire.

Et ce fut semblable aux [tortures de] la voie des Pretas ⁽¹⁾.

Puis certaines fois,

Par la violence des vagues au rivage, contre les rochers de la
grève

Nous avons l'angoisse d'être lancés.

De tous les bateaux s'élevaient alors des cris et des pleurs,

Et ces clameurs étaient aussi effrayantes que celles des pêcheurs
dans le Rāurava ⁽²⁾.

SHITE.

Lorsqu'on se battait sur terre,

CHŒUR.

Alors en vérité on avait devant les yeux

Les combats de la voie des Asuras ⁽³⁾.

Oh ! quelle chose terrifiante ! D'innombrables

Chevaux on entendait retentir les sabots ;

Et c'est le spectacle même de la voie des animaux ⁽⁴⁾

Qu'on apercevait. Mais voir, entendre ces choses, de la voie
même des hommes

Devenait le comble des douleurs.

Oh ! lamentable extrémité où fut réduite ma triste vie !

(1) Fantômes souffrant de la faim et de la soif, et qui durant leur existence « n'entendent même pas le nom de l'eau ».

(2) L'un des huit grands enfers bouddhiques, dans lequel les tourments arrachent sans cesse d'horribles cris aux damnés.

(3) La vie des asuras, sortes de génies d'une taille gigantesque, n'est qu'un combat acharné et sans repos.

(4) Il ne s'agit pas ici des seuls chevaux, et la comparaison a un sens plus large. Les animaux, esclaves des hommes, sont obligés de travailler, de souffrir, de mourir pour leurs maîtres ; tels ces malheureux soldats qui se battaient et mouraient pour obéir à leurs chefs.

Hōō.

Ge ni ⁽¹⁾ arigataki kotodomo ⁽²⁾ kana ! ⁽³⁾ Sentei no go saigo no arisama
nan to ka watari sōraitsuru on mono-gatari sōrae.

SHITE.

Sono toki no arisama mōsu ni tsukete, urameshi ya ! Nagato no kuni,
Hayatomo to yaran nite, Tsukushi e hito-mazu ochi-yuku beki to ichimon
mōshi-aishi ni, Ogata no Saburō ga kokoro-gawari seshi hodo ni, Satsuma-
gata e ya otosan to mōshishi ori-fushi, nobori-shio ni saerare, ima wa kō yo to
mieshi ni ⁽⁴⁾, Noto no kami Noritsune. Aki no Tarō kyōdai wo sa-u no waki ni
hasami : « Saigo no tomo seyo ! » tote, kaichū ni tonde iru. Shin-chūnagon
Tomomori wa oki naru fune no ikari wo hiki-age, kabuto to yaran ni itadaki,
menoto-go no Ienaga ga yumi to yumi to wo tori-kawashi, sono mama umi ni
iri ni keru ⁽⁵⁾.

Sono toki Nii-dono nibu-iro no futatsu-ginu ni
Neri-bakama no soba takaku hasande :

« Waga mi wa nyonin nari tote mo,
Katakī no te ni wa watarumaji ;
Shujō no on tomo mōsan » to,
Antoku tennō no on te wo tori, funabata ni nozomu.
« Izuku e yuku zo ? » to chokujō arishi ni :

(1) Kongō, Kita : *makoto ni*.

(2) Kita : *on kokoro kana !*

(3) Kongō, Kita ajoutent : *Sate*.

(4) Kongō : *tokoro ni*. Kita : *mieshikaba*.

(5) Kita : *iri tamau*.

L'EMPEREUR.

En vérité, que tout cela est intéressant ! Mais veuillez me raconter ce que furent les derniers moments du précédent empereur.

SHITE.

Ah ! qu'il m'est pénible de vous dire ce qui se passa alors ! Nous étions à Hayatomo — c'est le nom, je crois — au pays de Nagato. Tout le clan avait résolu de se retirer pour le moment en Tsukushi (1). Mais le cœur d'Ogata no Saburō (2) avait changé. On décida alors de se retirer à la côte de Satsuma. Mais on en fut empêché par la marée montante (3). Voyant que le moment suprême était arrivé, Noritsune gouverneur de Noto saisit Aki no Tarō et son frère (4), et les tenant serrés sous ses aisselles l'un à droite l'autre à gauche, s'élança à la mer en criant : « Soyez les compagnons de mes derniers instants ! » Le nouveau chūnagon Tomomori saisit l'ancre de son bateau qui était au large (5), la charge sur son casque (6), et lui et son frère de lait Ienaga échangeant leurs arcs (7), se jettent à la mer.

Alors la princesse-mère, sur sa double robe sombre (8)

Relevant haut et passant à sa ceinture l'extrémité de son *hakama* (9) de soie cuite (10),

[S'écrie] : « Je ne suis qu'une femme, mais

Je ne tomberai pas aux mains de mes ennemis ;

Et j'accompagnerai le seigneur souverain ! »

Prenant par la main l'empereur Antoku, elle s'approche du bordage ;

Et comme l'empereur demande : « Où allons-nous ? »

(1) Partie Nord-Ouest du Kyūshū.

(2) Puissant seigneur de ces régions qui abandonna le parti des Taira et passa aux Minamoto.

(3) La marée détermine dans le détroit de Shimonoseki des courants extrêmement violents qui durent exercer une grande influence sur l'issue de la bataille. Yoshitsune ne manqua pas de choisir pour attaquer l'heure à laquelle le courant le favorisait et gênait les manœuvres de ses adversaires.

(4) Qui l'assaillaient des deux côtés à la fois.

(5) C'est-à-dire qui n'était pas échoué sur le rivage, comme l'étaient à ce moment un grand nombre de bateaux des Taira.

(6) Pour être sûr de couler à fond et de ne pas être fait prisonnier.

(7) Ou se tenant par leurs arcs, comme le proposent quelques commentateurs.

(8) De couleur de deuil.

(9) Large pantalon bouffant que les femmes de qualité portaient par dessus leurs robes.

(10) L'opération dite « cuisson » de la soie a pour effet d'assouplir le tissu.

« Kono kuni to mōsu ni gekiskin ōku,
Kaku asamashiki tokoro nari ;
Gokuraku sekai to mōshite,
Medetaki tokoro no kono nami no shita ni saburau nareba, (1)
Mi yuki nashi tatematsuran » to,
Naku-naku sōshi tamaeba :
« Sate wa kokoroetari » tote,
Higashi ni mukawase tamaite,
Amateru ōngami ni on itoma mōsase tamaite,

Ji.

Mata (2) jūnen no on tōme ni nishi ni mukawase owashimashi,

SHITE.

« Ima zo shiru,

Ji.

Mimosuso-gawa no nagare ni wa,
Nami no soko ni mo miyako ari to wa ! » to,
Kore wo saigo no go sei nite,
Chibiro no soko ni iri tamau.
Mizukara mo tsuzuite shizumishi wo,
Genji no bushi tori-agete,
Kai naki inochi nagarae,
Futatabi ryūgan ni ai tatematsuri,
Fukaku no namida ni sode wo shiboru zo hazukashiki !
(uchi-kiri)

(1) Kita : *Mietaru kono no shita ni koso*

Gokuraku sekai to mōshite medetaki miyako no sōrau nareba.

Quelques textes ont *tokoro* au lieu de *miyako*.

(2) Hōshō, Kongō, Kita joignent ce mot au vers précédent.

« En ce pays, [dit-elle.] les sujets rebelles sont en trop grand nombre ;
Voyez combien ces lieux sont effrayants.
Le Paradis, comme on appelle
Ce séjour de délices, est là sous ces vagues :
C'est là que je vais vous conduire. »
Ainsi elle parle en versant d'abondantes larmes. Alors :
« Eh bien, je suis prêt » dit [l'empereur].
Elle le fait se tourner vers l'Est, (1)
Pour prendre congé de la grande déesse Amateru ;

CHŒUR.

Puis vers l'Ouest pour faire les dix invocations (2).

SHITE.

« Je le sais maintenant :

CHŒUR.

Dans le courant de la rivière Mimosuso,
Sous les vagues, tout au fond, il est aussi une capitale » (3), dit-elle.
Ce fut sa poésie suprême ;
Et ils s'enfoncèrent dans l'abîme de mille brasses (4).
Moi aussi je m'y suis jetée à leur suite ;
Mais des soldats des Minamoto m'en ont retirée,
Et ma vie se poursuit inutile.
En revoyant une fois encore le visage de l'empereur,
Des larmes m'échappent hors de propos, et je suis honteuse de tordre
ainsi mes manches (5).

Elle se voile la figure des extrémités de son *hana no bōshi*.

(1) Dans la direction du temple d'Ise.

(2) Direction du Sukhāvati, le paradis d'Amitābha,

(3) La rivière Mimosuso 御裳擧 est celle qui coule devant le temple d'Ise. Cette poésie, donnée par le *Heike monogatari* et le *Gempei seisui ki*, ne peut s'entendre du palais du Dragon, comme on l'a proposé. L'interprétation paraît devoir en être cherchée moins loin : la princesse a vu autrefois se refléter dans l'eau claire de la Mimosuso le temple d'Ise et le cortège impérial qui s'y rendait ; ce souvenir lui revient au moment où elle parle d'un pays de délices caché sous les vagues.

(4) Nom poétique de la mer.

(5) Expression assez fréquente, signifiant que les larmes coulent avec assez d'abondance pour tremper les longues manches qui les essuient.

Itsu made mo
On nagori wa ikade tsukinu beki ?
Haya kwankō to susumureba, (reprise)
Mi koshi wo hayame, haru-baru to^k
Jakkō-in wo ide tamaeba,

SHITE.

Nyōin wa shiba no to ni

Ji.

Shibashi ga hodo wa mi-okurase tamaite,
On anjitsu ni iri tamau. (reprise)

Ah ! comment donc
Ces regrets pourraient-ils jamais s'éteindre ?
Mais déjà voici qu'on invite l'empereur au retour. (*bis*)
On presse la marche de son palanquin ;
Il a quitté le Jakkō-in ; il s'éloigne.

Pendant le chant de ces vers, le cortège s'est reformé comme à l'entrée de l'empereur, et s'est mis en marche. Il disparaît peu à peu dans le *kagami no ma*, tandis que les trois femmes debout devant la cabane — quelquefois le *shite* s'avance lentement jusqu'à l'extrémité gauche de la scène — le suivent des yeux.

SHITE.

La Nyōin à la porte de rameaux tressés

CHŒUR.

Quelque temps le regarde s'éloigner ;
Puis elle rentre dans sa retraite. (*bis*).

LE NŌ D'AYA NO TSUZUMI.

Comme spécimen de la cinquième classe de nō, nous donnons *Aya no tsuzumi* « le tambourin de damas ». Ce choix à la vérité prête à la critique, car si cette pièce comporte bien en effet l'apparition d'un démon, son manque l'animation scénique la rend peu propre à terminer une séance, et elle figure généralement à la quatrième place sur les programmes. Toutefois, étant donné le but de ces études, cette considération paraît secondaire; en lui-même et de par sa composition, *Aya no tsuzumi* est bien un nō d'apparition démoniaque; et il offre en outre un intérêt assez grand pour mériter une place ici.

En voici le sujet. Un vieux jardinier du palais de Ko-no-maru 本の丸 est tombé amoureux d'une des dames de la suite de l'empereur qu'il a aperçue par hasard durant une promenade de la Cour dans les jardins. Celle-ci l'ayant appris, ordonne de suspendre un tambourin aux branches d'un arbre et fait dire au vieillard qu'elle se montrera à lui s'il parvient à faire entendre ce tambourin jusqu'au palais. Mais l'artificieuse femme avait fait tendre sur le tambourin une simple pièce d'étoffe au lieu de peau, et celui-ci avait perdu toute sonorité. Le malheureux jardinier, après quelques coups frappés inutilement, se suicide de désespoir. Aussitôt son esprit, ou plutôt le « fantôme du mort » apparaît, s'empare de celle qui s'est si cruellement moquée de lui pour la châtier et lui faire expier sa légèreté.

Quelle ancienne légende a-t-elle fourni le sujet de ce nō? C'est peu probable, car on n'en connaît aucune de ce genre, et nulle part on ne trouve la moindre allusion à ce qu'aurait dû être son contenu. L'*Okugi shō* 奥儀抄 rapporte que l'empereur Tenchi 天智 (661-671), avant son avènement, habita quelque temps en Chikuzen (Kyūshū) une résidence provisoire construite en troncs d'arbres non équarris, et qui pour cette raison avait reçu le nom de Ko-no-maru; mais il ne dit pas autre chose, et tout ce qu'on en peut tirer, c'est que la scène se passe à cette époque.

Quelque souvenir de la vieille littérature de Nara a-t-il plus ou moins inspiré ou guidé l'auteur, et a-t-il eu quelque part à l'invention du détail caractéristique de cette pièce? On ne le sait. On a essayé de la rapprocher d'une poésie anonyme qu'on lit au livre XI du *Manyō-shū* 萬葉集, dans laquelle l'auteur se plaint de ne trouver personne au rendez-vous assigné :

Toki-mori no
Uchinasu tsuzumi
Yomi-mireba,
Toki ni wa narinu;
Awanaku mo ayashi.

Le veilleur
A frappé son tambourin :
J'en ai compté les coups
L'heure est venue.
Comme'il est étrange que je ne la voie pas !

Le veilleur, *toki-mori* 時守, était autrefois un fonctionnaire du palais chargé de faire connaître l'heure ; à cet effet, il disposait d'un tambourin d'assez grande dimension sur lequel il frappait les heures d'après les indications de la clepsydre.

Le rapport est, on le voit, fort lointain entre cette poésie et la pièce ; surtout, on ne saurait tirer de la première le caractère symbolique que la seconde attribue à ce tambourin muet, et qui en est à vrai dire la substance même. La littérature japonaise ne fournissant rien d'autre en ce genre, c'est donc bien à l'auteur du *nō* lui-même que doit revenir tout l'honneur de l'invention.

Son œuvre paraît de plus remarquable par la façon large et sobre dont elle est traitée ; si elle contient diverses allusions et citations, comme l'exigeait la poésie de l'époque, on n'y remarque ni digressions de pure érudition, ni épisodes ou développements à côté du sujet. L'exposition est très brève, et dès les premiers mots du *shite*, nous sommes en plein drame ; dès ce moment aussi apparaît le symbolisme original et profond qui caractérise cette pièce.

Le symbolisme au XV^e siècle ? dira-t-on peut-être. Sans doute il n'y montrera pas beaucoup d'œuvres aussi fortes qu'*Aya no tsuzumi* ; mais il a place plus ou moins grande en nombre d'autres. Et quant à celle-ci, le symbolisme a toujours si bien paru en être l'essence même que, lorsqu'un auteur postérieur voulut un jour la transformer et l'adapter au goût de son temps, il en changea à peu près tout, l'époque, le lieu, l'affabulation, l'objet matériel même autour duquel tourne toute la pièce et dont elle tire son nom ; il enleva au personnage principal son caractère de vieillard qui le rend si émouvant, et en cela son inspiration ne paraît pas avoir été heureuse ; de l'œuvre première il ne conserva autant dire que le symbolisme ; et il ne crut pas, ce faisant, avoir écrit une pièce vraiment nouvelle ou originale, mais simplement avoir remanié en un sens plus moderne une œuvre ancienne. « Pour beaucoup d'œuvres récentes, la forme nouvelle a emprunté et copié en une certaine mesure la forme ancienne », dit Seami dans son « Traité de la composition des *nō* » *Nōsaku sho* 能作書 ; il en cite plusieurs exemples, entre autres le suivant : « *Koi no omoni* 戀重荷, « le lourd fardeau d'amour », était autrefois *Aya no taiko*, « le tambour de damas ». *Koi no omoni* nous présente en effet un jardinier du palais amoureux d'une dame de la cour, succombant sous le faix qu'elle lui a ordonné de porter et lui faisant espérer de la revoir, et dont l'esprit revient tourmenter celle qui fut la cause de sa mort ; c'est manifestement une simple réplique d'*Aya no tsuzumi*.

Mais combien le symbolisme, plus compréhensif peut-être, mais trop facile et un peu vulgaire du « lourd fardeau d'amour » est inférieur à celui du « tambourin de damas », ce tambourin muet, incapable d'éveiller le moindre écho, dérision d'autant plus cruelle qu'elle s'adresse à la faiblesse d'un vieillard ! Combien il est moins riche aussi, a moins d'arrière-plans, pour ainsi dire ! Car le tambourin est l'instrument qui marque les heures pour tous les hommes, et le vieillard, malgré ses efforts, n'y entendra pas sonner celle qu'il attend ; sa voix les tire des songes de la nuit, et elle n'éveillera pas le vieillard de l'illusion sous le poids de laquelle il va mourir.

Il meurt, mais son *shiryō* 死靈 « fantôme d'un mort », apparaît bientôt pour le venger et punir celle qui s'est moquée de lui. Fantôme d'un mort, disons-nous, car il ne s'agit pas ici proprement d'un « revenant » au sens que les légendes occidentales donnent à ce terme. Le *shiryō*, comme l'*ikiryō* 生靈 « fantôme d'un vivant », conception assez étrange au premier abord, mais que les légendes japonaises connaissent bien, est moins une manifestation préternaturelle d'une personne existante ou ayant existé, qu'un être distinct, individualisant pour ainsi dire, incarnant, si ce mot pouvait être employé ici, une passion ou un sentiment violent, être produit en qualité d'effet par cette passion ou ce sentiment agissant comme causes au sens bouddhiste, et dans lequel ceux-ci atteignent à une existence propre et indépendante. Cet être singulier est évidemment de nature mauvaise ; il est redoutable, car il a toute la violence du sentiment qui lui a donné naissance — c'est le terme propre — ; et de plus, son action ne connaît aucune des restrictions que l'existence humaine imposait à la manifestation de ce sentiment. La scène finale, dans laquelle ce *shiryō* affole et tourmente la dame qui a causé la mort du vieillard, rappelle celle de *Sotoba-Komachi* : toutes deux nous offrent le spectacle de la vengeance posthume de l'amour méconnu. Mais tandis que dans ce dernier *nō*, nous n'en apercevions que l'extérieur pour ainsi dire, l'esprit ne manifestant sa présence que par les effets qu'elle produit, ici il apparaît comme personnage distinct, et nous voyons l'un en face de l'autre, le bourreau et sa victime.

C'est aussi à Seami Motokiyo que la tradition attribue la composition de cette curieuse pièce ; mais nous sommes portés à la croire antérieure à lui. On vient de voir qu'il la considérait comme de caractère ancien, et qu'elle avait été remaniée de son temps sous le nom de *Koi no omoni*. Bien que celle-ci lui soit aussi généralement attribuée, une tradition conservée dans la famille Kwanze veut que le texte en ait écrit par l'empereur Go-Hanazono 後花園 (1428-1464) et confié par lui à Seami, qui en aurait composé la musique et réglé la mise en scène. Mais si, comme tout semble l'indiquer, la rédaction du *Nōsaku sho* doit se placer vers 1435, Go-Hanazono étant né en 1419, il est bien impossible qu'il ait été l'auteur d'une pièce dont parle cet ouvrage. D'autre part, *Aya no tsuzumi* a une sorte de simplicité un peu rude et fruste qu'on ne trouve pas dans les œuvres de Seami, et non plus dans *Koi no*

omoni. Quoique le plan et la marche de la pièce soient identiques dans les deux cas, les dialogues plus longs, les explications plus détaillées de la seconde s'efforcent de rendre plus aisé et presque naturel l'enchaînement des faits. De plus, le style concentré, surchargé de sens et d'allusions parfois forcées d'*Aya no tsuzumi*, semble assez éloigné de la souplesse et de la facilité élégante et un peu précieuse de celui de Seami. Ces différences s'accusent d'ailleurs avec d'autant plus de netteté que la ressemblance est plus grande et les points de contact plus nombreux entre les sujets de ces deux pièces.

Pour toutes ces raisons, nous inclinons à penser que c'est Seami lui-même qui a refondu sous la forme de *Koi no omoni* l'ancien *Aya no tsuzumi*, que celui-ci n'est pas de sa composition et doit remonter aux premières années du XV^e siècle, et probablement même un peu plus haut. Mais, jusqu'à présent du moins, rien ne permet même d'essayer d'en déterminer plus précisément le véritable auteur.

La structure de la pièce offre certaines irrégularités. L'entrée des personnages s'y fait sans l'accompagnement des formes ordinaires, *shidai*, *michiyuki*, *issei*, etc. ; les quelques phrases brèves qu'échangent à la scène II le *shite* et le *waki* ne rappellent que de loin le long dialogue en partie chanté et terminé par un *uta* du chœur, dans lequel les auteurs se plaisent ordinairement à déployer leur érudition et les finesses de leur langage et qui tient généralement une grande place dans les *nō*. Un *shidai* apparaît, il est vrai, mais à une place un peu inattendue ; il est chanté par le chœur comme introduction aux plaintes du vieillard.

Cette curieuse pièce n'existe plus actuellement que dans les répertoires des écoles Hōshō et Kongō. L'école Kwanze, suivant évidemment sur ce point la tradition laissée par Seami, la remplace par *Koi no omoni*, qu'elle est d'ailleurs seule à posséder. Komparu et Kita n'ont ni l'une ni l'autre. Nous donnons ici le texte de Hōshō.

AYA NO TSUZUMI.

綾 鼓

LE TAMBOURIN DE DAMAS.

attribué à

KWANZE SEAMI MOTOKIYO 觀世世阿彌元清.

PERSONNAGES. .

- Mac-jite*..... Un vieux jardinier du palais.
Nochi-jite ... L'esprit ou fantôme du précédent.
Tsure..... Une dame du palais.
Waki..... Un seigneur de la cour.

La scène est dans les jardins du palais de Ki-no-maru, sur les bords de l'étang du Cannellier.

AYA NO TSUZUMI

綾 鼓

WAKI.

Nanori. Kore wa Chikuzen no kuni Ki-no-maru no kōkyo ni tsukae tatema-tsuru shinka nite sōrau. Sate mo kono tokoro ni, Katsura no ike tote, meichi no sōrau ni, tsune wa gyoyu no goza sōrau. Koko ni on niwa haki no rōjin no sōrau ga ⁽¹⁾, nyōgo no on sugata wo mi mairase, shizu kokoro naki koi to narite sōrau. Kono koto wo kikoshi meshi oyobare, koi ni wa jōge wō wakanu narai nareba, fubin ni oboshimesaruru aida, kano ike no hotori no keiboku no eda ni tsuzumi wo kake, ⁽²⁾ rōjin ni utaserare, kano tsuzumi no koe kōkyo ni kikoeba, sono toki nyōgo no on sugata mamie tamawan to no on koto nite sōrau hodo ni, kano rōjin wo meshite mōshi kikasebaya to zonji sōrau. Ika ni, tare ka aru ?

AI.

On mae ni sōrau.

WAKI.

Itsu mo no on niwa haki no rōjin ni isoide maire to mōshi sōrae.

AI.

Kashikomatte sōrau. Ika ni, on niwa haki no rōjin, go yō no koto sōrau aida, isogi-maire to no on koto nite sōrau hodo ni, tōtō makari-ide sōrae ⁽³⁾. On niwa haki no rōjin mairite sōrau.

(1) Kongō ajoute : *katajike naku mo.*

(2) Kongō ajoute : *koi no.*

(3) Kongō intercale ici une réplique du *shite* : *Kashikomatte sōrau.*

LE TAMBOURIN DE DAMAS.

PREMIÈRE PARTIE.

On place sur le devant de la scène un arbuste auquel est attaché un tambourin.

SCÈNE I.

Entrée du *waki* en costume de cour analogue à ceux qui ont été décrits précédemment. Il est suivi peu après, comme dans *Ohara go kô*, par l'acteur comique chargé de l'intermède, *ai*, qui s'assied au pied de la colonne du *kyôgen*. Le *waki* entre en scène et s'arrête au *nanori-za*.

WAKI.

Je suis un seigneur en service à la résidence impériale de Ki-no-maru (!) au pays de Chikuzen. Or ça, il y a ici un étang célèbre nommé l'étang du Cannellier, et l'empereur va souvent s'y promener. Un vieillard chargé de balayer le jardin a aperçu un jour le visage d'une dame du palais, et a conçu [pour elle] un amour qui trouble son cœur. La chose est venue aux oreilles [de cette dame], et parce que la loi de l'amour est d'ignorer la distinction des rangs, elle a eu compassion. « Qu'on suspende un tambourin aux branches du cannellier qui est au bord de l'étang, et qu'on le fasse battre par ce vieillard; si le son de ce tambourin se fait entendre jusqu'au palais, alors je lui laisserai [de nouveau] apercevoir mon visage », a-t-elle dit. Aussi vais-je appeler ce vieillard et l'informer de ceci. Holà ! y a-t-il quelqu'un ici ?

AI. (Il se lève et vient saluer le *waki*).

Me voici.

WAKI.

Dis au vieillard chargé de balayer le jardin de venir de suite.

AI.

J'obéis. (Il va à l'extrémité du pont et appelle.) Holà ! vieillard chargé de balayer le jardin ! on a besoin de toi et on te fait dire de venir de suite. Hâte-toi de te rendre ici. (Il revient devant le *waki*.) Voici le vieillard chargé de balayer le jardin. (Il retourne à sa place).

SCÈNE II.

Entrée du *shite*. Il porte la perruque et un masque de vieillard ; il est vêtu du *noshime* et du *mizu-goromo* 水衣, vêtement de travail en forme de blouse de couleur sombre, dont les manches sont relevées jusqu'à l'épaule, et il tient un balai à la main. Il entre en scène et se place un peu en avant de la colonne du *shite*.

(1) La prononciation ancienne était Ko-no-maru, et c'est ainsi que Sei Shônagon écrit ce nom dans son *Makura no sôshi*; nous nous conformons ici au texte du nô qui donne Ki-no-maru.

WAKI.

Ika ni, rōjin! Nanji ga koi no koto wo (1), katajike naku mo, kikoshi meshi oyobare, fubin ni oboshimesaruru aida, Katsura no ike no keiboku (2) no eda ni kake-okaretaru tsuzumi wo rōjin mairite uchi sōrae. Kano tsuzumi no koe kōkyo ni (3) kikoeba. ima ichido nyōgō no on sugata wo mamiesase tamawan to no on koto nari. Isogi-mairite tsuzumi wo tsukamatsuri sōrae.

SHITE.

Ōse kashikomatte uketamawari (4) sōrau. Saraba mairite (5) tsuzumi wo tsukamatsuri (6) sōrau beshi.

WAKI.

(7) Konata e kitari sōrae. Kono tsuzumi no koto nite aru zo. Isoide tsukamatsuri sōrae.

SHITE (8).

Ge ni ya uketamawari-oyobu gekkyu no tsuki no katsura koso, na ni tateru keiboku nare. Kore wa masashiki chihen no eda ni kakaru tsuzumi no koe ideba, sore koso koi no tsukane (9) nare to

Yūbe no kane no koe soete,
Mata uchi-souru hinami no kazu.

Ji.

Shidai. Nochi no kure zo to tanome-oku (reprise)

Toki no tsuzumi wo utō yō.
Ji-dori.

(1) Kongō n'a pas ce mot.

(2) Kongō : *katsura no ki*.

(3) Kongō : *e*.

(4) Kongō n'a pas ce mot.

(5) Kongō ajoute : *sono*.

(6) Kongō : *mi-mairase*.

(7) Kongō : ajoute ici : *Nakanaka no koto. Saraba kano tsuzumi wo yagate mishō-zuru nite sōrau.*

(8) Bien que toute cette réplique soit écrite en style poétique, avec mots reportés, allusions, etc., style qui caractérise ordinairement les passages chantés, les deux derniers vers seuls le sont.

(9) Kongō : *tsukane-o*.

WAKI.

Holà, vieillard ! ton amour est venu à la connaissance de [cette dame], à qui toute révérence, et elle a compassion^h de toi. Viens donc battre le tambourin suspendu aux branches du cannellier de l'étang du Cannellier ; si le son de ce tambourin se fait entendre jusqu'au palais, la dame te laissera une fois encore apercevoir son visage, a-t-elle dit. Viens donc en toute hâte battre ce tambourin.

SHITE.

Je reçois cet ordre avec respect ; et puisqu'il en est ainsi, j'irai battre ce tambourin.

WAKI.

Viens par ici (1). (Il se dirige, suivi du *shite*, vers le tambourin.) Voilà le tambourin dont il s'agit ; hâte-toi de le battre.

(Il va s'asseoir au pied de la colonne du *waki*).

SHITE.

En vérité, je l'ai entendu dire, le cannellier de la lune (2), celui qui est au palais de la lune, est célèbre entre tous les cannelliers. Mais celui-ci est [pour moi] le [seul] vrai ; et voici juste au bord de l'étang le tambourin suspendu à ses branches. Que le son s'en fasse entendre, et qu'il soit un frein [aux troubles] de mon amour (3) ! Et voici

Qu'à ma voix se mêle celle de la cloche du soir ;

Comme ses tintements, se pressent les jours se succédant l'un à l'autre ;

CHŒUR.

Et [toujours] c'est au soir qui va suivre que je reporte mon espoir ! (*bis*)

Ah ! je veux frapper le tambourin [signal] de cette heure [attendue] !

Répétition de ces vers en sourdine.

(1) Kongō a ici : « C'est parfait. Eh bien, je vais te montrer ce tambourin. Viens par ici ».

(2) Il a été fait allusion à cette vieille légende chinoise à propos du *nō* de *Sotoba-Komachi*. Cf. ci-dessus, p. 17.

(3) Expression tirée d'une poésie anonyme du l. XI du *Kokin-shū* :

Aware chō
Koto dani nakuba,
Nani wo ka wa
Koi no midare no
Tsukane-o ni sen ?

La compassion !
Si ce mot au moins n'existait pas,
Où donc
Aux troubles de l'amour
Trouverais-je un frein ?

SHITE.

Issei.

Sa naki dani,
Yami no yo-zuru no oi no mi ni

Ji.

Omoi wo souru hakanasa yo !

SHITE.

Toki no utsuru mo shira-nami no

Ji.

Tsuzumi wa nani tote narazaran ?

SHITE.

Nochi no yo no chikaku naru woba odorokade,
Oi ⁽¹⁾ ni soetaru rembo no aki,

Ji.

Tsuyu mo namida mo sobochi tsutsu,
Kokoro kara naru hana no shizuku no

(1) Kongō : tsui.

SHITE, assis au *daishō-mae*.

Les conditions fussent-elles autres ⁽¹⁾,
En un corps aussi vieux que la cigogne des nuits obscures ⁽²⁾,

CHŒUR.

Oh ! la misère de nourrir des pensées d'amour !

SHITE.

Le temps passe, et je ne le sais pas ; et des vagues blanchis-
santes

CHŒUR.

Pourquoi donc le tambourin ne résonne-t-il pas ? ⁽³⁾

SHITE.

L'approche même de la vie future ne m'éveille pas [de mon rêve].
De cet automne ⁽⁴⁾, amour s'attachant à ma vieillesse,

CHŒUR.

Telles la rosée, mes larmes tombent lentement ;
Et ces gouttes qui glissent une à une des fleurs de mon cœur

(1) Si la distance des rangs ne créait pas entre celle que j'aime et moi, d'aussi infranchissables obstacles.

(2) La longévité de la cigogne est proverbiale. La cigogne criant dans la nuit est assez souvent un symbole d'amour maternel et paternel ; mais ici les « nuits obscures » ne sont sans doute qu'une épithète poétique de sens général, à moins qu'on ne veuille y trouver insinué le sens : à un âge où il ne convient d'aimer que ses enfants.

(3) *Nami* 波 se dit aussi bien des « vagues » que des « rides », et c'est le second sens, celui des « rides » symbolisant la vieillesse, qu'amène la suite logique de la phrase. Mais l'auteur y substitue celui de « vagues » que suggère la proximité de l'étang, et qui « appelle » le tambourin ; le roulement des vagues est en effet fréquemment comparé au son de cet instrument, et on trouve assez souvent en poésie l'expression : le tambourin des vagues. Ce tambourin à son tour évoque l'idée de celui dont il vient d'être parlé, du tambourin marquant les heures, et qui aurait dû sonner celle de la décrépitude assez fort pour que le vieillard l'entendit. Ce passage est l'un de ceux auxquels nous faisons allusion plus haut, p. 87, en parlant du style de ce *nō*, si concentré et surchargé de sens. Ajoutons que ce vers ainsi placé à ce brusque tournant de la phrase, donne à l'audition l'impression d'une sorte de raccourci de tout le drame.

(4) *Aki*, automne, désigne littérairement tout moment, toute époque ou situation triste, pénible ou douloureuse. Cf. p. 69, note 2, ce qui a été dit de *kure*.

Kusa no tamoto ni iro soete,
Nani wo shinobu no midare-goi ?

SHITE.

Wasuren to omou kokoro koso

JI.

Wasurenu yori wa ⁽¹⁾ omoi nare.

Kuse. Shikaru ni yo no naka wa,
Ningen banji Sai-ō ga uma nare ya !

Hima yuku hi-kazu utsuru naru.
Toshi sari, toki wa kitaredomo,
Tsui ni yuku beki michi-shiba no
Tsuyu no inochi no kagiri woba

(1) Kongō : no.

Mettent leur teinte [triste] sur mon vêtement d'herbe (1).
Qu'espère donc cet amour aussi tourmenté que la davallie ? (2)

SHITE.

L'effort même de mon cœur pour l'oublier

CHŒUR.

Est d'un amour plus grand que celui qui n'oublie pas.

Mais en ce monde

Toutes choses humaines sont semblables au cheval du vieillard
de Sai (3).

Les jours nous échappent d'une fuite insaisissable (4).

Les années passent, et quand le temps sera venu,

Le chemin qu'il faudra suivre où sur les buissons [se dépose]

La rosée (5), et le terme de cette existence aussi brève que la
rosée du buisson,

(1) Allusion sans doute au manteau de paille des travailleurs de sa condition. En même temps, la teinte de l'herbe à l'automne prépare, « appelle » l'allusion suivante.

(2) Allusion à une poésie célèbre de *l'Ise monogatari* :

Kasuga-no no
Waka-murasaki no
Suri-koromo,
Shinobu no midare
Kagiri shirarezu.

Comme la plaine de Kasuga,
D'un pourpre léger
Est teint ce vêtement
Où les davallies se tourmentent
Sans mesure.

La davallie est une fougère à tige et à feuilles recourbées sur elles-mêmes et recroquevillées, fournissant un motif d'ornementation très employé dans la teinture des étoffes. Son nom, *shinobu*, signifie aussi « se souvenir » et « aimer ». Le quatrième vers de cette poésie a donc le sens suivant : « mon cœur est tourmenté d'amour ». Les trois premiers sont ce que la poétique japonaise appelle une « introduction » préparant la mention de la davallie et le jeu de mots qui en résulte.

(3) Anecdote rapportée par Houai-nan-tseu 淮南子, tendant à montrer qu'en toute chose le bien et le mal sont mêlés et que les choses sont souvent le contraire de ce qu'elles paraissent être ; elle est devenue très populaire, et la phrase citée ici est passée en proverbe en Chine et au Japon.

(4) Littéralement : se glissent par les interstices. Allusion à la phrase du *Che-ki* 史記 k. 90, devenue proverbiale : 人生一世間如白駒過隙耳. C'est le cheval de la légende précédente qui amène l'idée du poulain blanc dont parle cette phrase. Dans ce poulain blanc qui « se glisse par les interstices », l'imagination des commentateurs a vu le rayon de soleil, « le jour ».

(5) Allusion à la poésie suivante du *Sa-goromo monogatari* 狭衣物語, l. II :

Tazunu-beki
Kusa no hara sae
Shimo-garete,
Tare ni towamashi
Michi shiba no tsuyu ?

L'herbe même de la plaine
Où je dois me rendre
Est morte sous la gelée ;
A qui demanderai-je
Le chemin où les buissons sont couverts
de rosée ?

La mention de la rosée n'a pour but que d'amener, par le moyen d'un « mot reporté », la comparaison classique pour la brièveté de l'existence.

Tare ni towamashi ? Ajiki na ya !
Nado sareba kore hodo ni
Shiraba, sa nomi ni mayouran ?

SHITE.

Age. Odoroke tote (1) ya, shinonome no

Ji.

Nemuri wo samasu toki-mori no
Utsu ya, tsuzumi no kazu shigeku
Ne ni tataba, matsu hito no
Omokage, moshi ya mi keshi no

Aya no tsuzumi to wa shirazu shite,
Oi no koromo-de chikara soete,
Utedomo kikoenu wa
Moshi mo rōni no yue yaran to,
Kikedomo, kikedomo,
Ike no nami, mado no ame,
Izure mo utsu oto wa suredomo,
Oto senu mono wa kono tsuzumi no
Ayashi no taiko ya ! Nani tote
Ne wa idenu zo ? (uchi-kiri)

Rongi. Omoi ya uchi mo wasururu to,
Aya no tsuzumi no ne mo ware mo
Idenu wo hito ya matsuran ?

SHITE.

Ide mo senu
Amayo no tsuki wo machi-kanuru
Kokoro no yami wo harasu beki
Toki no tsuzumi mo naraba koso.

Ji.

Toki no tsuzumi no utsuru hi no
Kinō kyō to wa omoedomo,

(1) Kongō : yo to.

A qui les demander ? Ah ! misérable chose !
Pourquoi, puisqu'il en est ainsi, puisque si bien
Je sais tout cela, m'abandonner à ce point à l'illusion ?

SHITE (il se lève).

« Réveillez-vous ! » crie, de l'aube

CHŒUR.

Chassant le sommeil, le veilleur
En frappant à coups pressés son tambourin
Qui résonne. Aux sons [de celui-ci], de celle que j'attends,
Ah ! si je pouvais entrevoir le visage ou seulement le damas de ses
vêtements ! De damas

Il ne sait pas que ce tambourin est fait ;
De toute la force de ses mains de vieillard
Il a beau frapper ⁽¹⁾ ; il ne perçoit aucun son.
« Serait-ce donc que l'âge [a durci] mes oreilles ? » se demande-t-il,
Et il écoute, il écoute.

Des vagues du lac, de la pluie aux fenêtres
Les chocs me font tous entendre leur bruit
Seul ce tambourin ne résonne pas.
Ah ! l'étrange tambourin !
Et pourquoi donc aucun son n'en sort-il ?

Cet amour, en frappant [le tambourin] je l'oublierai peut-être, pensais-je ;
Mais de ce tambourin de damas aucun son ne sort. Et moi-même
Attendrai-je ce qui ne doit pas venir ?

SHITE.

Elle ne se montre pas
En une nuit de pluie, la lune anxieusement attendue ;
Et il ne résonne pas le tambourin marquant l'heure
Qui dissipera les ténèbres obscurcissant le cœur [qui l'attend] ⁽²⁾.

CHŒUR.

Aux coups frappés sur le tambourin des heures, les jours passent ;
C'était hier, c'est aujourd'hui ; j'espère en vain ;

(1) Le *shite* s'approche du tambourin et le frappe à deux ou trois reprises.

(2) Il a été nécessaire ici d'invertir l'ordre des vers dans la traduction.

SHITE.

Tanomeshi hito wa yume ni dani

Ji.

Mienu omoi ni ake-kure no

SHITE.

Tsuzumi mo narazu,

Ji.

Hito mo miezu.

Ko wa nani to naru kami mo
Omou naka woba sakenu to koso
Kikishi mono wo ! Nado sareba
Kahodo ni tayori nakaruran ? to,
Mi wo urami, kito wo kakochi,
Kakute wa nani no tame
Ikeran mono wo (1) ? Ikemizu ni
Mi wo nagete use ni keru,
Uki mi wo nagete use ni keru.

(Naka-iri)

Ai.

Yā ! yā ! nan to iū zo ? On niwa haki nō rōjin ga tsuzumi no naranu koto wo nageki, Katsura no ike ni mi wo nage, munashiku naritaru to mōsu ka ? Sate mo sate mo, fubin na koto kana ! Makoto ni kano rōjin ga kayō ni ai-hatetaru shisai to mōsu wa, aru toki Katsura no ike e mi yuki arishi ni, kano mono mottai naku mo nyōgo no on sugata wo hitome ogami mairase, shizu kokoro

(1) Kongō : 30.

SHITE.

Celle à qui je me suis donné, pas même en songe

CHŒUR.

Ne se laisse voir. Dans mes pensées secrètes matin et soir (1)

SHITE.

Je reste plongé. Le tambourin ne résonne pas ;

CHŒUR.

Elle ne se montre pas.

Qu'est-ce donc là ? « Le dieu tonnant lui-même

Ne peut séparer ceux qui s'aiment » (2) ; oui,

Cela je l'ai bien entendu. Pourquoi donc alors

Trouvé-je si peu de recours ? Il dit,

Et détestant sa vie et maudissant cette femme :

« Puisqu'il en est ainsi, à quoi bon

Continuer à vivre ? » [s'écrie-t-il] ; et dans l'étang

Il se précipite et meurt,

Il précipite son corps misérable et meurt.

Pendant le chant de ces derniers vers, le *shite* quitte la scène et rentre dans le *kagami no ma*.

INTERMÈDE.

AI (il s'avance vers le milieu de la scène).

Oh ! oh ! que dit-on ? Ne raconte-t-on pas que le vieillard chargé de balayer le jardin, désespéré de ce que le tambourin ne donnait pas de son, s'est jeté dans l'étang du Cannellier et qu'il est mort ? Holà, holà ! quelle pitoyable chose ! La raison pour laquelle il a fini ainsi, la voici exactement. Un jour que l'empereur était venu sur les bords de l'étang du Cannellier, cet

(1) Expression ayant le sens de « toujours, sans trêve ».

(2) Emprunt à une poésie anonyme du *Kokin-shū*, l. XIV :

Ama no hara
Fumi-todorokashi
Naru kami mo
Omou naka woba
Sakuru mono ka wa ?

Le dieu tonnant lui-même
Qui fait retentir sous ses pas
La plaine des cieus,
Comment donc pourrait-il
Séparer ceux qui s'aiment ?

naki koi to nari mōshite sōrau. Yo ni oyobanu koi no ari to wa mōsedomo, kano rōjin ga kokoro wa amari ni sora-osoroshiki koto nite sōrae. Saru hodo ni kono koto kaku to kikoshimeshi agerare, koi wa jōge erabanu mono nareba tote, rōjin no shinchū wo fubin ni oboshimeshi. Katsura no ike no katsura no ki ni tsuzumi wo kake-oki. kano rōjin ni utasete, kōkyo ni tsuzumi no oto no kikoe mōsu naraba, ima ichido nyōgo no on sugata wo mamie tamazuru to no on koto nite, sono gotoku tsuzumi wo kakete utase on mōshi nasaruru. Sōjite jinjō no tsuzumi nite mo, toki ni yori. sora no keshiki nite, naranu koto mo aru to mōsu ga, mashite ya kono tsuzumi wa aya nite haritaru tsuzumi nareba, naru beku shisai mo goza naku sōrau wo, kano rōjin no zonzuru wa tsuzumi no koe wa ide mōsedomo, oi no mimi ni iranu koto mo ya aru to kokoroe, waga mimi ni iru made to omoi, koko wo sendo to uchi mōsedomo, sukoshi no ne-iro mo idezu sōrau hodo ni, ima wa kore made to omoi-kiri, sono mama Katsura no ike ni mi wo nage, munashiku naritaru nite sōrau. Kakaru fubin naru koto wa goza arumajiku sōrau. Karera gotoki mono to wa mōsedomo, tada kono mama nite wa ikaga ni sōrau aida, isogi kono yoshi mōshi-agebaya to zonji sōrau. Ika ni ya ! mōshi-age sōrau. On niwa-haki no rōjin ga tsuzumi no naranu koto wo nageki, Katsura no ike ni mi wo nage, munashiku nari mōshite sōrau.

WAKI.

Nan to mōsu zo ? Kano rōjin tsuzumi no naranu koto wo nageki, Katsura no ike e mi wo nagetaru to mōsu ka ?

Ai.

Nakanaka no koto ; mi wo nage mōshi sōrau.

WAKI.

Saraba sono yoshi mosōzuru nite sōrau.

Ai.

Mottomo naru on koto nite sōrau.

homme, en dépit de la bassesse de sa condition (1), aperçut un instant la beauté d'une dame du palais et en conçut un amour qui troubla son cœur. On parle bien sans doute d'amours sans espoir, mais cependant les sentiments de ce vieillard ne laissaient pas que d'inquiéter vaguement (2). C'est alors que la dame ayant appris ce qu'il en était, a eu compassion des sentiments de ce vieillard, parce que l'amour ne fait pas de différence entre les conditions. Elle a ordonné de suspendre un tambourin au cannellier de l'étang du Cannellier et de le faire battre par le vieillard ; si le son de ce tambourin se faisait entendre jusqu'au palais, elle devait se montrer à lui encore une fois. On suspendit le tambourin et on le fit battre, comme elle l'avait dit. Il arrive, dit-on, que suivant le temps ou l'état du ciel, même un tambourin ordinaire ne donne pas de son ; à plus forte raison ce tambourin-ci tendu de damas ne pouvait-il aucunement résonner. Le vieillard s'imagina pourtant que le tambourin devait résonner, mais que, peut-être à cause de son âge, ses oreilles n'en percevaient pas le son. Aussi, voulant à toute force l'entendre, il se mit à frapper en désespéré ; mais aucun son n'en sortit. « Cette fois, tout est fini » se dit-il alors, et il se jeta soudain dans l'étang du Cannellier où il mourut. Vraiment il n'y a rien qui soit plus digne de pitié. Ce n'était sans doute qu'un homme de basse condition ; cependant on ne peut laisser les choses en cet état, et je vais aller rendre compte de ce qui s'est passé. (Il s'approche du *waki*, ou se tourne vers lui s'il s'est assis, et le salue.) Holà ! je désire vous parler. Le vieillard chargé de balayer le jardin, désespéré de ce que le tambourin ne résonnait pas, s'est jeté dans l'étang du Cannellier, et il est mort.

WAKI.

Qu'est-ce que tu dis ? Tu dis que ce vieillard, désespéré de ce que le tambourin ne résonnait pas, s'est jeté dans l'étang du Cannellier ?

AI.

Parfaitement ; il s'est suicidé.

WAKI.

Alors je vais aller faire part de cette nouvelle.

AI.

Vous aurez bien raison.

(1) Un simple manœuvre, un homme du peuple comme lui, ne devait pas en effet se trouver sur le passage du cortège impérial.

(2) Il y avait là quelque chose d'étrange qui ne se trouve pas dans les cas ordinaires d'amour sans espoir.

WAKI.

Ika ni, mōshi-age sōrau. Kano rōjin tsuzumi no naranu koto wo urami,
Katsura no ike ni mi wo nage, munashiku narite sōrau. Kayō no mono no
shūshin mo amari osoroshu sōraeba, so to on ide atte goranzerare sōrae.

NYŌGO.

Seru. Ika ni, hito-bito, kiku ga sate!
Ano nami no utsu oto ga
Tsuzumi no koe ni nitaru wa ika ni!
Ara, omoshiro no tsuzumi no koe ya!
Ara, omoshiro ya!

WAKI.

Fushigi yana! Nyōgo no on sugata
Sa mo utsutsu naku mie tōmau wa
Ika naru koto nite aru yaran?

NYŌGO.

Utsutsu naki koso kotowari nare.
Aya no tsuzumi wa naru mono ka?
Naranu wo ute to iishi koto wa
Waga utsutsu naki hajime nare, to

WAKI.

Yū-nami sawagu ike no omo ni,

NYŌGO.

Nao uchi-souru

DEUXIÈME PARTIE.

SCÈNE III.

Entrée de la dame en costume ordinaire de femme, et portant un masque de jeune femme. Elle va s'asseoir à la place du *waki*, qui se retire d'abord en avant du chœur, puis vient la saluer.

WAKI.

Holà ! je désire vous parler. Ce vieillard désespéré de ce que le tambourin ne résonnait pas, s'est jeté dans l'étang du Cannellier et est mort. L'attachement (1) de cette sorte [d'esprits] est extrêmement redoutable. Hâtez-vous donc de venir le voir (2).

LA DAME se levant et s'avançant.

Holà ! vous tous, écoutez donc !
Le bruit que font ces vagues en se heurtant
Ressemble aux sons d'un tambourin. D'où cela vient-il ?
Oh ! quels charmants sons de tambourin !
Oh ! que c'est charmant !

WAKI.

O prodige ! les manières de cette dame
Semblent d'une femme qui a perdu la raison !
Quelle peut en être la cause ?

LA DAME.

Il est bien juste que j'aie perdu la raison.
Un tambourin de damas peut-il donc résonner ?
J'ai ordonné de frapper ce qui ne devait donner aucun son ;
C'est alors que j'ai commencé de perdre la raison.

WAKI.

Elle dit. A la surface du lac bruissent les vagues du soir ;

LA DAME.

Parmi leurs chocs

(1) Au sujet de ce mot, cf. p. 67, n. 1, et p. 87.

(2) Peut-être l'hommage ainsi rendu était-il capable d'apaiser l'esprit du mort.

WAKI.

Koe arite,

NOCHI-JITE.

Isset. Ikemizu no
Mokuzu to narishi oi no nami

Ji.

Mata tachi-kaeru shūshin no urami.

SHITE.

Urami to mo, nageki to mo
Ieba, nakanaka oroka naru

Ji.

Ichinen shin-i no jain no urami
Haremaji ya, haremaji ya!
Kokoro no kumo-mizu no
Makyō no oni to ima zo naru.

SHITE.

« Oyama-da no
Nawashiro-mizu wa taesu tomo,
Kokoro no ike no ii wa hanasaji » to koso omoishi ni,

WAKI.

Une voix s'élève.

SCÈNE IV.

Le rideau du *kagami no ma* se lève, le *nochi-jite* commence à chanter de l'intérieur et s'avance peu à peu sur le pont. Il porte la perruque blanche dite *shiro-gashira* 白頭, un masque de démon du genre *aku-jō* 悪尉, l'*atsu-ita* et l'*ōguchi*; il s'appuie sur une canne, et un *uchi-zue* 打杖, sorte de petit maillet à long manche, arme ordinaire des démons, est passé dans sa ceinture.

NOCHI-JITE.

Du vieillard

Devenu poussière flottante en cet étang, comme les vagues

CHŒUR.

Reviennent sur elles-mêmes, reviennent l'attachement et la rancœur.

SHITE.

De plainte, de rancœur,
Il serait insensé de parler ici. Combien insensé

Il entre en scène, laisse tomber sa canne et saisit son maillet.

CHŒUR.

Fut ce mauvais amour dont la colère me possède ! Cette rancœur
Ne s'éteindra pas, non, elle ne s'éteindra pas ;
Les nuages [qui ont obscurci] mon cœur ne se dissiperont pas ;
Et me voici devenu un démon des enfers.

SHITE.

« Aux champs d'Oyama

L'eau des rizières même vint-elle à tarir,

Mon cœur est un lac, je ne dirai pas la source où il s'alimente (1). »

J'y étais résolu.

(1) Poésie anonyme insérée au l. XI du *Gosen-shū* 後撰集, citée ici avec deux légères variantes sans importance au point de vue du sens : *taesu* au lieu de *taenu*, et *hanasaji* au lieu de *hanataji*. Le *ii* 槭 est le conduit de bois ou de bambou à l'aide duquel on détourne une source pour alimenter un étang. Le sens est donc : quand même tout serait desséché autour de moi, je n'écarterai pas l'aqueduc et ne répandrai pas ailleurs l'eau du lac de mon cœur. Mais *ii*, peut être aussi la base indéfinie du verbe *iū*, « dire, parler » ; d'où le second sens : « je ne parlerai pas, je ne dirai pas le secret de mon cœur ». Nous avons essayé de fondre ces deux sens dans la traduction. Les premiers vers de cette poésie sont une simple « introduction » préparant le terme *ii* et le jeu de mots qui en résulte.

Nado shimo sareba, nasake naku,
Naranu tsuzumi no koe tate yo to wa (1)
Kokoro wo tsukushi-hate yo to ya?
Kokoro-zukushi no ko-no²-ma no tsuki no

Ji.

Katsura ni kaketaru aya no tsuzumi

SHITE.

Naru mono ka ? naru mono ka ? uchite mi tamae,

Ji.

Ute ya, ute ya! to seme-tsuzumi
Yose-byōshi tō tō,
Uchi tamae, uchi tamae! tote
Shimoto wo furi-age seme tatemasureba,
Tsuzumi wa narade, kanashi ya, kanashi ya! to
Sakebi mashimasu nyōgo no on koe
Ara! sate kori ya, sate kori ya ?

Meido no zekki Ahō-rasetsu (2) (uchi-kiri et reprise)

(1) Kongō n'a pas ce mot.

(2) A la reprise, on ajoute *no*.

Pourquoi donc alors, avec tant de cruauté
M'avoir ordonné de faire résonner ce tambourin muet ?
N'était-ce pas me dire d'y (1) dépenser tout mon cœur ?
Mon cœur s'était donné tout entier à la lune aperçue entre les arbres (2).

CHŒUR.

Ce tambourin de damas suspendu à ce cannellier,

SHITE.

Peut-il donc résonner ? peut-il résonner ? Essaie, frappe-le !

Il met la main sur l'épaule de la dame, et l'amène devant le tambourin.

CHŒUR.

« Frappe, frappe ! » Il la presse : « Comme le tambourin battant la charge
A coups précipités, vite, vite (3),
Frappe, frappe donc ! » dit-il ;
Et il la harcèle en brandissant son maillet.
« Le tambourin ne résonne pas ! Malheur ! malheur ! »
S'écrie la damè ; et sa voix
Est rauque. « Eh bien ! te repens-tu ? te repens-tu ? »

Le *shite* retourne au *daishō-mae*, la dame au *waki-za*.

Du grand démon des régions obscures (4), Ahō-rasetsu (5), (*bis*)

(1) A ces efforts et à cet amour. N'était-ce pas donner un espoir qu'on ne demandait pas ?

(2) Allusion à une poésie anonyme insérée au l. IV. du *Kokin-shū* :

<i>Ko-no-ma yori</i>	A travers les arbres
<i>Mori-kuru tsuki no</i>	Glisse la lumière de la lune ;
<i>Kage mireba,</i>	A voir son éclat,
<i>Kokoro-zukushi no</i>	[On reconnaît que] l'automne est venu
<i>Aki wa ki ni keru.</i>	Où le cœur donne tout son amour.

L'automne est la saison où la lune est la plus brillante ; par le charme de ses teintes et de son symbolisme, c'est elle aussi qui donne au cœur les impressions les plus vives et les plus profondes, littéralement « qui épuise le cœur ». L'allusion doit s'entendre en ce sens qu'il suffisait à l'amour profond et « épuisant le cœur » du vieillard, d'apercevoir de loin et à travers les arbres celle qui en était l'objet, et qu'il n'avait rien demandé de plus.

(3) Cf. p. 41, n. 4, ce qui a été dit à propos d'une onomatopée analogue. Celle-ci est une imitation des sons du tambourin battant la charge, *seme-tsuzumi*.

(4) *Meido*, écrit tantôt 冥途, tantôt 冥土, l'autre monde, et plus spécialement le lieu où les morts reçoivent la punition de leurs actions mauvaises.

(5) 阿防 (ou 傍羅刹). Nous n'avons pas retrouvé le nom sanscrit de ce personnage, un rakṣas, qui paraît être le chef des démons chargés de torturer les damnés. Le *Goku shōku kyō* 五苦章句經 (Tripiṭaka de Tōkyō, boîte XIV, fasc. 8, f° 50, verso) en donne la description suivante : il a une tête de bœuf et des mains d'homme ; ses deux pieds sont des sabots de bœuf ; sa force ébranle les montagnes ; il porte une fourche de fer à trois branches, qui d'un seul coup transperce plusieurs millions de pêcheurs.

Kashaku mo kaku yaran, to
Mi wo seme. hone wo kudaku
Kwasha no seme to ju to mo.
Kore ni wa masaraji. Osoroshi ya!
Sate nan to naru beki ingwa zo ya ?

SHITE.

Ingwa rekizen ⁽¹⁾ wa ma no atari,

Jl.

Rekizen wa ma no atari
Shiraretari. Shiranami no
Ike no hotori no keiboku ni
Kakeshi tsuzumi no toki mô wakazu,
Uchi-yowari, kokoro tsukite,
Ikemizu ni mi wo nagete,
Nami no mokuzu to shizumishi mi no,
Hodo mo naku, shiryō to natte,
Nyōgo ni tsuki-tatatte,
Shimoto mô nami mo uchi-tataku.
« Ike no kōri no tōtō wa,
Kaze watari », ame ochite,

(1) Prononciation vulgaire de 歴然, terme technique bouddhiste, dont en cette qualité la prononciation correcte est *rekinen*.

Telles doivent être les tortures ;
Les supplices même de la roue de feu ⁽¹⁾
Qui écrase le corps et rompt les os,
Ne sauraient être plus grands que celui [que j'endure]. Ah ! c'est horrible !
Ah ! quelle cause a bien pu produire un effet [si terrible] ? ⁽²⁾

SHITE.

[L'enchaînement] de la cause et de l'effet est clair et immédiat ⁽³⁾ ;
le voilà devant mes yeux.

CHŒUR.

Il est clair et immédiat ; le voilà devant mes yeux ;
Je le reconnais. Sur le bord de l'étang
Aux vagues blanchissantes, au cannellier
Était suspendu le tambourin. Sans connaître l'heure [qu'il sonnait] ⁽⁴⁾,
Je me suis épuisé à le frapper, j'y ai dépensé tout mon cœur ;
Puis je me suis jeté dans les flots de l'étang,
Et je m'y suis enfoncé, poussière flottant au gré des vagues. C'est moi
Qui soudain devenant fantôme ⁽⁵⁾,
Me suis emparé de cette dame pour la châtier,
La frappant de mon maillet comme se heurtent les vagues.
« Dans l'étang, au bord oriental la glace a fondu
Sous le souffle de la brise » ⁽⁶⁾ ; sous la tombée de la pluie

(1) Un des plus grands supplices des enfers.

(2) Littéralement : « quelle peut donc être cette cause-effet ? » Nous n'avons pas l'équivalent de l'expression bouddhiste *ingwa* 因果, « cause-effet », qui résume toute la théorie de la succession des existences et du rapport de l'acte avec sa rétribution.

(3) L'acte et sa rétribution sont indissolublement et directement liés l'un à l'autre ; c'est un des axiomes de la doctrine, et son évidence est incontestable. L'effet suit la cause comme l'ombre suit le corps, comme la roue du char suit le cheval qui le traîne.

(4) Ne comprenant pas que la vieillesse était venue pour moi, et que le tambourin ne pouvait sonner d'autre heure que celle-là.

(5) Littéralement : fantôme d'un mort. Voir à ce sujet l'introduction, p. 87.

(6) Poésie chinoise de Kwan no Atsushige 菅篤茂 insérée au *Wakan rōei shū*, section *Haru* 春 ; c'est la notation d'un des aspects du printemps :

池凍東頭風度解. Dans l'étang, au bord oriental, la glace sous le souffle de
la brise, [déjà] a fondu ;

窓梅北面雪封塞. Près de la fenêtre, du côté du Nord, le prunier tout couvert
de neige, connaît [encore] le froid.

C'est l'image des vagues qui amène l'idée d'étang, laquelle à son tour introduit cette citation, où il faut voir une image du charme de l'amour opposé à l'amertume de ses effets.

Guren Dai-guren to natte,
Mi no ke mo yodatsu nami no ue ni
Rigyo ga odoru akuja to natte,
Makoto wa meido nó oni to iusto mo,
Kaku ya to omoi shiranami no
Ara ! urameshi ya, urameshi ya !
Ara ! urameshi ya, urameshi no nyōgo ya ! tote,
Koi no fuchi ni zo iri ni keri.

S'ouvrent les [lotus.] Lotus rouge et Grand lotus rouge (1).
Tous les poils de mon corps se hérissent. Par dessus les vagues,
La carpe a bondi, et elle est devenue un horrible serpent (2).
Je le comprends, tels doivent être
En vérité les démons des régions obscures (3).
« Ah ! je la déteste, je la déteste !
Ah ! je la déteste, cette femme, je la déteste ! » s'écrie-t-il,
Et il s'enfonce au gouffre de l'amour.

(1) L'auteur transforme complètement la seconde partie de la poésie qu'il vient de citer, et à la place du froid de la neige, il introduit, sous l'image des lotus qui s'ouvrent dans l'étang, celui des enfers froids, dont il cite les deux plus redoutables le Padma et le Mahâpadma, 紅蓮大紅蓮, Lotus rouge et Grand lotus rouge; ce sont les deux derniers de la série des huit grands enfers froids; dans le Lotus rouge, le corps se couvre de plaies déchiquetées et profondes comme ces fleurs; dans le Mahâpadma, plus ordinairement appelé Puṇḍarika, Lotus blanc, *Byakuren* 白蓮, les chairs tombent et laissent apparaître les os.

(2) D'après une légende consignée au *T'ai ping kouang ki* 太平廣記, les poissons, et surtout les carpes, rassemblés au pied des chûtes du Hoang-ho à Long-men 龍門, s'efforcent de les remonter. Celui qui y réussit est transformé en dragon. Les efforts du vieillard pour s'élever jusqu'à celle qu'il aimait n'ont abouti qu'à en faire un démon.

(3) L'ordre de ces deux vers est interverti dans la traduction.

PUBLICATIONS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

Les Publications de l'École française d'Extrême-Orient sont en vente : à Hanoï, l'École française d'Extrême-Orient ; à Paris, chez l'éditeur, E. LEROUX, 28, rue Bonaparte.

- I. — **Soumisannatique annamite.** Par DESJUR LACROIX, capitaine d'Artillerie de marine. Saigon, 1900, 1 vol. in-8°, accompagné d'un album de XL planches *Épuisé*
- II. — **Nouvelles recherches sur les Chams.** Par ANTOINE CABATON, attaché à la Bibliothèque Nationale. Paris, Leroux, 1901, in-8°. 16 fr.
- III. — **Phonétique annamite. DIALÈCTE DU HAUT-ANNAM.** Par L. CADÈRE, de la Société des Missions étrangères. Paris, Leroux, 1902, in-8°. 7 fr. 50
- IV. — **Inventaire archéologique de l'Indochine. I. Monuments du Cambodge.** Par E. LUNET DE LAJONQUIÈRE, chef de bataillon d'Infanterie coloniale. TOME 1^{er}. Paris, Leroux, 1902, in-8°. 15 fr.
- V. — **L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra. ÉTUDE SUR L'ORIGINE DES INFLUENCES CLASSIQUES DANS L'ART BOUDDHIQUE DE L'INDE ET DE L'EXTRÊME-ORIENT.** Par A. FOUCHER, docteur ès-lettres. TOME 1^{er}. INTRODUCTION. — LES ÉDIFICES. — LES BAS-RELIEFS. Paris, Leroux, 1905, in-8°. 15 fr.
- VI. — **Le même. TOME II. (Sous presse.)**
- VII. — **Dictionnaire cham-français.** Par ÉTIENNE AYMONIER, ancien directeur de l'École coloniale, et ANTOINE CABATON, attaché à la Bibliothèque Nationale. Paris, Leroux, 1906, in-8°. 40 fr.
- VIII. — **Inventaire archéologique de l'Indochine. I. Monuments du Cambodge.** Par E. LUNET DE LAJONQUIÈRE, chef de bataillon d'Infanterie coloniale. TOME II. Paris, Leroux, 1907, in-8°. 15 fr.
- IX. — **Le même. TOME III. Avec un cartable.** Paris, Leroux, 1912, in-8°. 20 fr.
- X. — **Répertoire d'Épigraphie jaina, PRÉCÉDÉ D'UNE ESQUISSE DE L'HISTOIRE DU JAÏNISME D'APRÈS LES INSCRIPTIONS.** Par A. GUÉRINOT, Paris, Leroux, 1908, in-8°. 15 fr.
- XI. — **Inventaire archéologique de l'Indochine. II. Monuments chams de l'Annam.** Par H. PARMENTIER, chef du Service archéologique de l'École française d'Extrême-Orient. TOME 1^{er}. DESCRIPTION DES MONUMENTS. Paris, Leroux, 1909, in-8°. 16 fr.
- XI^{bis}. — **Le même. PLANCHES, D'APRÈS LES RELEVÉS ET LES DESSINS DE L'AUTEUR.** 1 album in-8°, comprenant 114 planches. Paris, Leroux, 1909. 16 fr.
- XII et XII^{bis}. — **Le même. TOME II et Album de Planches. (En préparation.)**
- XIII-XIV. — **Mission archéologique dans la Chine septentrionale.** Par EDOUARD CHAVANNES, membre de l'Institut. (Sous presse.)
- XIII^{bis}-XIV^{bis}. — **Le même. PLANCHES, 2 albums in-4°, comprenant 488 planches.** Paris, Leroux, 1909. (Ne se vendent pas séparément. Prix de souscription à l'ouvrage complet : 150 fr.)
- XV. — **Bibliotheca Indosinica. DICTIONNAIRE BIBLIOGRAPHIQUE DES OUVRAGES RELATIFS À L'INDOCHINE.** Par HENRI CORDIER, membre de l'Institut. TOME 1^{er}. BIRMANIE, ASSAM, SIAM ET LAOS. Paris, Leroux, 1912, in-8°. 50 fr.
- XVI. — **Le même. TOME II. PÉNINSULE MALAISE.** Paris, Leroux, 1913, in-8°. 15 fr.
- XVII et XVIII. — **Le même. TOME III et IV. INDOCHINE FRANÇAISE. (En préparation.)**

Atlas archéologique de l'Indochine. MONUMENTS DU CHAMPA ET DU CAMBODGE. Par le capitaine E. LUNET DE LAJONQUIÈRE, attaché à l'École française d'Extrême-Orient. Paris, Leroux, 1901. 1 vol. in-f°. 12 fr.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

- I. — **Éléments de sanscrit classique.** Par VICTOR HENRY, professeur à l'Université de Paris. Paris, Leroux, 1902, in-8°. 10 fr.
- II. — **Précis de grammaire pâlie, ACCOMPAGNÉ D'UN CHOIX DE TEXTES GRADUÉS.** Par VICTOR HENRY, professeur à l'Université de Paris. Paris, Leroux, 1904, in-8°. 10 fr.
- III. — **Manuel de tibétain classique.** Par le Dr P. CORDIER, médecin-major de 1^{re} classe des Troupes coloniales. (En préparation.)