

PUBLICATIONS
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

ÉTUDES ASIATIQUES

PUBLIÉES

À L'OCCASION DU VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE
DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

PAR

SES MEMBRES ET SES COLLABORATEURS

TOME PREMIER



LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST, ÉDITEUR

MDCCCXXV

LA MUSIQUE ÇAME AU JAPON,

PAR

PAUL DEMIÉVILLE,

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

Une des variétés de musique de danse (*bugaku* 舞樂, danse avec accompagnement orchestral) usitées au Japon pendant les époques de Nara et de Heian était appelée « musique du Čampa » (*Rinyū-gaku* 林邑樂). Depuis lors s'est formée une tradition voulant que plusieurs des pièces de *bugaku* auxquelles est attribuée une origine indienne soient de provenance čame, le Čampa étant considéré comme un royaume de l'Inde. Je me propose d'examiner cette tradition, généralement admise par les érudits japonais⁽¹⁾ jusqu'à ces dernières années⁽²⁾, et de déterminer le fond de réalité historique sur lequel elle repose.

Lors des grandes réformes administratives effectuées dans la seconde moitié du vi^e siècle sous l'influence de la Chine, un Bureau de la Musique noble (*Gagaku-ryō* 雅樂寮) fut établi à

⁽¹⁾ Par exemple encore par M. TAKAKUSU Junjirō 高楠順次郎, *Sur les « huit musiques de Rinyū » dans la musique de l'époque de Nara*, dans *Shigaku Zasshi* 史學雜誌, XVIII (1907), p. 577-591 et 760-800.

⁽²⁾ Elle a été critiquée en 1916 par

M. TSUDA Sōkichi 津田左右志 dans un remarquable article du *Tōyōgaku hō* 東洋學報, VI, p. 257-272, intitulé *Sur la musique de Rinyū*. Je dois à ce savant musicographe une large part des documents et des arguments utilisés dans le présent article.

Nara. Parmi les maîtres et les élèves relevant de ce bureau, le *Code de Taihō* 大寶令, publié en 718, n'en mentionne pas encore pour la musique *came* ⁽¹⁾; il n'en existait pas non plus en 731 ⁽²⁾. Mais en 763 l'histoire officielle ⁽³⁾ note qu'à l'occasion d'un banquet donné par l'empereur Junnin 淳仁 aux hauts fonctionnaires de sa cour et aux hôtes étrangers, on exécuta de la « musique de Rinyū » avec celles des T'ang, de Dora 吐羅 ⁽⁴⁾, de Corée 東國 et des Hayato 隼人 ou gardes du palais, et en 809 le personnel enseignant du Gagaku-ryō fut réorganisé sur ces bases :

1° Les charges suivantes furent maintenues : quatre maîtres de chant, quatre de danse, quatre de flûte, douze de musique des T'ang, quatre de musique de Kokourye (*Koma-gaku* 高麗樂), quatre de musique de Päiktjyei (*Kudara-gaku* 百濟樂), quatre de musique de Silla (*Shiragi-gaku* 新羅樂), deux de musique de Dora ;

2° On nomma un second maître de Kure-gaku 伎樂 ⁽⁵⁾;

3° Deux charges de maîtres de musique de Rinyū furent « actuellement établies » ⁽³⁾.

⁽¹⁾ *Ryō no gige* 令義解, k. 1, éd. *Kokusho taikēi* 國書大系, XII, p. 39; *Ryō no shūge* 令集解, k. 4, éd. *Kokusho kankō kwai* 國書刊行會, I, p. 98.

⁽²⁾ *Shoku Nihongi* 續日本紀, k. 11, éd. *Kokusho taikēi*, III, p. 183.

⁽³⁾ *Ibid.*, k. 24, p. 409.

⁽⁴⁾ Le nom de cette musique, introduite au Japon dans la première partie du viii^e siècle, s'écrit aussi 度羅 et est généralement identifié à celui de Tomra 耽羅 désignant dans le *Nihongi* l'île Quelpaert, d'où différents princes et ambassadeurs furent envoyés au Japon dans

la seconde moitié du viii^e siècle. Mais il s'agit peut-être du Tokharestan (吐火羅, 吐呼羅, etc.). Cf. YOSHIDA Tōgo 吉田東伍, *Sur la période ancienne de l'histoire de la musique japonaise*, dans *Shigaku zasshi*, XVI (1905), p. 942-943.

⁽⁵⁾ Ou Gi-gaku. Kure-gaku s'écrit aussi 吳樂. Ce terme paraît désigner des pièces de caractère bouddhique et pour la plupart d'origine sérindienne, qui parvinrent au Japon de la Corée, puis de la Chine du Sud. Cf. YOSHIDA, *art. cit.*, p. 825 et suiv.

⁽³⁾ *Ryō no shūge*, k. 4, p. 96. Cf.

Il semble toutefois que dès l'origine ce genre de divertissement ait été plus courant dans les monastères qu'à la cour. Lors d'une visite de l'empereur Shōtoku 稱徳 au Yamashina-dera 山階寺 en Yamashiro (767), on l'exécuta avec du Kure-gaku ⁽¹⁾, et pour accompagner ainsi ce dernier, la musique de Rinyū devait occuper déjà dans le rituel bouddhique une place singulièrement honorable. Même après son admission au Bureau de la Musique noble, en 844, l'empereur Nimmyō 仁明, pourtant fort versé dans l'étude de la musique et bon exécutant, en fit jouer au palais « parce qu'il n'y avait pas encore assisté » ⁽²⁾. De fait, c'est en rapport avec une cérémonie bouddhique célébrée pour l'« ouverture des yeux » du grand Vairocana de bronze du Tōdai-ji 東大寺, à Nara, qu'apparaît la plus ancienne mention historique de la musique ĩame au Japon (752) : on y exécuta trois danses de musique de Rinyū ⁽³⁾. Un siècle plus tard, en 855, la tête de cette statue vint à tomber; on la remplaça, et une nouvelle cérémonie fut nécessaire pour consacrer l'image en colorant ses yeux au pinceau (864).

Nihon kōki 日本後紀, k. 17, éd. *Kokusho taikēi*, III, p. 97, et *Ruijū kokushi* 類聚國史, éd. 1815, k. 107, 14^b-15^a, qui donnent des listes un peu différentes, mais non pour ce qui touche aux musiciens de Rinyū.

⁽¹⁾ 奏林邑及吳樂. *Shoku Nihongi*, k. 28, p. 472.

⁽²⁾ *Shoku Nihon kōki*, 續日本後紀 k. 14, éd. *Kokusho taikēi*, III, p. 353.

⁽³⁾ 林邑樂三舞. *Tōdai-ji yōroku* 東大寺要銘, k. 2, éd. *Zoku-zoku gunsho ruijū* 續續群書類從, p. 42. Le *Tōdai-ji yōroku* est un important recueil de documents sur l'histoire du Tōdai-ji, dont l'original presque complet, conservé dans ce monastère, a été classé

comme « trésor d'État » en 1899. Il est précédé d'une préface anonyme de 1106 et suivi d'un colophon de 1134, mais d'après le *Kokusho kaidai* 國書解題, p. 1474, on y trouve mention de faits survenus jusqu'en 1239. La cérémonie de 752 y est décrite aux pages 41-43 sous le titre de *Kaigen kuyō* 開眼供養會. Quelques-uns des costumes revêtus alors par les danseurs sont conservés au Tōdai-ji; ils portent, écrites à l'encre, la date de la cérémonie et des indications relatives aux morceaux pour lesquels ils devaient être utilisés (cf. Suzuki Koson 鈴木鼓村, *Nihon ongaku no ha nashi* 日本音楽の訁, Tōkyō, 1913, p. 15). — Sur cette cérémonie, cf. aussi *Shoku Nihongi*, k. 18, p. 299.

Les passages suivants sont extraits d'un journal de cette cérémonie, rédigé heure par heure par les bonzes du monastère⁽¹⁾ :

A 40 pieds environ à l'est et à l'ouest de l'estrade de danse, on avait élevé de chaque côté trois tentes de 50 pieds⁽²⁾. Dans la première tente de l'Est fut établie la maison de la musique de Koma (Kokourye); dans la deuxième, le siège de la musique de Rinyū⁽³⁾; dans la troisième, le siège des *taifu* 大夫.

⁽¹⁾ *Gotō Kuyō nikki* 御頭供養日記, dans *Tōdai-ji yōroku*, p. 58-60.

⁽²⁾ Cette dimension doit s'entendre « en longueur »; les tentes étaient faites de tissus violets à l'extérieur et rouges à l'intérieur. Cf. *Tōdai-ji yōroku*, p. 49 *infra*.

⁽³⁾ 林邑樂座. Il faut probablement lire 樂屋 *gakuya*, « maison de musique », comme dans la phrase précédente. Les *gakuya* du *bugaku* sont des petits bâtiments servant à la fois d'orchestres et de foyers, où se tiennent les musiciens et, au repos, les danseurs. Plus tard, le nombre de ces maisons se réduisit à deux : celle « du côté gauche » et celle « du côté droit ». De cette disposition résulta la répartition des pièces de *bugaku* en deux classes, de gauche (*sahō-bu* 左方部, *sa-bu* ou *samai* 左舞, *Tō-gaku-bu* 唐樂部) : les pièces d'origine chinoise (ou dites « indiennes », ou composées au Japon sur le modèle des pièces chinoises) et de droite (*uhō-bu* 右方部, *u-bu* ou *umai* 右舞, *Komagaku-bu* 高麗樂部) : pièces d'origine coréenne. L'ensemble d'une pièce de gauche et d'une pièce correspondante (*tōbu* 答舞), exécutées successivement, constitue « une paire de danses » *banbu* ou *tsugaimai* 番舞. L'orchestre de gauche comporte trois instruments à tuyaux (*san kwan* 三管) : l'orgue à bouche *shō* 笙,

la flûte traversière *teki* 笛, le chalumeau *hichiriki* 篳篥, et trois instruments percutants (*san ko* 三鼓) : le grand tambour *taiko* ou *ōtsuzumi* 大鼓, le gong *shōko* 鉦鼓 et le tambourin *kakko* 羯鼓. Dans l'orchestre de droite, le *kakko* d'origine barbare et qui en Chine accompagnait particulièrement les airs indiens et sérindiens (cf. COURANT, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 151, n° 63), est remplacé par le *san no tsuzumi* 三ノ鼓. Les musiciens de gauche portent des costumes rouges, de teinte voyante, ceux de droite des costumes verts, jaunes, bleus, de teintes peu voyantes. — Sur l'histoire du *bugaku* en général, j'ai consulté notamment, en dehors des ouvrages et articles déjà cités : KONAKAMURA Kiyonori 小中村清矩 *Kabu ongaku ryakushi* 歌舞音楽畧史, excellente petite histoire de la musique japonaise, publiée en 1896 avec une préface de B. H. CHAMBERLAIN datée de 1887; 3^e édition révisée, Tōkyō, 1903. — Tōei Suekaru 東儀季治 (descendant d'une des plus anciennes familles de musiciens héréditaires, établie au Shitenō-ji d'Ōsaka) : *Ongaku shōshi* 音楽小史, dans *Kaikoku gojūnen shi* 開國五十年史, publié sous la direction du comte Ōkuma Shigenobu 大隈重信, Tōkyō, 1908, II, p. 295-322 (une édition anglaise de cet ouvrage a paru simultanément à

Dans la première tente de l'Ouest fut établi le siège de la musique nouvelle; dans la deuxième, celui de la musique ancienne⁽¹⁾; dans la troisième, celui des princes du sang 親王 et des *taifu* officiants 行事大夫... [Le 12^e jour de la 3^e lune de la 3^e année *jōkwan*, 25 avril 861, au quatrième *koku* de l'heure *totsu*, 7 heures 1/2 du matin], on ouvrit les portes de l'Est, de l'Ouest et du centre [de la cour du temple] et par chacune d'elles entrèrent les musiciens... Les musiciens de Koma entrèrent par la porte de l'Est, ceux de la musique nouvelle par la porte de l'Ouest... On joua du *ranjō* 亂聲⁽²⁾: d'abord de la musique nouvelle, puis de celle de Koma... Les musiciens se rendirent sous les tentes: ceux de la musique de Koma sous la première tente de l'Est, ceux de la musique nouvelle sous la première de l'Ouest... Ensuite les exécutants des musiques de Rinyū et ancienne entrèrent par la porte centrale du Sud... et gagnèrent les tentes: ceux de la musique de Rinyū la deuxième de l'Est, ceux de la musique ancienne la deuxième de l'Ouest. Au deuxième *koku* de l'heure *uma* [11 heures 1/4], les musiciens de Rinyū de notre monastère, Oiseaux et autres⁽³⁾, tenant de leurs deux mains élevées des objets d'offrande, traversèrent séparément l'estrade de danse, à l'Est et à l'Ouest, et montèrent dans la salle [contenant la statue] pour pré-

Londres, sous le titre de *Fifty years of New Japan*); *Nihon ongaku shi* 日本音楽史, dans *Bungei hyakkwa zensho* 文藝百科全書, Tōkyō, 1909, II, p. 218-241; articles sur l'histoire de la musique japonaise dans *Encyclopædia Japonica*. — Ōtsuki Joden 大槻如電: *Bugaku zushetsu* 舞樂圖説, 1905, dans *Kojitsu sōsho* 故實叢書; l'introduction et quelques passages de cet ouvrage commode, mais dépourvu de toute critique, ont été résumés par L. H. Joly dans *Random Notes on Dances, Masks and the early Forms of Theatre in Japan*, Trans. Proc. Jap. Soc., XI (1914), p. 34-51.

⁽¹⁾ Le texte porte 胡 *ko* pour 古 *ko*, mais, comme l'indique M. TSUDA, il faut vraisemblablement rétablir ce second caractère; la leçon 胡 se retrouve du reste dans d'autres textes et a donné lieu à de

multiples discussions. On ne sait exactement à quoi se rapportent dans les premiers textes les termes de «musique ancienne» et «nouvelle», ni celui de «musique moyenne», *chūgaku* 中樂, qui apparaît aussi au viii^e siècle (p. ex. *Tōdai-ji yōroku*, k. 2, p. 42). D'après une tradition postérieure, on appelle aujourd'hui «ancienne» la musique chinoise jouée avec le tambour *ikko* 壹鼓, considérée comme antérieure aux T'ang ou aux Souei, et «nouvelle» celle qui se joua à partir des T'ang ou des Souei avec le tambourin barbare *kakko* 羯鼓.

⁽²⁾ «Sons désordonnés», sorte d'ouverture qui se joue notamment pendant que les danseurs sortent de la maison de musique et se préparent à danser.

⁽³⁾ 本寺林邑樂人鳥等. Il s'agit des musiciens et des danseurs qui exécuteront les pièces *Kalavinka* et autres.

senter en ligne des offrandes. Alors un homme et un éléphant blanc se tinrent devant [le temple]. Cet éléphant était entièrement combiné avec l'estrade de danse; on plaçait sur lui un Bodhisattva ⁽¹⁾. L'éléphant blanc resta sur l'estrade jusqu'à ce que les musiciens, ayant fait leurs offrandes au Buddha, fussent revenus de la salle. Ils dansèrent ensemble, puis se retirèrent dans leur maison. Ensuite des exécutants de musique ancienne [figurant des] femmes célestes (Devī) et douze Yakṣa 葉叉, tenant des fruits, des fleurs et d'autres objets d'offrande. . . . montèrent dans la salle, déposèrent ces objets, redescendirent; alors les femmes célestes et autres s'arrêtèrent sur l'estrade et dansèrent ensemble, face à face. . .

Un second récit ajoute quelques précisions sur ces danses ⁽²⁾ :

. . . On accomplit l'offrande du Saṅgha. Pendant qu'on récitait l'éloge, l'éléphant du Bodhisattva Samantabhadra 普賢 dansa sur l'estrade précieuse; puis le roi-cheval ⁽³⁾ se tint debout, tourné vers le Nord; ensuite les Kalavinka (Karyōbinga 伽陵頻伽) jouèrent debout, se faisant face sur deux rangs. (Note : c'est une danse nouvelle composée par un certain maître de danse des T'ang, Fu-ya-bu (?) 父屋富; la musique en fut nouvellement composée par un certain maître de flûte, Wanibe Ōtamaro 和邇部大田麿.) Après avoir dansé, ils rentrèrent dans leur tente. La mélodie suivante fut de musique ancienne ⁽⁴⁾. Le Devarāja Vaiçramaṇa 多門天王 ⁽⁵⁾, conduisant une suite de 40 démons, et la Ġṛidevī 吉祥天女 (Lakṣmī), conduisant une suite de 20 Devī 天女, s'alignèrent à l'Est et à l'Ouest et présentèrent devant le Buddha les offrandes qu'ils tenaient; puis ils remontèrent sur l'estrade de danse, où se répartissant à l'Est et à l'Ouest, une suite de 16 Devī exécuta [une danse]. . .

⁽¹⁾ 郎有一人白象立於前
其象皆構憐臺着菩薩於
其上。

Je ne suis pas sûr du sens de cette phrase. Peut-être faut-il comprendre que l'éléphant lui-même était figuré par un homme.

Lors de cette cérémonie, la danse du Bodhisattva semble avoir comporté deux costumes (cf. *Tōdai-ji yōroku*, p. 50 *supra*, col. 15), donc peut-être

deux personnages, l'éléphant et le Bodhisattva lui-même.

⁽²⁾ *Kuyō Tōdai-ji Rushana daibutsu kinon* 供養東大寺盧舍那大佛記文, dans *Tōdai-ji yōroku*, k. 3, p. 54.

⁽³⁾ 馬王, sans doute pour 象主, le roi des éléphants, *nāgarāja*.

⁽⁴⁾ Ce texte donne bien 古.

⁽⁵⁾ 門 est manifestement une faute pour 聞.

D'après un troisième document⁽¹⁾, il semble que les exécutants de la musique de Rinyū n'aient pas appartenu au Tōdai-ji, comme le suggère le premier des textes précités, mais à un autre monastère de Nara, au Daian-ji 大安寺. C'est en effet dans ce dernier qu'elle paraît avoir eu son centre principal. Au cours d'une grande «réunion de jeûne» célébrée en 874 au Jōgwan-ji 貞觀寺, les pièces de Rinyū furent exécutées par des musiciens du Daian-ji⁽²⁾, et en 883, d'après le *Ruijū kokushi* 類聚國史, le nombre de ces musiciens n'aurait pas été inférieur à cent sept⁽³⁾.

Tels sont les principaux témoignages historiques relatifs au *bugaku* de Rinyū⁽⁴⁾. Vers le milieu de l'époque de Heian, le Gagakuryō d'où l'école de Rinyū⁽⁵⁾ semble avoir été éliminée dès 848 perdit peu à peu son importance⁽⁶⁾; si certaines des danses «çames»

⁽¹⁾ *Eun sōzu kirokumon* 惠連僧都記錄文 (le bonze Eun fut le principal officiant de la cérémonie en 861, le «maître conducteur de l'ouverture des yeux», *kaigen dōshi* 開眼導師), dans *Tōdai-ji yōroku*, k. 3, p. 57 *infra*, col. 10. D'après le même texte, les exécutants de la danse du Kalaviṅka auraient appartenu à l'orchestre de l'empereur (*ibid.*, col. 9).

⁽²⁾ *Sandai jitsuroku* 三代實錄, k. 25, éd. *Kokusho taikēi*, IV, p. 387.

⁽³⁾ *Ruijū kokushi*, k. 194, cité dans les notes critiques du *Sandai jitsuroku*, k. 43, p. 601, qui porte lui-même «sept» au lieu de «cent sept». Mais cette dernière leçon est vraisemblablement correcte, car le texte stipule que l'entretien de ces musiciens, auxquels il fut prescrit à cette date de s'exercer au Daian-ji pour exhiber leur art aux étudiants venus du Päkijei, serait assuré par le revenu des impôts directs du Yamato : une telle remarque ne s'expli-

querait guère s'il ne s'était agi que de sept personnes.

⁽⁴⁾ En 935 eut lieu au Tōdai-ji une nouvelle fête de l'ouverture des yeux dont la description donnée au k. 7 du *Tōdai-ji yōroku*, p. 139-141, est toute analogue, en ce qui concerne le *bugaku*, à celle de la fête de 861.

⁽⁵⁾ Le *Ruijū sandai kyaku* 類聚三代格, k. 4, éd. *Kokusho taikēi*, XII, p. 510-512, note qu'en 848 le nombre des élèves du Gagakuryō fut réduit de 154 et énumère les cent élèves dont les places furent maintenues : on en trouve pour les musiques des T'ang, de Kokourye, de Päkijei et de Silla, mais non pour celles de Kure, de Dora ni de Rinyū.

⁽⁶⁾ A partir du x^e siècle, les documents administratifs paraissent ignorer ce bureau. Mais des fonctionnaires du Gagakuryō sont encore mentionnés comme ayant pris part à des cérémonies bouddhiques en 1022 (*Gunsho ruijū*, XV, k. 432,

purent se conserver⁽¹⁾, sans doute la musique portant ce nom tomba-t-elle dans l'oubli, comme celles de Kure, de Dora, de Páiktjyei, de Silla : les instruments spéciaux qu'elle comportait peut-être furent abandonnés, et à supposer que ses mélodies aient été écrites dans des modes, des « systèmes » particuliers, on les transposa dans les « systèmes » de la musique chinoise⁽²⁾. C'est ce que donnent à croire les premiers ouvrages de musicographie, publiés aux XII^e et XIII^e siècles, et à l'étude desquels nous allons maintenant procéder.

Dans son *Ryūmei-shō* 龍鳴抄 de 1133⁽³⁾ Ōga Motomasa 大神基政 note qu'à cette époque on donnait le nom de Rinyū aux *ranjō* joués lorsque les danseurs sortaient des maisons de musique pour exécuter les pièces intitulées Kalaviṅka, Bodhisattva et Bairo 陪臚⁽⁴⁾ :

On sort danser le Kalaviṅka aux sons du *ranjō* de Rinyū, qu'on appelle aussi *ranjō* de musique ancienne : quand on sort pour danser le Bodhisattva, il faut

p. 275 *supra*), 1077 (*ibid.*, p. 261 *supra*), 1102 (*ibid.*, p. 268 *supra*), 1185 (*Tōdaiji zoku yōroku*, dans *Zoku-zoku gunsho ruijū*, XI, p. 210-214), 1195 (*ibid.*, p. 232, 244).

⁽¹⁾ Le *Engishiki* 延喜式, terminé en 927 (k. 21, éd. *Kokusho taikēi*, XIII, p. 658), prescrit encore d'exposer au soleil, pendant la sixième lune, « les fouritures (具) pour la musique de Rinyū » existant au Gagaku-ryō.

⁽²⁾ Un système, *chōshi* 調子, est une échelle tonique définie à la fois par le mode de ses intervalles et la hauteur de son initiale; cf. COURANT, *op. cit.*, chap. IV. Dès le XII^e siècle, le *Ryūmei-shō* et le *Jinchi-yōroku* attribuent les airs du Bodhisattva et du Kalaviṅka au système Ichi-

kotsu 一越, celui du Bairo au système Hei 平 et celui du Batō au système Tai-shiki 大食.

Tous ces systèmes sont chinois (cf. COURANT, *ibid.*, p. 117 et 194, n. 10). Au cours d'une cérémonie de 1195, les orchestres de musique ancienne (chinoise) et de Rinyū jouèrent ensemble une mélodie dans le système Ichikotsu (*Tōdaiji zoku yōroku*, p. 232 *infra*).

⁽³⁾ Éd. *Gunsho ruijū*, XII, p. 32, 34, 51. L'ouvrage est daté par un colophon de l'auteur.

⁽⁴⁾ Une note indique en *kana* la lecture *Hairu*, mais j'adopte la prononciation usuelle aujourd'hui. Sur cette pièce, voir *infra*.

employer le terme de Rinyū, et quand on sort pour d'autres danses, celui de musique ancienne.

Et il ajoute au sujet de la pièce du « Retour à la ville », Genjō-raku ⁽¹⁾ :

Le *ranjō* accompagnant la sortie des danseurs est le même que pour la pièce Ryō-ō 陵王 ⁽²⁾. Seulement, dans les assemblées [bouddhiques] où l'on délivre des êtres vivants, on emploie le *ranjō* de Rinyū; la raison en est que souvent les maisons de musique portent encore le nom de Rin 音. Dans les autres cas, il faut employer un *ranjō* de musique nouvelle ⁽³⁾.

Un siècle plus tard (1233), Koma Chikazane 伯近眞 rapporte une théorie analogue dans son *Kyōkun-shō* 教訓抄 ⁽⁴⁾ :

Ranjō de Rinyū; Rinyū est un nom indien. Quoique ce terme soit synonyme de celui de *ranjō* de musique ancienne, on dit [*ranjō* de] Rinyū lorsqu'on emploie ce *ranjō* dans les maisons de musique des quatre catégories... Avec ce *ranjō*, on sort danser le Bodhisattva, le Kalaviṅka, le Batō 拔頭 et le Bairo.

C'est qu'en effet, de son temps, les *gakuya* étaient parfois au nombre de quatre, mais on n'y jouait que deux variétés de musique, celle de « gauche » et celle de « droite ».

⁽¹⁾ Sur cette pièce, voir *infra*, p. 216, n. 7.

⁽²⁾ Plus complètement Ranryō-ō 蘭陵王, pièce chinoise commémorant la victoire remportée sur les Tcheou 周 par le prince de Lan-ling 蘭陵 Tchang-kong 長恭, des Ts'i 齊 septentrionaux, qui portait un masque dans les batailles pour cacher sa beauté à l'ennemi. Cf. *T'ong tien*, k. 146, 14^b; Ts'ouei Ling-k'in 崔令欽 des T'ang, *Kiao fang ki* 教坊記, éd. Kou kin chouo hai, 9^a et 11^a; TOUAN Ngan-tsie 段安節 des T'ang, *Yo fou tsa lou* 樂府雜錄, ap. *T'ai p'ing yu lan*, k. 569, 6^a. D'après le

Bugaku zusetsu, p. 16 et 77, certains ouvrages, notamment le *Taigen-shō*, attribuent l'importance de ce morceau à Buttetsu.

⁽³⁾ *Loc. cit.*, p. 42.

⁽⁴⁾ *Kyōkun-shō*, ap. *Koji-ruien* 古事類苑, section Gakubu 樂舞, I, p. 39. Le *Kyōkun-shō* est daté par des colophons; le *Kokusho kaidai*, p. 594, l'attribue par inadvertance au petit-fils de Koma Chikazane (1177-1242), Koma Asakatsu 伯朝葛 (1249-1333), auteur d'un *Zoku Kyōkun-shō* 續教訓抄. — Voir *Koji ruien*, *ibid.*, p. 126.

Il n'est pas douteux que par ces « quatre catégories », l'auteur ait entendu les quatre variétés de musique jouées au Tōdai-ji en 861 : ancienne, nouvelle, coréenne, čame⁽¹⁾. Il les mentionne toutes quatre dans d'autres passages de son livre, en donnant sur les termes de « musique ancienne » et de « musique nouvelle » des explications analogues à celle de « musique de Rinyū » : c'est qu'en effet, de son temps, si les *gakuya* étaient encore au nombre de quatre, il n'existait plus que deux genres de musique, l'un « de gauche », la musique chinoise, l'autre « de droite », la musique coréenne⁽²⁾.

Du témoignage de ces deux auteurs, il ressort que si l'on conservait aux XII^e-XIII^e siècles un souvenir de la musique čame, elle était déjà assimilée à la musique chinoise et ne constituait plus un genre indépendant. Il n'est du reste pas impossible que les danses accompagnées à cette époque de *ranjō* de Rinyū aient été identiques à celles qu'exécutaient trois siècles plus tôt les « musiciens » du même nom. Avant d'aborder cette question, il convient d'examiner la tradition rapportée dans les mêmes ouvrages au sujet de la provenance de ces pièces.

D'après le *Ryūmei-shō*⁽³⁾, le Bodhisattva et le Bairo furent im-

⁽¹⁾ Les variétés étaient bien au nombre de quatre : 新樂高麗等四樂, *Tōdai-ji yōroku*, p. 54.

⁽²⁾ *Kyōkun-shō*, ap. *Kōji ruien*, loc. cit., p. 37-38. Cf. *supra*, p. 3, n. 5. En 1022, lors d'une cérémonie accomplie au Hōjō-ji, on n'établit que deux *gakuya*, de gauche et de droite, et la relation de la fête ne mentionne que la musique chinoise « ancienne » et « nouvelle » (*Hōjō-ji Kindō kuyō ki* 法成寺金堂供養記 dans *Gunsho ruijū*, XV, p. 273-275); de même au Sonshō-ji, en 1102, on ne construisit que deux *gakuya* (*Sonshō-ji kuyō-ki* 尊勝寺供養記, *ibid.*, p. 265

infra). Au Tōdai-ji, en 1185, on trouve deux tentes et quatre orchestres : la tente de l'Ouest pour les musiques « nouvelle » et de Rinyū, celle de l'Est pour les musiques « *ko* 古 » et de Koma (*Tōdai-ji zoku yoroku*, Kuyō hen, p. 214); en 1195 (*ibid.*, p. 231-234, 244) et en 1203 (p. 219-220); par contre les tentes sont au nombre de quatre pour les mêmes quatre orchestres, deux à l'Ouest et deux à l'Est. Mais on a vu ci-dessus comment, d'après les auteurs contemporains, cette différenciation en quatre orchestres était sans doute toute nominale.

⁽³⁾ P. 33, 51.

portés au Japon par un certain brâhmane directeur du Saṅgha (Baramon Sōjō, 婆羅門僧正) venu de l'Inde du Sud. Fujiwara Moronaga 藤原師長 (1137-1192) reproduit cette tradition à propos des mêmes morceaux et du Kalaviṅka, en ajoutant que le brâhmane avait pour nom Bodhi 菩提 et était accompagné du maître Buttetsu 師佛哲. Ils s'étaient rendus ensemble au Wou-t'ai chan 五臺山 pour adorer Mañjuçrī; un vieillard leur ayant appris que Mañjuçrī s'était incarné au Japon en la personne du Gyōgi Bosatsu 行基菩薩, ils avaient gagné ce pays. Lors de leur rencontre avec Gyōgi, deux vieillards centenaires, l'un aveugle, l'autre bossu, tous deux incapables de parler, furent soudain guéris à l'ouïe de la mélodie intitulée Bodhisattva; Gyōgi expliqua à Bodhi que c'étaient des Deva du Ciel des Trente-trois et qu'ils venaient grâce à son chant, d'atteindre la connaissance de l'Éveil ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ FUJIWARA Moronaga, *Jinchi-yōroku* 仁智要錄 (voir sur cet ouvrage *Kokusho Kaidai*, p. 1095), ap. *Koji ruiien*, loc. cit., p. 385, 389, 427. C'est à ma connaissance le premier texte sûrement daté où soit mentionné Buttetsu. Il est question de ce personnage dans une inscription relative à Bodhi, dont l'original est perdu et n'a vraisemblablement jamais existé, de l'avis de l'auteur du *Nihon bukka jimmiei jisho* 日本諸家人名録書, p. 1035. Ce texte, reproduit au volume IV du *Gunjo ruijū*, p. 579-581, est signé de Shūei 修榮, disciple de Bodhi, et daté de la quatrième année *Keiun* (770); Bodhi y reçoit le nom personnel de Bodhisena 菩提僊那 et le nom de famille de Baraji 婆羅遲; on y relève deux grossiers désaccords chronologiques avec le *Shoku Nihongi*. — Je ne fais pas état non plus des passages du *Wamyō ruijūshō* 和名類聚抄 de Minamoto Jun 源順, où la tradition du

Jinchi yōroku est rapportée dans des termes presque identiques, à propos de la mélodie Kalaviṅka et du «rangaku 亂樂 de Rinyū 臨邑» (éd. 1667, k. 4, 12^b). Minamoto Jun reçut l'ordre de compiler cet ouvrage pendant l'ère *enchō* (923-930). Il en existe trois recensions, en 5, 10 et 20 *ken*. Les bibliographes s'accordent à reconnaître que les recensions en 5 et 10 *ken*, dont les matières sont analogues, représentent seules l'ouvrage original, celle en 20 *ken* ayant été augmentée postérieurement (cf. *Kogugogaku shomoku kaidai* 國語學書目解題, publié par l'Université de Tōkyō en 1902, p. 592 et suiv.). L'École française d'Extrême-Orient ne possède qu'une édition en 20 *ken*, mais qui porte au début de la section où est mentionné Buttetsu (曲調類) une note manuscrite signalant l'absence de cette section dans l'exemplaire en 5 *ken*. D'autre part, l'auteur d'un colophon de 1801 à un exemplaire

Un ouvrage de la même époque (xii^e siècle), le *Fusō ryakki* 扶桑略記, fixe le pays d'origine de Bodhi au « royaume de Kapilavastu de l'Inde du Sud »⁽¹⁾. Lorsqu'il débarqua à Naniwa 難波 (Ōsaka), Gyōgi fut envoyé à sa rencontre avec des fonctionnaires, des musiciens du Gagaku-ryō et une suite de cent bonzes; les deux religieux se saluèrent d'abord en sanscrit, puis échangèrent en japonais des poèmes (*waka* 和歌) rappelant le souvenir de leur rencontre à Kapilavastu dans une existence antérieure; en passant par le Sugawara-deva 菅原寺 (actuellement Kikō-ji 奇光寺, district d'Ikoma 生駒, Yamato), où un homme aveugle et sourd se mit à danser de joie en l'entendant chanter, Bodhi se rendit au Tōdai-ji; l'empereur le combla de faveurs, lui assura le revenu d'un fief et le fit installer au Daian-ji. Quant à Bussei (ou Bussetsu) 佛誓, originaire « du royaume de Rinyū de l'Inde du Nord », il était tout d'abord parti en mer à la recherche du Cintāmaṇi, pour le profit des êtres vivants, et avait dompté un Nāgarāja par la force de ses *dhāraṇī*. Le monstre tendit la tête pour lui remettre le joyau; de la main droite, Bussei fit la *mūdrā* de l'épée, et comme il avançait la gauche pour recevoir le joyau, le Nāgarāja lui rappela que naguère, du temps où la fille du Nāgarāja Sāgara en avait offert un à Çākya-Tathāgata, celui-ci l'avait reçu entre ses paumes jointes⁽²⁾. Pris de remords, Bussei relâcha sa main droite; aussitôt le Nāgarāja fracassa

en 10 *ken* dit qu'elle y manque aussi et dénonce expressément comme une interpolation (*Kokugo*... , p. 597, col. 5-9). — Enfin Buttetsu, « bonze du royaume de Čampa 瞻婆 (HUIAN-TSANG, *Si yu ki*, k. 10, écrit 瞻波 c'est-à-dire Rinyū), dans l'Inde du Nord », est mentionné dans un *Mémoire sur la venue [au Japon] de Bodhi, bonze du Daian-ji*, incorporé au *Tōdai-ji yōroku*, k. 2, p. 44-45 : il aurait accompagné Bodhi d'Inde au Wou-t'ai chan « à travers les sables mouvants », puis enseigné au Japon les « danses et

chants » Bodhisattva, Bairo et Batō, provenant du Čampa, et les aurait fait exécuter au Tōdai-ji en 751. Mais ce mémoire, où figure le conte du Nāgarāja, a un caractère trop nettement légendaire pour qu'on puisse en tenir compte. Le *Tōdai-ji yōroku* est un recueil de documents de toute sorte et de tout âge, parmi lesquels il est permis et nécessaire de faire un choix.

⁽¹⁾ *Fusō ryakki*, k. 6, éd. *Kokusho taikei*, VI, p. 559.

⁽²⁾ Cf. BURNOUF, *Lotus*, p. 161.

son bateau d'un coup d'échine. C'est alors qu'il rencontra Bodhi et que tous deux s'en vinrent, par voie de mer, de l'Inde du Sud au Japon⁽¹⁾, où ils assistèrent à la cérémonie du Tōdai-ji en 752⁽²⁾. Cette légende reparait dans le *Genkōshakusho* 元亨釋書 de Shiren 師鍊 (1322), qui attribue à Buttetsu la transmission des danses Bodhisattva, Batō et de la musique de Rinyū⁽³⁾, dans le *Honchō kōsōden* 本朝高僧傳 de Shiman 師蠻 (1702)⁽⁴⁾, et plusieurs autres ouvrages. Le *Kyōkun-shō* (1233) rattache le Batō à Buttetsu ou à Bodhi, et à ce dernier le Bodhisattva, le Kalaviṅka et le Bairo⁽⁵⁾.

L'existence du brāhmane Bodhi est mise hors de doute par deux passages de l'histoire officielle. A la 8^e lune de 736, lit-on dans le *Zoku Nihongi*⁽⁶⁾, une ambassade envoyée chez les T'ang « ramena trois hommes des T'ang et un Persan, qui se présentèrent à la cour »; à la 10^e lune, « on donna des vêtements de saison au bonze des T'ang Tao-siuan 道璿 et au bonze brāhmane Bodhi 婆羅門僧菩提 »⁽⁷⁾; à la 4^e lune de 751, « un décret nomma directeur du Saṅgha le maître de la loi Bodhi »⁽⁸⁾. D'autres documents permettent d'affirmer que sa résidence fut le Daian-ji, et que lors de la grande cérémonie du Tōdai-ji, en 752, il fut le principal officiant et eut l'honneur de procéder au rite de l'« ouverture des yeux », en présence de la famille impériale et des plus hauts seigneurs et dignitaires de la cour⁽⁹⁾. Par contre, l'attribution à ce bonze étranger des danses et musiques « çames » n'apparaît dans les textes qu'au xii^e siècle, et rien ne semble la confirmer antérieurement. Dans un

⁽¹⁾ *Fusō ryakki bassui* 扶桑略記拔萃, *ibid.*, p. 563-564, citant « certains mémoires ».

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 568; citation d'un *Tamenori ki* 爲憲記, où est également donnée la forme Bussei 佛誓.

⁽³⁾ *Kokushi taikēi*, XIV, p. 890-891; cf. aussi k. 22, p. 1023.

⁽⁴⁾ K. 1 et 2, éd. *Dai Nihon bukkyō*

zensho, 大日本佛教全書, XXII, p. 69-70 et 75.

⁽⁵⁾ Ap. *Kōji ruien*, l. c., p. 39 et 451.

⁽⁶⁾ K. 12, p. 202.

⁽⁷⁾ *Ibid.*

⁽⁸⁾ *Ibid.*, k. 18, p. 298.

⁽⁹⁾ *Tōdai-ji yōroku*, k. 2, p. 41-43, etc.

L'accord des documents est convaincant sur ces deux points.

relevé des biens du Daian-ji, établi en 747, une dizaine d'années après l'arrivée de Bodhi, il est question de fournitures pour la musique des T'ang et celle de Kure, mais non pour la musique čame⁽¹⁾. Le cas de Buttetsu est bien pire : son nom même n'est pas attesté de façon certaine avant le xii^e siècle. La conclusion s'impose. Vers le xii^e siècle ou un peu plus tôt, certaines danses et, dans certaines conditions, certaines pièces de musique, portaient le nom de čames; pour expliquer leur venue au Japon, on les attribua à un bonze fameux, de nom indien, vraisemblablement originaire de la Terre sainte, et qui avait résidé dans le monastère où ce genre d'art avait été cultivé de la façon la plus suivie. Par une facile confusion du Čampa indochinois avec celui des bords du Gange, on fit du Rinyū un pays de l'Inde; puis on imagina, comme motif de sa venue au Japon, le désir qu'il aurait eu de visiter un Bodhisattva incarné dans ce pays : cette partie de la légende fut suggérée par le souvenir d'un bonze contemporain fameux lui aussi, Gyōgi, qui avait reçu en 749 le titre de Grand Bodhisattva (*dai-bosatsu* 大菩薩)⁽²⁾. Enfin pour plus de précision, on lui donna un compagnon čam, inventé de toutes pièces et baptisé peut-être d'un des noms du Čampa connus alors au Japon. Il est appelé tantôt Buttetsu 佛哲 ou 佛徹, tantôt Bussei 佛誓. Or cette dernière leçon transcrit dans les annales annamites⁽³⁾ le nom de la capitale du Čampa dès la fin du x^e siècle, Vijaya, qui s'employait aussi pour désigner le

⁽¹⁾ *Daian-ji ryūki shizaichō* 大安支流記資財帳 (présenté à l'empereur en 747 par l'administration du monastère), dans *Dai Nihon bukkyō zensho*, Jishi 寺誌, II, p. 11. Ces objets (un masque pour une danse des T'ang et des fournitures pour la musique de Kure) avaient été donnés au monastère en 730.

⁽²⁾ Gyōgi (670-749) fut un des bonzes les plus célèbres de l'époque de Nara. Il remplit de 745 jusqu'à sa mort la fonc-

tion de directeur du Saṅgha, dans laquelle lui succéda Bodhi en 751; on lui attribue la fondation de quarante-neuf monastères, la construction de six ponts et d'une route, le creusement de quinze étangs et de sept canaux, etc.

⁽³⁾ Les textes chinois donnent le caractère homophone 逝. Ces deux caractères transcrivent aussi indifféremment le nom du royaume de Čri-Vijaya. Cf. PELLIOU, *B. É. F. E.-O.*, IV, p. 202, n. 2.

royaume ĩam⁽¹⁾. 佛誓 est donné par le *Fusō ryakki bassui*, citant des textes de date inconnue : il n'est pas impossible que ces deux caractères, signifiant « serment du Buddha », aient été la leçon originale, modifiée plus tard en 佛徹, « pénétration universelle du Buddha », et 佛哲 « sagesse du Buddha », qui offrent de meilleurs sens. De telles variantes sont fréquentes au Japon.

Comme on l'a vu plus haut, c'est dans les monastères que fleurit surtout la musique ĩame; c'est là aussi que dut se constituer la légende. Au sujet de la pièce Bairo, on lit dans le *Kyōkun-shō*⁽²⁾ :

Le 30^e jour de la 2^e lune de la 3^e année *kennin* (1203), le jour de l'offrande générale accomplie au Tōdai-ji, ... on joua la musique Bairo dans les maisons de musique de Rinyū...

Le Bairo est l'œuvre de Han-rō-toku (?) 斑朗徳; c'est une musique de l'Inde... On l'exécute dans les armées pour connaître la mort et la vie : si en l'exécutant sept fois il y a le son *shamō* 舍毛音, notre armée vaincra et l'armée ennemie sera défaite; s'il n'y a pas ce son, ce sera le contraire...⁽³⁾.

Certains disent que la musique fut importée par le brāhmane directeur du Saṅgha, et que la danse est un souvenir du fait que, du temps où Jōgū Taishi 上宮太子 (Shōtoku Taishi, 593-622) joua cette mélodie pour l'offrir au sujet Moriya (?) 守屋臣, il y eut le son *shamō* et il obtint la victoire. Mais cela ne se voit pas dans la biographie du Taishi...

On exécute cet air et cette danse au Tōshōdai-ji 唐招提寺 le 8^e jour de la 4^e lune, dans les réunions Hero⁽⁴⁾ 陪臚會; ils furent transmis par le Daijō Kanjin 鑑真大和尚 (688-763)...

La Musique de Victoire de Bairo se danse au [Shi]tennō-ji 四天王寺 [d'Osaka]...

On voit combien étaient confuses et contradictoires, au début

⁽¹⁾ Dans une lettre adressée à l'empereur de Chine en 990, le roi du Campa s'intitule « Indravarman du royaume de Vijaya nouvellement établi ». Son successeur prit lui-même le titre de Vijaya. Cf. G. MASPERO, *Le royaume de Champa*, dans *T'oung pao*, 1911, p. 73.

⁽²⁾ Ap. *Koji ruien*, loc. cit., p. 426-428.

⁽³⁾ Le sens de *shamō* est inconnu. Le *Taigen-shō*, cité dans *Bugaku Zushetsu*, p. 27, dit que l'art d'obtenir ce son se transmettait oralement et secrètement dans les armées.

⁽⁴⁾ Sur cette lecture, voir *infra*, p. 218.

du ^{xiii}^e siècle, les traditions sur l'origine des *bugaku*. Mais deux des quatre attributions mentionnées dans ce texte se laissent expliquer aisément : Shōtoku Taishi était le fondateur du Shitennō-ji, Kanjin celui du Tōshōdai-ji : l'auteur du *Kyōkun-shō* enregistre simplement les traditions de ces deux monastères. On n'hésitera plus dès lors à admettre que les bonzes du Daian-ji aient procédé de même à l'égard de toutes les pièces « de Rinyū », dont leurs prédécesseurs des ^{viii}^e-^{ix}^e siècles s'étaient fait une spécialité peut-être glorieuse. Leur tradition dut éclipser peu à peu celles des autres monastères; c'est ainsi qu'on en vint progressivement à rattacher à Bodhi et à Buttetsu divers morceaux dont l'origine ne paraissait ni chinoise, ni coréenne, ou même des pièces purement chinoises comme le Ranryō-wō⁽¹⁾. Pour un bouddhiste, indianiser est œuvre pie; et le Rinyū était en Inde. Il n'est pas jusqu'à l'air fameux des « Dix mille Automnes » (Banjū-raku 萬秋樂), « mélodie du monde bouddhique », dont le *Kyōkun-shō* ne prétende qu'il fut importé par Bodhi « du Pāktjyei »⁽²⁾. Enfin Toyohara Sumiaki 豊原統秋 (1450-1524) donne dans son *Taigenshō* 體源抄 la liste suivante des « musiques de Rinyū, transmises par Buttetsu » : Batō, Bairo, Kalaviṅka, Bodhisattva, et en outre (又云) Konjū 胡飲酒, Somakusha 蘇莫者, Kenki-kondatsu 劍氣揮脱 et Ronko-kondatsu 輪鼓揮脱⁽³⁾. Ces huit pièces sont connues depuis lors sous le nom des « huit musiques du Čampa » (Rinyū hachi gaku 林邑八樂)⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Cf. *supra*, p. 207, n. 2.

⁽²⁾ Ap. *Koji ruien*, loc. cit., p. 51. Le même ouvrage donne du Čampa une description de haute fantaisie : « Le Rinyū est soumis au royaume de Tch'ou 楚 et lui paye tribut; c'est un royaume secondaire de la région septentrionale de l'Inde centrale; on l'appelle aussi royaume de Tourfan 高昌. Les maisons s'y trouvent dans les forêts... Les habitants se livrent sans cesse au chant et à

la danse. » D'après un texte cité dans le *Dai Nihon shi* 大日本史, k. 378, 30^b, Bodhi enseigna au Tōdai-ji divers morceaux tels que le Bodhisattva et le Kalaviṅka; quant au Banjū-raku, il le garda secret et ne consentit à l'exécuter qu'à l'inauguration d'un édifice du Tōdai-ji.

⁽³⁾ Ap. *Koji ruien*, loc. cit., p. 51.

⁽⁴⁾ C'est du moins ce que disent MM. YOSHIDA et TSUDA. M. TAKAKUSU donne une liste différente, qui paraît re-

Il n'y a pas lieu de s'arrêter au second groupe ajouté par Toyohara Sumiaki, sans doute d'après la tradition de quelque monastère⁽¹⁾. Quant aux quatre premières pièces, l'enquête critique entreprise ci-dessus nous mène à supposer qu'elles furent importées au Japon, non pas directement du Çampa ou de l'Inde par Buttetsu



Fig. 1. — Danseur du Batô.

ou Bodhi, mais bien plus vraisemblablement de Chine, par quelqu'un ou quelques-uns des nombreux musiciens ou bonzes qui voyagèrent entre Chine et Japon à l'époque de Nara. Nous allons

poser sur un ouvrage mentionné dans le *Bugaku zusetsu*, p. 17, et auquel je n'ai pas accès.

⁽¹⁾ Le Konjū, *alias* Suiko 醉胡, est le Ts'ouei hou-tseu 醉胡子 chinois, mentionné dans le *Kiao fang ki* des T'ang, 9° (cf. aussi COURANT, *op. cit.*, p. 197).

Le Somakusha et les Kondatsu sont des pièces chinoises d'origine sérindienne (cf. textes chinois cités dans *Koji ruien*, *loc. cit.*, p. 519-520, et aussi un rapport de 706 dans la biographie de Song-Woukouang 宋務光, *Kieou T'ang chou*, k. 118, 7°).

en effet trouver en Chine des traces de deux au moins de ces pièces.

Batō 拔頭 s'écrit aussi 髮頭, 馬頭, 撥頭. Or cette dernière leçon (chinois Po-t'eu), attestée dans le *Gakkaroku* 樂家錄 d'Abe Suenao 安倍季尙 (1612-1708)⁽¹⁾, désignait en Chine sous les T'ang une danse «provenant de l'Asie centrale», et qui aurait commémoré l'égorgement d'une bête féroce par un barbare dont elle avait dévoré le père⁽²⁾. D'après le *Yo fou tsa lou* 韻府雜錄 de Touan Ngan-tsie 段安節 (ix^e siècle), qui écrit 鉢頭, les danseurs portaient les cheveux épars, des vêtements blancs et un masque éploré⁽³⁾. Les compilateurs du *Dai Nihon shi* 大日本史 (1802)⁽⁴⁾ remarquent que cette description s'applique en gros à la pièce japonaise : les danseurs du Batō portent un masque tourmenté, à longs cheveux flottant sur le visage (fig. 1)⁽⁵⁾. D'autre part, leur costume n'est pas blanc, mais se compose essentiellement d'une peau de mouton, percée d'un trou par lequel ils passent la tête, et qui tombe des épaules par devant et par derrière (*ryōtō* 裊襦)⁽⁶⁾. Un tel costume ne peut provenir que de l'Asie septentrionale ou centrale et écarte la possibilité d'une origine indochinoise de cette pièce⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ Ap. *Koji ruin*, loc. cit., p. 451.

⁽²⁾ 出西城; cf. COURANT, op. cit., p. 199. Voir aussi *T'ong tien*, k. 146, 14^b; *Wen hien t'ong k'ao*, k. 148, 5^b.

⁽³⁾ Ed. *Kou kin chouo hai*, 6^a : 被髮素衣面作啼○.

⁽⁴⁾ K. 278, 14^b.

⁽⁵⁾ Les figures sont extraites du *Bugaku zu* 舞樂圖, publié en 1905, par M. OTSUKI Joden dans le *Kojitsu sōsho*. Les gravures du premier volume (dances de droite) sont dues à TAKAJIMA Chiharu 高島千春 (1823), celles du second volume (dances de gauche), d'où sont

tirées nos illustrations, à KITAZUME Yūkyō 北爪有郷 (1820-1888), attaché comme peintre au Bureau de la Musique en 1885.

⁽⁶⁾ Ce vêtement se porte également pour les danses Konjū, Ranryō-ō, Genjō-raku et autres. Cf. *Bugaku zussatsu*, p. 45-46.

⁽⁷⁾ Pour expliquer le nom de Batō, M. TAKAKUSU rapproche cette danse du mythe védique du cheval céleste donné par les Açvin au roi Pedu pour dompter un serpent; la danse correspondante, Genjō-raku 還城樂 ou plus correctement

Le titre complet du Bairo, dès les premiers textes, est Bairo-Hajin-raku 倍(ou 陪)臚(ou 盧)破陣樂, « musique de victoire

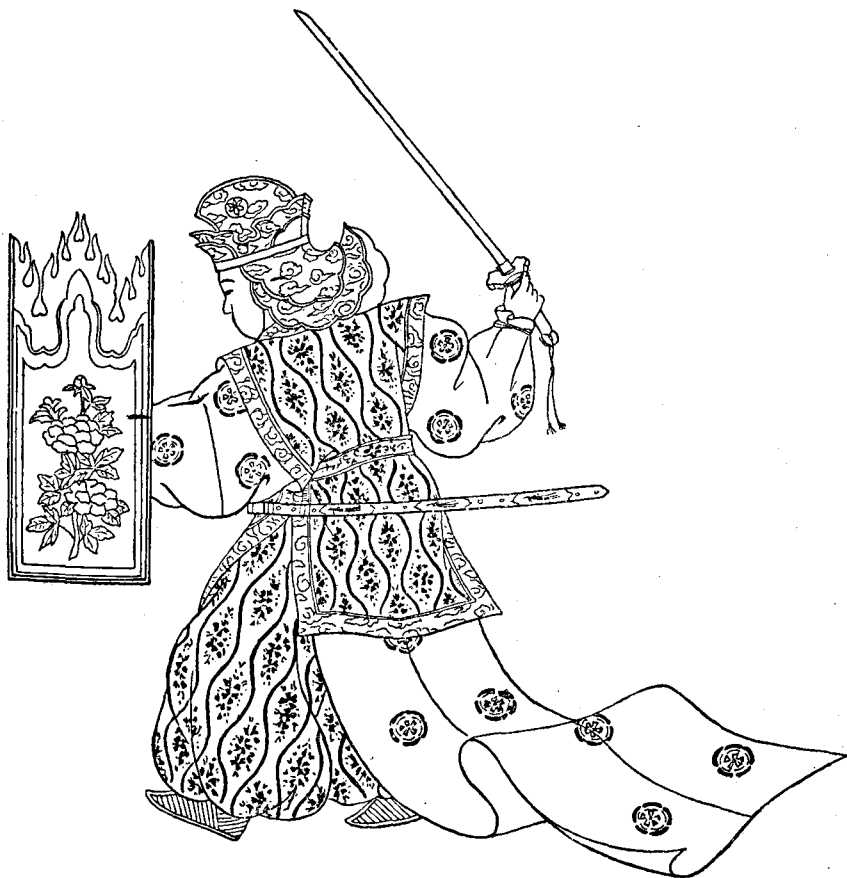


Fig. 2. — Danseur du Bairo.

de Bairo ». C'est une pièce guerrière; aux ^{xii}^e-^{xiii}^e siècles, la danse s'exécutait de la façon suivante. Pendant que douze (ou seize)

Genja-raku 見蛇樂, consiste en effet à saisir et à reposer tour à tour, en courant avec des signes de joie, un petit serpent de bois dressé au centre de l'estrade. Les cheveux des danseurs du Batō figuraient

la crinière du cheval, et la baguette brandie par ceux du Genja-raku rappellerait le bâton utilisé dans les rites védiques contre les scorpions et les serpents venimeux...

danseurs, tant « de droite » que « de gauche » (ce morceau n'avait pas de « correspondant »), se revêtaient d'une cuirasse, se munissaient d'un bouclier et d'une lance et sortaient des maisons de musique, on jouait sur les flûtes du *ranjō* de Rinyū; puis les danseurs faisaient un tour de l'estrade, ce qu'on appelait une « roue » (輪); ils descendaient dans la cour, mêlaient leurs boucliers, remontaient, faisaient de nouveaux tours de l'estrade et s'y alignaient plusieurs fois de suite, aux sons de l'air Bairo; on reprenait un *ranjō*, et les danseurs regagnaient les maisons de musique en courant et en désordre ⁽¹⁾. Actuellement un tour d'estrade se dit *waku* ヲ et la course finale *hero-washiri* へ口走 ⁽²⁾. De même que *shamō* ⁽³⁾, les termes *waku*, *hero*, *Bairo* sont inexplicables : peut-être les deux derniers, dérivant sans doute d'un mot étranger ⁽⁴⁾, furent-ils empruntés au nom de la fête du Tōshōdai-ji lors de laquelle s'exécutait cette pièce, comme on l'a vu plus haut. Le nom de cette fête se prononce Hero-e へ口會. Quant à Hajin-raku, c'est une désignation générique s'appliquant à plusieurs autres danses guerrières (*bugaku* 武樂) d'origine chinoise. En Chine, la danse guerrière et nationale par excellence des T'ang s'intitula successivement Ts'in-wang p'o-tch'en yo 秦王破陣樂, Ts'i-tō 七德 p'o-tch'en yo et Chen-kong 神功 p'o-tch'en yo; elle était divisée en trois parties; les danseurs revêtus de cuirasses et munis de lances imitaient les évolutions d'une armée ⁽⁵⁾. Le *Yo fou tsa lou* (7^b) la classe parmi les musiques de Koutcha, tout en en attribuant la composition au prince de Ts'in, c'est-à-dire à T'ai-tsong (627-649); ce classement devait donc être d'un ordre tout technique. Quoi qu'il en soit, le Bairo Hajin-raku n'apparaît dans les textes

⁽¹⁾ *Kyōkun-shō* et *Jinchi-yōroku*, dans *Kōji ruien*, loc. cit., p. 427-429. Actuellement les danseurs, au nombre de quatre seulement, portent une épée au lieu d'une lance (voir fig. 2, p. 217).

⁽²⁾ *Bugaku zusetsu*, p. 26.

⁽³⁾ Cf. *supra*, p. 213, n. 3.

⁽⁴⁾ ODA Tokunō, *Bukkyō daijiten*, *ibid.*, y voit des transcriptions de Bhairava, et M. TAKAKUSU, *art. cit.*, établit des rapprochements entre la danse et les légendes des divers Virūdhaka connus.

⁽⁵⁾ COURANT, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, p. 188.

qu'au ^x^e siècle, à une époque où la musique de Rinyū n'était peut-être plus qu'un mot. Son attribution à Buttetsu ou à Bodhi, de même que celle du Batō, s'explique évidemment par le fait que tous deux étaient accompagnés de *ranjō* dits de Rinyū. Mais il ne paraît pas certain qu'il ait été « ĉam » en lui-même.

Dès le ^{ix}^e siècle, au contraire, le Bodhisattva et le Kalaviṅka sont nettement rattachés au Rinyū⁽¹⁾. C'est en définitive sur ces deux pièces que doit se fixer notre attention. L'usage les a du reste groupées pendant longtemps; le *Ryūmei-shō* (k. 1, p. 33) dit qu'on les exécutait ensemble « dans les dix sortes d'offrandes... D'abord le Bodhisattva offrait des fleurs, puis il revenait danser; ensuite l'Oiseau faisait de même ». En 1022, on joua au Hōjō-ji de Kyōto le Bodhisattva, le Kalaviṅka et une pièce récemment composée au Japon, le Papillon (Kochō 胡蝶)⁽²⁾. Le *Jinchi-yōroku* donne de ces trois pièces la description suivante⁽³⁾ :

D'abord on joue une mélodie sur les instruments à tuyaux. Pendant qu'on joue la musique des dix Deva 十天樂, les enfants danseurs de l'Oiseau, au nombre de six, prennent des bols de fleurs et les déposent; les Bodhisattva, au nombre de dix, prennent des offrandes de fleurs et autres⁽⁴⁾; puis les uns et les autres passent sur l'estrade de danse et font offrande au Buddha. Lors-

⁽¹⁾ Le journal de la cérémonie de 861 (*supra*, p. 202) parle « des musiciens de Rinyū, Oiseaux et autres ». Quant au Bodhisattva, le *Kimon* (*Tōdai-ji yōroku*, p. 53) appelle « résidence des musiciens du Bodhisattva » la tente que le *Nikki* (*supra*, p. 202) appelle « siège de la musique de Rinyū ».

⁽²⁾ *Hōjō-ji kindō kuyōki* 法成寺金堂供養記, dans *Koji ruien*, loc. cit., p. 386. La pièce du Papillon est attribuée à Fujiwara Tadafusa 藤原忠房 (906).

⁽³⁾ *Jinchi yōroku*, citant un *Nangū kōteki fu* 南宮横笛譜, ap. *Koji ruien*, loc. cit., p. 389. Comparer les descriptions analogues de l'offrande de fleurs et

des trois danses, exécutées dans divers monastères, aux années 1022 (*Gunsho ruijū*, XV, p. 275), 1077 (*ibid.*, p. 261-262), 1102 (*ibid.*, p. 268-269), 1185 (*Tōdai-ji zoku yōroku*, kuyō hen, p. 211), 1195 (*ibid.*, p. 234 et 245), 1203 (*ibid.*, p. 220), 1285 (*Gunsho ruijū*, XV, p. 622-623), 1334 (*ibid.*, p. 294-342, notamment p. 334 *infra*, où il est dit qu'entre l'offrande de fleurs et la danse des seize Bodhisattva les musiciens jouèrent du *ranbu* de Rinyū 林邑亂舞) et enfin 1518 (*ibid.*, p. 613).

⁽⁴⁾ Le texte porte 供花大蛇等. 蛇 est une forme vulgaire de 陀, « serpent »; j'omets ce mot qui doit être fautif.

qu'ils sont revenus, les enfants [figurant les] Oiseaux se retirent tout d'abord dans les vestibules d'herbages (*sōjuku* 草塾) sur l'estrade. Pendant [qu'on joue un air du] parcours du chemin (*michiyuki* 道行), les Bodhisattva se lèvent sur l'estrade, dansent, puis regagnent la maison de musique; puis les Oiseaux se lèvent et dansent...

Actuellement, lorsqu'ils s'en reviennent après avoir offert les fleurs, les Bodhisattva et les Papillons traversent directement l'estrade et rentrent dans les maisons de musique, tandis que les enfants [figurant les] Oiseaux gagnent les vestibules d'herbages de l'estrade. Quand les Bodhisattva ressortent, les Oiseaux quittent les vestibules, [dansent] et rentrent dans la maison; les Bodhisattva dansent et se retirent; les Papillons sortent et dansent...

On voit que ces trois danses étaient étroitement associées; même après que celle du Bodhisattva se fut perdue⁽¹⁾, et jusqu'à nos jours, les deux autres firent «paire» (*banbu*) sous le titre de Chōtori 蝶鳥, «le Papillon et l'Oiseau». Cela nous confirme dans l'idée que le Bodhisattva et le Kalaviṅka se distinguaient à l'origine par des caractéristiques communes, dont l'une était l'offrande de fleurs accomplie par les danseurs. Or le *Song che*⁽²⁾ mentionne parmi les corps de ballerines du Conservatoire (*kiao fang* 教坊) des Song celui des «Bodhisattva offrant des fleurs» 菩薩獻花隊, dont les ballerines «portaient des vêtements de couleur blanche, serrés et de plusieurs épaisseurs, des coiffures précieuses, et tenaient des plats de fleurs parfumées». Si peu explicites que soient ces indications, elles nous invitent une fois de plus à chercher en Chine l'origine d'une danse du Rinyū.

Reste le Kalaviṅka, dont rien ne semble pouvoir être rapproché dans la littérature musicographique chinoise. Mais une note du journal de la cérémonie de 861 (*supra*, p. 202) donne cette pièce pour une composition «nouvelle», dont la musique était due à Wanibe Otamaro et la danse à un maître de danse des T'ang, Fu-

⁽¹⁾ L'exécution de ce Bodhisattva est mentionnée pour la dernière fois, à ma connaissance, sous l'année 1518; voir

également la note 3 de la page 219.

⁽²⁾ K. 149, 5 b; même texte dans *Wen hien t'ong k'ao*, k. 246, 12 a.

ya-bu. Ce dernier nom, de prononciation hypothétique, a toutes les apparences d'un nom chinois mal orthographié. Wanibe était un musicien de Kyōtō, bien connu pour son talent de flûtiste et auteur de diverses mélodies qu'il présenta à l'empereur; vers 824; il fut nommé maître de flûte de Pāiktjyei au Gagakuryō, puis plus tard maître de flûte traversière des T'ang; il remplit pendant plusieurs années la fonction de directeur en sixième (少屬) du même bureau, et enfin, notamment à la date qui nous occupe (861), celle de directeur en troisième (大允); il mourut en 865, âgé de soixante-huit ans⁽¹⁾. Si donc la pièce du Kalaviñka, créée au Japon, y reçut le nom de Rinyū, c'est que ce nom désignait *un genre, un style, caractérisé par certaines particularités mélodiques, rythmiques, instrumentales, chorégraphiques ou de costume*, dont les auteurs de cette pièce étaient instruits, mais sur lesquelles nous ne pouvons formuler aujourd'hui que les hypothèses les plus vagues.

Des deux pièces dont le classement comme « čames » est attesté à une époque où ce terme avait certainement au Japon une valeur bien définie, la danse du Kalaviñka est attribuée à un maître apparemment chinois, et l'on connaissait en Chine sous les Song un ballet analogue au Bodhisattva japonais. Or aucun document ne paraît témoigner en Chine de la connaissance d'une musique dite de Lin-yi. Voici comment je serais tenté de résoudre cette difficulté. Lorsqu'en 605 le général chinois Lieou Fang 劉方 occupa la capitale du Lin-yi, il y trouva des musiciens du Fou-nan qu'il emmena en Chine⁽²⁾. Au cours des onze années suivantes (605-616), Yang ti des Souei augmenta de sept à neuf le nombre des Orchestres qu'il avait établis vers 581 : le quatrième resta celui de l'Inde⁽³⁾. Les T'ang, à leur avènement (618), maintinrent ces

⁽¹⁾ *Dai Nihon jimmei jisho*, p. 3111-3112, et *Sandai jitsuroku*, k. 5, p. 77.
— Sur les fonctions, voir *Ryō no shūge*, k. 4, p. 97.

⁽²⁾ PELLIOU, *B.É.F.E.-O.*, IV, 389, et G. MASPERO, *op. cit.*, *T'oung pao*, 1910, p. 511 et suiv.

⁽³⁾ COURANT, *op. cit.*, p. 192. En dehors

neuf Orchestres, mais d'après le *T'ong tien* de Tou Yeou (735-812) celui de l'Inde devint l'Orchestre du Fou-nan⁽¹⁾. Les autres sources⁽²⁾ ne confirment pas cette substitution, et donnent à ce sujet la note suivante : « A l'époque des Souei, on employa au complet la musique de l'Inde, qui était rangée parmi les Orchestres; on n'employa pas celle du Fou-nan. C'est que l'empereur Yang, ayant pacifié le Lin-yi, obtint des artistes du Fou-nan et leurs guitares à calebasse (*pa'o k'in* 匏琴); comme elles étaient grossières et inutilisables, on se contenta d'en transcrire les sons pour l'Orchestre de l'Inde et elle ne fut pas rangée parmi les Orchestres. » Mais si les instruments du Fou-nan furent abandonnés, les danses se conservèrent avec leurs costumes distincts. On lit en effet dans le *T'ong tien* et le *Kieou T'ang chou*⁽³⁾ :

MUSIQUE DU FOU-NAN. — Deux danseurs, portant des vêtements de *tch'ao-hia* 朝霞 (rose d'aurore)⁽⁴⁾ et marchant avec des souliers de corde et de peau rouge. A l'époque des Souei, on employait au complet [les instruments de] musique de l'Inde [pour jouer la musique du Fou-nan]; maintenant en sont conservés les tambours *kie* 羯, *tou-t'an* 都曇 et *mao-yuan* 毛員⁽⁵⁾, la flûte *siao* 簫, la flûte traversière *heng ti* 橫笛, le cornet de roseau *pi-li* 篳篥, les cymbales de bronze *t'ong po* 銅鉞 et la conque *pei* 貝.

MUSIQUE DE L'INDE. — Les musiciens portent un bonnet en tissu noir, une tunique de soie cuite blanche, une culotte de brocart violet et un mantelet

des orchestres, il y avait, mêlés ensemble, des musiciens de divers pays, notamment déjà du Fou-nan.

⁽¹⁾ *T'ong tien*, k. 246, 5°, cité aussi dans *T'ang houei yao*, k. 33, 11° dont l'auteur remarque qu'à son époque (x^e siècle) l'orchestre du Fou-nan était remplacé par celui de l'Inde, et dans *Yu hai* (xiv^e siècle), k. 105, 9°, où est relevée la contradiction du texte du *T'ong tien* avec celui du *T'ong tche*.

⁽²⁾ *T'ang lieou tien* (713-741), k. 14, 19°; *Kieou T'ang chon* (x^e siècle), k. 29,

4^b-5°; *Wen hien t'ong k'ao* (xiv^e siècle), k. 148, 9^b.

⁽³⁾ *Tong tien*, k. 146, 7°-8°; *Kieou T'ang chou*, k. 29, 5°.

⁽⁴⁾ « Il semble que vers le temps des Souei ou des Tang ce terme ait été appliqué à une étoffe spéciale, sans doute à cause de sa couleur; on le trouve notamment à propos du Campa. » (PELLIOT, *loc. cit.*)

⁽⁵⁾ Le premier provenant d'une peuplade du Nord et les derniers de l'Asie centrale (COURANT, *op. cit.*, p. 151).

rouge. Les danseurs, au nombre de deux, se tressent les cheveux et portent un *kāšāya* 袈裟 de *tch'ao-hia*, pareil à l'habit des bonzes actuels; ils marchent avec des souliers de corde et de chanvre vert. Pour la musique sont employés [le gong *t'ong kou* 銅鼓]⁽¹⁾, les tambours *kie*, *mao-yuan* et *tou-t'an*, le cornet de roseau *pi-li*, la flûte traversière *heng-ti*, le luth *k'ong-heou* à tête de phénix 鳳首箏篋, la guitare *p'i-p'a* 琵琶, [la guitare *p'i-pa* à cinq cordes 五絃琵琶], les cymbales de bronze et la conque. Les tambours *tou-t'an* [et *mao-yuan*] sont maintenant perdus.

On voit que les danses du Fou-nan étaient accompagnées sous les T'ang par un orchestre indien assez considérable, si on le compare à celui de la Section indienne elle-même. Quelques musiciens de ce pays s'étaient déjà introduits à la cour de Chine avant 605⁽²⁾, mais c'est manifestement l'arrivée des artistes pris par Lieou Fang à cette date qui détermine le succès de la musique du Fou-nan et la mit à la mode à Tch'ang-ngan. Il n'est pas invraisemblable qu'une confusion relative à l'origine véritable de ces artistes capturés au Lin-yi se soit produite parmi les courtisans et les maîtres de musique de la capitale, ou même parmi les gens du peuple. Ainsi se serait formée une tradition que n'auraient point recueillie les historiens officiels, mais qui se serait transmise au Japon par l'intermédiaire des étudiants, des bonzes, des ambassadeurs. La musique de Rinyū serait donc en réalité de la musique cambodgienne⁽³⁾.

À l'appui de cette hypothèse, on peut remarquer que l'art musical paraît avoir été plus développé et surtout plus original — du point de vue chinois — au Fou-nan qu'au Lin-yi; la présence même dans ce dernier pays des musiciens capturés par Lieou Fang

⁽¹⁾ Les mots entre crochets manquent dans le *T'ong tien*.

⁽²⁾ *Infra*, p. 224, n. 1.

⁽³⁾ Les musicographes japonais des *xii^e-xiii^e* siècles (cités ap. *Koji ruien*, loc. cit., p. 429-430) ont connu un air sans danse intitulé *Funan* 扶南; au

xvii^e siècle, le *Gakka-roku* le déclare entièrement perdu (*ibid.*, p. 46). Le *Kyōkun-shō* lui attribue un caractère lascif qui serait aussi celui des habitants du Fou-nan. Sans doute son importation fut-elle postérieure à celle de la musique de Rinyū.

en est du reste un indice. La première ambassade du Fou-nan, en 243, offrit à l'empereur de Chine des musiciens⁽¹⁾. Un siècle plus tard, au contraire, un Chinois au service du roi čam « dressait des ouvriers à confectionner des instruments de musique⁽²⁾ ». D'après le *Souei chou*, les instruments čams étaient le luth *k'in*, la flûte *ti*, la guitare *p'i-p'a* et la guitare à cinq cordes *wou hien* : « Ils ressemblent beaucoup à ceux qui se fabriquent en Chine⁽³⁾ ». C'est à peine si le *Song che* mentionne des danseurs čams⁽⁴⁾. A en juger d'après les textes, la musique čame ne se serait pas répandue au delà de l'Annam : en 1260⁽⁵⁾, le roi Thánh-Tông des Lí composa lui-même des airs imités de ceux du Čampa et les fit chanter par les musiciens de sa cour; peu après, au début du xiv^e siècle, l'*Annam chí lược* note que la musique funèbre en usage était dite *phan-có-ba* 飯古波 et provenait du Čampa⁽⁶⁾.

En résumé, il s'introduisit au Japon au viii^e siècle un genre de

⁽¹⁾ PELLIOU, *B.É.F.E.-O.*, III, 303. Sous les Tang et les Song, on connaissait en Chine des cymbales de bronze provenant du Fou-nan. Le *Kieou T'ang chou*, k. 29, 8^a, les rapproche de celles de l'Inde, et le *Yo chou* 樂書 de Tch'en Yang 陳陽 (docteur en 1094-1097; ap. *T'ou chou tsi tch'eng*, Yo lu tien, k. 100, 1^b) de celles de l'Asie centrale. Ce dernier auteur (*ibid.*, k. 113, 2^a) mentionne aussi, comme fabriquées au Fou-nan, à Koutcha, à Kachgar et chez les Si Leang 西涼, des guitares *p'i-p'a* dont la caisse était en peau de serpent et le plectre en peau d'éléphant. Les textes chinois ne doivent pas contenir beaucoup d'autres informations sur la musique du Fou-nan.

⁽²⁾ *Souei chou*, k. 82, 1^b, reproduit dans *Wen hien t'ong k'ao*, k. 331, 15^b.

⁽³⁾ « Leurs instruments sont le luth mongol *hou k'in* 胡琴, la flûte *ti*, le

tambour et le grand tambour (*idem*, *Wen hien t'ong kao*, k. 148, 10^b); dans les orchestres sont aussi rangés des danseurs. »

⁽⁴⁾ Et non 1060 comme il est imprimé dans G. MASPERO, *loc. cit.*, 1910, p. 217; deuxième année de Lí Thánhtông.

⁽⁵⁾ Trad. Sainson, p. 94. Peut-être faut-il lire 飯占波, qui aurait transcrit un terme contenant le nom du Čampa?

⁽⁶⁾ La tradition de la musique et de la danse à la cour fut interrompue pendant les « grands troubles de Ōnin », à la fin du xv^e et au xvi^e siècle, puis reprise sous les empereurs Ōgimachi (1538-1586) et Go-Yōzei (1587-1611), qui firent appeler à la capitale les anciens fonctionnaires musiciens de la Cour et les artistes héréditaires de Nara et du Shiten-nō-ji.

musique et de danse appelé ĩam, mais provenant peut-être, par la Chine, du Fou-nan. Dès le xii   siècle, la musique de ce nom avait perdu ses caractéristiques techniques et se trouvait assimil  e à la musique chinoise. On se mit alors à rattacher le même nom à diverses pièces dont l'origine était mal connue, et on inventa une légende pour expliquer la transmission de cette musique au Japon.



Fig. 3. — Danseur du Kalavi  ka.

Quant aux danses, l'une de celles qui se trouvent class  es comme ĩames au viii   siècle, le Bodhisattva, est oubli  e; l'autre, le Kalavi  ka, et deux autres danses plus tardivement rattach  es à l'  cole ĩame, le Bat   et le Bairo, se sont transmises jusqu'aujourd'hui ⁽¹⁾. Lors de la restauration de Meiji, en 1870, fut établi à T  ky   un bureau de la musique, Gagaku-kyoku   雅樂局, dont le nom fut changé plus tard en Gagaku-bu   雅樂部 (1878), puis en Gaku-bu   樂部 (1908). Dans la liste des vingt pièces de *bugaku* officiellement autoris  es par ce bureau en 1874 figurent le Kalavi  ka et le Bat  .

Le Bairo fut exécuté au palais impérial en 1895, pour fêter la victoire remportée sur la Chine⁽¹⁾.

La danse du Kalaviṅka est exécutée par quatre enfants portant un diadème où sont fichées des fleurs; des ailes sont fixées à leur dos, et ils frappent de petites cymbales de bronze pour imiter la voix de l'oiseau légendaire (fig. 3). Le Kalaviṅka paraît jouer dans l'art et l'iconographie bouddhiques des pays de culture chinoise un rôle analogue à celui du Kiṃnara et de la Kiṃnarī dans l'art de l'Inde et des pays du Sud⁽²⁾. Peut-être n'est-il pas interdit d'établir un rapprochement entre cette danse composée, semble-t-il, par un Chinois qui put l'apprendre des artistes du Fou-nan, et celles de la Kiṃnarī exécutées de nos jours au Cambodge et au Siam⁽³⁾.

⁽¹⁾ *Bugaku Zusetsu*, p. 27. On trouvera dans le *Tōa no hikari* 東亞之光, III, n° 7, 1908, p. 62-69, une description du Bairo par M. SHIDA Yoshihide 志田義秀, qui assista à une répétition de cette danse au Bureau de la Musique. SUZUKI Koson, *op. cit.*, p. 136, donne deux transcriptions européennes de la mélodie.

⁽²⁾ Cette question est examinée dans un article sur l'architecture chinoise qui paraîtra incessamment dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*.

⁽³⁾ Cf. A. LECLÈRE, *Le théâtre cambodgien*, dans *Rev. d'ethnogr. et de sociol.*, I (1910), p. 276-277, et pour le Siam un article de M. R. NICOLAS à paraître en 1924 dans le *Journal of the Siam Society*.