

Faculté de philosophie, arts et lettres

**Les « Huit Coins du Monde »
Musique, mythes et politique
dans le Japon impérial**

Chansons patriotiques et musique symphonique en 1940,
2600^e anniversaire de l'empire

八
紘
一
宇

Auteur : Jean P. Bacq

Promoteur(s) : Fañch Thoraval

Lecteurs : Brigitte Van Wymeersch, Christophe Pirenne

Année académique 2018-2019

Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, finalité
art et musique

八紘一字

**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ARTS ET LETTRES**

LES « HUIT COINS DU MONDE »

**MUSIQUE, MYTHES ET POLITIQUE DANS LE JAPON
IMPÉRIAL**

**CHANSONS PATRIOTIQUES ET MUSIQUE SYMPHONIQUE EN 1940,
2600^e ANNIVERSAIRE DE L'EMPIRE**

Mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité spécialisée
art et musique

Auteur : Jean P. Bacq
Promoteur : Fañch Thoraval

année académique 2018 - 2019

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement les membres du corps professoral de la section « Histoire de l'Art et Archéologie » de l'Université Catholique de Louvain. Les chercheurs, professeurs, doctorants et aussi étudiants que j'y ai rencontrés, m'ont été d'une grande aide pour construire ma réflexion. Une mention spéciale pour les membres de la section musicologie dont l'ouverture d'esprit me fut fort salubre, Mmes Brigitte Van Wymeersch et Anne-Emmanuelle Ceulemans, Mr. Christophe Pirenne. Au premier rang, Mr. Fañch Thoraval, qui a toujours témoigné délicatesse et profondeur dans son rôle de 先生. Je ne peux quitter cette section sans mentionner ma famille, mon épouse tout spécialement, dont la patience, l'intelligence et l'esprit de contradiction ont vivifié cette expérience.

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières.....	7
Remarques préliminaires.....	11
Orient-Occident.....	11
Transcriptions des noms japonais.....	11
Titres anglophones.....	11
Fermeture des bibliothèques.....	11
Prologue.....	13
1. <i>Piano et « universalité » de la musique occidentale.....</i>	<i>13</i>
1.1 La facture pianistique japonaise, succès et prestige.....	13
1.2 Des réticences nativistes tardives.....	14
1.3 Un instrument cher et inadapté.....	17
2. <i>L'urgence de la modernité.....</i>	<i>18</i>
2.1 Pourquoi la musique « occidentale » ?.....	18
2.2 Un événement symbolique : les concerts des 7 et 8 décembre 1940.....	22
3. <i>Le Japan Times et ses archives.....</i>	<i>23</i>
3.1 Le plus ancien quotidien anglophone du Japon.....	23
3.2 Le prince Itō Hirobumi (1841-1909) et la première constitution japonaise.....	24
3.3 Fukuzawa Yukichi (1835-1901).....	28
3.4 Des influences multiples mais proches du pouvoir.....	30
3.5 Conclusion : une source précieuse.....	34
1.4 <i>Le style musical « occidental » : succès et « modernité ».....</i>	<i>35</i>
4.1 Diffusion et promotion.....	35
4.2 Les aptitudes musicales du « peuple japonais ».....	42
I.....Équation n°1 : modernité et mythe impérial	47
1. <i>modernité et tradition.....</i>	<i>47</i>
1.1 Être Moderne et Japonais.....	47
1.2 Être Moderne et civilisé.....	49
1.3 Modernité et musique de style « occidental » (洋楽).....	53
2. <i>Vous avez dit « moderne » ?.....</i>	<i>56</i>
2.1 « Contemporanéité » vs « modernité » : une certaine épaisseur temporelle.....	57
2.2 Les quatre conceptions de la « modernité » selon Frederick Cooper.....	58
2.3 « Modernité » : une association à des valeurs « démocratiques ».....	61
2.4 Totalitarisme et modernité : une question d'époque et de lieux.....	64
3. <i>La construction du mythe impérial.....</i>	<i>66</i>
3.1 Shintō d'état et mythe fondateur.....	66
3.2 八紘一宇: les huit coins du monde et les marches « patriotiques ».....	71
3.2.1 八紘一宇 (Hakkō Ichiū) : la « tour de la paix » à Miyazaki.....	71
3.2.2 Le chemin vers le Zentaishugi (全体主義) – un totalitarisme à la japonaise.....	74
3.2.3 « Enflammer les cœurs », le rôle des « marches patriotiques ».....	78
II.....Équation n° 2 : Occident – Orient, la course à la civilisation	87
1. <i>le mythe d'une différence fondamentale.....</i>	<i>87</i>
1.1 Une offensive de politique étrangère culturelle : la Kokusai Bunka Shinkōkai.....	87
1.2 « Identité occidentale ».....	94
1.2.1 Occident-Orient une opposition culturelle ?.....	94
1.2.2 L'« identité » : une notion scientifique ou politique ?.....	95
1.2.3 « Judéo christianisme » et antiquité « gréco-romaine » : back to the trees ?.....	97
1.3 L'Orient :.....	100
1.3.1. Le rôle de « l'Autre ».....	100
1.3.2. Un exemple de « géographie culturelle imaginaire ».....	101
1.3.3. Une invention « occidentale » vieille de plus de 7 siècles ...	103

1.3.4.	...reprise dans les écrits « orientaux ».....	104
1.3.5.	Du rejet au fantasme.....	106
2.	<i>Grèce antique et Japon : le mythe de la « civilisation »</i>	108
2.1.	Une curieuse <i>translatio studii</i>	108
2.2.	L'idée d'une « Nation » biblique	110
2.3.	Les mystères de l'analogie en histoire de l'art et l'art de remonter le temps : définir « l'identité japonaise »	111
2.3.1	Définir l'identité japonaise : le rôle de la Grèce antique	112
2.3.2	Définir l'identité japonaise : isolement et Nihonjinron (日本人論).....	113
	Isolement et religion d'état : une vision particulière de la citoyenneté	114
	Peut-on devenir Japonais ?	115
	Définir la Nihonjinron (日本人論).....	116
2.3.3	Grèce et ... Bushidō.....	118
2.3.4	Pacifisme et ... empire colonial.....	120
2.3.5	Rendre le Japon civilisé et respectable.....	123
3.	<i>Culture et politique</i>	125
3.1	Une note sur la persistance de certaines idées : le Matsushita Institute of Government and Management (Matsushita Seikei Juku)	125
3.2	Une offensive culturelle de politique étrangère (2) : « trésors d'art japonais » et orchestre de chambre de Boston. 125	

III.....紀元 2600 年 - 昭和 15 年 (1940) : musique et célébrations 129

1.	<i>les célébrations : modernité et discipline</i>	129
2.	<i>Modernité et « harmonisation occidentale »</i>	134
3.	<i>Les concerts des 7 et 8 décembre 1940</i>	136
4.	<i>Une offensive culturelle de politique étrangère (3)</i>	138
5.	<i>Diversité programmatique et liberté compositionnelle</i>	141
5.1	Note méthodologique : la primauté de l'audition sur la partition	143
5.2	Le Japon romantique : Ildebrando Pizzetti, <i>symphonie en la « in celebrazione del XXV^o centenario della fondazione dell'Impero giapponese »</i>	143
5.3	le particularisme : Sándor Veress, <i>première symphonie</i>	144
5.4	Strauss : le Japon sans le Japon, <i>Japanische Festmusik</i> op. 84	144
5.4.1	Une œuvre « mineure » ?.....	144
5.4.2	Programmatique ... ou non ?	147
5.5	Jacques Ibert : l'Ouverture de fête	148
5.5.1	Une œuvre « classique »	148
5.5.2	... à tout faire.....	153
5.6	Une œuvre écartée.....	155
5.6.1	L'image d'un compositeur « passionnément antimilitariste ».....	155
5.6.2	Un compositeur « passionnément antimilitariste » ?.....	161
5.6.3	« No jingo exclamation mark »	164
5.6.4	Une urgence compositionnelle	165

Discussion - Conclusion : 171

Musique et politique : les problèmes de « l'universalité ».....	172
Culture de groupe et assignation identitaire.....	173
Extrême-Occident, Extrême-Orient.....	173
Nihonjinron.....	176
Progrès : modernité, musique et civilisation	177
Une seule civilisation : « devenir le meilleur pour tuer »	177
Un enthousiasme mitigé : de la superposition à l'intégration.....	179
Modernité et interprétation :.....	180
le problème de l'écrit	180
Modernité et interprétation : les aptitudes du peuple japonais	181
Musique et modernité : les œuvres du concert de Tokyo dans le jugement contemporain.....	181
Le cas Strauss.....	182
Néo-classicisme et Modernité.....	183
Modernisme réactionnaire	183
L'appréciation contemporaine des œuvres jouées les 7 et 8 décembre 1940 : Pizzetti vs Veress.....	184

Strauss encore	185
Jacques Ibert : un auteur dédouané ?	187
Benjamin Britten : un génie n'a jamais tort.....	188
Musique et politique : une encombrante proximité ?.....	189
Conclure avec Beethoven	191

Bibliographie 193

1. <i>articles de presse</i>	193
1.1 Historiques (- 2000)	193
1.2 Contemporains (et sites de promotion ou de vulgarisation)	196
2. <i>musique – partitions - enregistrements</i>	199
3. <i>ouvrages et références</i>	200
3.1 Historiques	200
3.2 Contemporains	202
4. <i>sources des illustrations (hors Japan Times)</i>	208

Index..... 209

Remarques préliminaires

Orient-Occident

L'objet de cette étude concerne un transfert de moyens éducatifs, culturels, technologiques, industriels, d'une « civilisation » considérée comme homogène à une autre a priori distincte, dans le cadre d'une intense rivalité économique et militaire, dans une ambiance de survalorisation du concept national : certains termes d'usage courant doivent être sinon redéfinis du moins réexaminés, au premier rang desquels l'opposition « Orient-Occident ». Mais avant d'en discuter, précisons d'emblée notre propre convention : lorsqu'ils ne décriront que des réalités purement géographiques nous les utiliserons tels quels. Par contre lorsqu'ils feront référence à des notions culturelles souvent floues et discutables, nous prendrons la précaution de les entourer de guillemets¹.

Transcriptions des noms japonais

La transcription des noms japonais suit les conventions de la méthode Hepburn modifiée. Les syllabes allongées sont indiquées par des macrons. Néanmoins, pour des raisons d'usage ou d'accords orthographiques certains termes passés dans l'usage francophone courant ne sont pas adaptés. Ainsi Tokyo Kyoto ou shogun sont orthographiés sans le macron². Pour les noms propres l'usage japonais, nom familial en premier est systématiquement respecté. Néanmoins orthographe et ordre de succession sont laissés tels quels dans les citations. De nombreux articles du *Japan Times* « occidentalisent » en effet les noms ou en modifient l'ordre : Yamada Kozaku est y souvent désigné sous le nom Koscak Yamada.

Titres anglophones

Les conventions actuelles de casse dans les titres anglophones n'est pas systématiquement respectée par le *Japan Times*. Il est fréquent d'y trouver une majuscule sur chaque mot : dans ce cas nous avons respecté la casse du titre original. Dans les cas non-spécifiés, par exemple lorsque le titre est entièrement en capitales, nous l'avons transcrit en suivant les conventions habituelles.

Fermeture des bibliothèques

La fermeture des bibliothèques en France et en Belgique a malheureusement perturbé la consultation des références nécessaires à l'élaboration de cette étude. Cette situation explique que nous ayons dû remplacer quand c'était possible certains ouvrages par leurs publications électroniques. Mentionner la pagination s'est donc parfois révélé impossible. La correspondance de Benjamin Britten est ainsi référencée pour les années 1939 – 1945 par sa numérotation. Pour certaines sources, concernant notamment Jacques Ibert, les mesures d'isolement pratiquées en France ne nous ont néanmoins pas permis d'avoir accès à toutes les références que nous aurions aimé consulter.

¹ Précaution que nous ne pouvons prendre dans les citations : celles-ci seront laissées telles quelles.

² Parler des « shōguns » n'aurait aucun sens, ni en français courant, ni en transcription japonaise.

PROLOGUE

1. PIANO ET « UNIVERSALITÉ » DE LA MUSIQUE OCCIDENTALE

1.1 La facture pianistique japonaise, succès et prestige



Figure 1: The Japan Times & Mail, 4 août 1937, p. 8.

Du 2 au 7 août 1937 a lieu à Tokyo, sous les auspices de la fédération mondiale des associations d'éducation, la septième conférence mondiale consacrée à l'enseignement¹. Le 4 août, dans le supplément du *Japan Times* qui lui est consacré, entre l'arrangement floral et la danse classique, des articles particulièrement bien illustrés vantent les mérites de la facture japonaise de pianos². Le journal en loue les deux plus célèbres firmes, prenant soin de ne privilégier ni l'une ni l'autre. Nous pouvons lire que si *Nippon Gakki* (Yamaha) peut se targuer d'être la plus importante en nombre d'instruments produits, occupant « dans le monde une place éminente parmi les fabricants de premier plan » [a prominent place among the leading piano-manufacturers of the world], les pianos Kawai, ayant gagné les faveurs du palais impérial, ont pour eux le mérite de la qualité : ils sont proclamés « les meilleurs instruments fabriqués au Japon »³. La page, manifestement consacrée aux influences « occidentales », vante par ailleurs une école de danse classique : les illustrations associent donc à quelques jeunes japonaises en tutu des photos de

¹ Voir « World Education Conference », *School Life : Official Journal of the United States Office of Education*, vol. 22 (mai 1937) United States Government Printing Office, p. 287.

² « Nippon Gakki is Japan's largest Piano Producer » et « Kawai Pianos Have Won Favor Of Imperial Household », *Japan Times & Mail*, 4 août 1937, supplément, p. 8. (« The Seventh World Education Conference Supplement, Section Three, Flower Arrangement, Women's Institutions Publications »).

³ « Nippon Gakki is Japan's largest Piano Producer » et « Kawai Pianos Have Won Favor Of Imperial Household », *Japan Times & Mail*, 4 août 1937, supplément, p. 8. (« The Seventh World Education Conference Supplement, Section Three, Flower Arrangement, Women's Institutions Publications »).

pianos et d'usine. En médaillon, les présidents des entreprises, col blanc, redingote et cravate nous dévisagent avec sérieux pendant que le pianiste français Henri Gil-Marchex apporte au piano Yamaha une garantie de prestige et de qualité, (fig. 1). Une vingtaine d'années plus tôt le poète irlandais James H. Cousins, de passage comme professeur de littérature anglaise à la Keio University avait déjà noté l'enthousiasme de la jeunesse japonaise pour une musique de style « occidental » :

A présent je vois que les choses sont autres – bien différentes de ce que les livres ou les journaux de références à l'étranger feraient supposer. [...] Je veux spécialement savoir où va la musique au Japon. [...] Ces milliers (*sic*) d'étudiants dans l'auditorium de Keio le dimanche soir, avec leurs têtes baissées et leurs yeux fermés (ou fixés sur l'interprète) sont probablement inconscients de quoique ce soit à part la joie esthétique. Si j'arrêtais Piastro en plein milieu du *Carnaval Russe* pour poser la question « qu'est-ce que tout cela signifie ? » ils me feraient promptement sortir et continueraient [à écouter] la musique¹.

Le *Carnaval Russe*, et le nom de Piastro² évoquent sans doute l'œuvre de Wienawski (op. 11) : la soirée fait donc la part belle non seulement au violon mais aussi au piano. Elle dénote un engouement quelque peu surprenant : dans un archipel soucieux de sa riche tradition musicale autochtone, un pays dont les dirigeants, à ce moment, revendiquent l'unité et la spécificité, notamment via une longue tradition d'inviolabilité et d'indépendance, cet intérêt pour une musique étrangère semble presque religieusement partagé. L'enseignement lui fait manifestement la part belle : cet article évoque l'une des universités privées les plus célèbres du Japon, confirmant de ce fait l'importance de la musique de style « occidental » en général et du piano en particulier dans les franges les plus aisées de la population³.

1.2 Des réticences nativistes tardives

Dès 1872 en effet, soit seulement 5 ans après la chute du *Bakufu*⁴ et largement avant que le Japon ne se dote d'une constitution⁵, le chant de style « occidental » est imposé dans l'enseignement général. La fin des années 1880 voient des entrepreneurs audacieux profiter de cette vague et se lancer dans la facture pianistique : Nishikawa Torakichi à Yokohama (1885), Yamaha Torakusu à Hamamatsu (1887), Matsumoto Shinkichi à Tokyo (1892)⁶. Profitant d'un développement quasi ininterrompu, Yamaha peut

¹ James H. COUSINS, « Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 24 juin 1919, p. 4.

² Mishel ou Michel Piastro, violoniste virtuose et chef d'orchestre (1892-1970), élève de Léopold Auer à Saint-Petersbourg, manifestement fort connu en Extrême-Orient, entame une carrière aux Etats-Unis à partir de 1920, premier violon pour Toscanini à partir de 1931. En 1922 il accompagne Richard Strauss dans sa tournée aux Etats-Unis. Voir « Michel Piastro, violinist, is dead », *The New York Times*, 12 avril 1970, p. 88.

³ Cf. *infra*, PROLOGUE 3. Un instrument cher et inadapté, p. 17.

⁴ Le *Bakufu*, régime de gouvernement du Shogun, instauré par Tokugawa Ieyasu au tout début du XVII^e siècle, se trouve en mauvaise posture depuis l'ouverture forcée du pays par le commodore Perry et ses canonnières en 1853-1854, et la signature des fameux « traités inégaux ». Les troubles des années 1860 mènent à sa chute et à l'implantation d'un régime « impérial » original. Pour un rappel des circonstances voir par exemple Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 294 et svtes, pour un survol rapide des dates : voir tableau chronologique p. 302.

⁵ En 1889, cf. *infra*, PROLOGUE 3.2 Itō Hirobumi et la première constitution japonaise, p. 24.

⁶ Voir par exemple Robert PALMIERI, *The Piano : An Encyclopedia*, London, Routledge, 2003, p. 191. L'auteur ne fait malheureusement pas trop de différences entre la production d'orgues, d'harmoniums et de pianos. Les dates proposées ne concernent donc pas uniquement le piano, dont la production est souvent plus tardive.

aujourd'hui se targuer d'être le premier producteur mondial de piano¹. Dans une enquête datant de 2001, le site *Japan-guide.com* cite des chiffres qui interpellent, même si la méthodologie utilisée reste fort approximative. Selon celle-ci, le piano reste l'instrument le plus pratiqué au Japon, notamment par les femmes, très largement devant le koto premier instrument « traditionnel »². Hamamatsu, ville de Yamaha et Kawai, s'enorgueillit aujourd'hui du titre de « ville de la musique ». Le site *Foreign Press Center Japan* nous apprend à ce propos que

La préfecture de Shizuoka est bien connue pour produire 100% de la production japonaise de pianos et pour être le centre d'affaires pour les instruments de musique. [...] Hamamatsu city, dans l'ouest de Shizuoka, abrite YAMAHA et KAWAI, les deux fabricants d'instruments mondialement connus. [...] La politique la plus importante [de la ville] est « Hamamatsu – ville de la Musique ». La ville essaie de changer son image de « cité industrielle des instruments de musique » en « cité culturellement développée, emplie de musique » [culturally developed city full of music] en abritant des compétitions internationales de musique et de concerts d'artistes célèbres. Elle a aussi ouvert le seul musée public d'instruments de musique au Japon.³

Les réticences vis-à-vis des limitations inhérentes au tempérament égal, exprimées par quelques musiciens, n'ont manifestement pas suffi à enrayer ce succès. Des propos tels ceux de Yamada Kozaku rapportés par le *Japan Times* sont d'ailleurs assez rares :

Si les pianos n'ont pas tué la vraie musique dans le Monde Occidental, ils ont fait beaucoup pour étouffer son développement. [...] Les restrictions imposées par les douze tons du piano [ont rendu] la musique Occidentale incapable d'exprimer les subtilités de la musique Japonaise, qui possède trente-deux notes. [...] Un Japonais ne joue jamais de piano parce qu'il est incapable d'exprimer les cadences cachées de la musique Japonaise⁴

Émanant d'un musicien dont la carrière s'est entièrement déroulée dans l'univers de la musique « occidentale » ils apparaissent comme un étrange sursaut nativiste : curieuse façon, en effet, pour un

¹ Voir par exemple Sylvie RAMADIER, « Exister face à Yamaha », *Les échos*, <https://www.lesechos.fr/2001/06/exister-face-a-yamaha-1053418>, 2001 (page consultée le 20 mai 2020).

² La valeur scientifique de l'étude est très relative, d'ailleurs reconnue par ses auteurs. Néanmoins la disproportion est frappante : le facteur proportionnel, difficile à évaluer précisément car réparti entre hommes et femmes pour les pianos et pris globalement pour le koto (sans qu'il nous soit indiqué la proportion d'hommes et de femmes dans « l'étude ») semble quand même dépasser le facteur 10, voir « Music Instrument », *Japan-guide.com*, 2001, <https://www.japan-guide.com/topic/0110.html> (page consultée le 9 mars 2020). Une étude de genre dépasserait le cadre de notre recherche, mais nous ne pouvons nous empêcher de noter que cette prééminence féminine dans la pratique du piano nous renvoie aux images stéréotypées utilisées pour stigmatiser la présence asiatique dans les concours tel le « Reine Elisabeth » (cf *infra*, II.1.3.2 Un exemple de géographie culturelle imaginaire, p. 101), voire aux publicités *Fazioli* toutes peuplées de magnifiques jeunes femmes (voir par exemple : « Fazioli : Music Sounds Better on the World's Finest Pianos », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=vyF2AhC-dPY>, ou plus caractéristique peut-être pour l'opposition entre la romantique jeune pianiste et les mains poilues du technicien « The Beautiful Sound of a Fazioli Piano », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Gr0COkhKfmU>, (pages consultées le 9 mars 2020).

³ dans « “Made in Japan” Musical Instruments Press Tour », *Foreign Press Center Japan*, https://fpcj.jp/en/assistance-en/tours_notice-en/p=8778/ (page consultée le 5 février 2020). Le musée en question a ouvert ses portes en 1981. Il annonce avoir classé les instruments européens selon Sachs-Hornbostel, mais ne précise pas son approche des autres instruments, notamment originaires de l'archipel. Ceux-ci sont « classés à part » de même que les instruments « occidentaux fabriqués au Japon » [Japanese-made western ones]. Voir *Hamamatsu Museum of Musical Instruments*, <http://www.gakkihaku.jp/en/aboutus/outline/> (page consultée le 5 février 2020).

⁴ Richard D. MC MILLAN, « Koscak Yamada's Views on Music Told », *The Japan Times*, 24 mars 1931, p. 1. La date d'une part et le lien du journal avec le pouvoir japonais (cf *infra*) interviennent peut-être pour une part dans ce sursaut nativiste.

compositeur présentant à Paris le « premier opéra japonais », que d'en souligner les limitations en les imputant au langage musical du public auquel il est destiné. Si le style « occidental », appauvri par l'usage du piano, est tellement peu adapté aux « subtilités » de l'âme japonaise, pourquoi l'utiliser ? Pourquoi ne pas plutôt essayer d'introduire ce public obtus dans l'univers raffiné des « cadences cachées de la [vraie] musique japonaise » ? Quant au prétendu rejet du piano, loin de refléter une réalité que le succès commercial de l'industrie musicale dément, il surprend d'autant plus de la part de Yamada Kozaku, lui-même l'ayant abondamment pratiqué¹. De telles déclarations, pour autant que le journaliste nous les ait correctement transmises rappellent les affirmations de Suzuki Daisetz (Daisetsu) Teitarō selon qui les arts tels que pratiqués en Orient sont inaccessibles dans leur raffinement à l'esprit « occidental cartésien »². L'incompétence des musiciens occidentaux et leurs instruments quelque peu grossiers obligent donc le créateur japonais à trouver des compromis :

J'aurais aimé avoir produit un véritable opéra Japonais [...] mais les musiciens de l'Opera auraient été incapables de jouer la musique parce qu'ils ne disposent pas des instruments. [...] Dans mon opéra, sur lequel j'ai travaillé pendant mes études en Allemagne, aux Etats-Unis et au Japon, je fais un compromis entre *l'ancienne musique Japonaise*, qui remonte à des centaines de milliers d'années [hundreds of thousands of years] et *la musique européenne plus moderne*.³

La carrière de Yamada Kozaku tout entière centrée sur l'apprentissage et la pratique de la musique « occidentale » se retrouve, selon lui, piégée dans un éternel dilemme : d'une part l'attrance pour un langage non seulement contemporain mais « moderne », significatif de progrès, d'autre part l'affaiblissement sinon la perte d'une spécificité japonaise qu'il juge manifestement supérieure. Le musicien se retrouve donc écartelé entre l'adoption d'une technique étrangère, justifiée par sa « modernité » et une authenticité censée remonter à un passé immémorial⁴. Si le compositeur reçoit la légion d'honneur pour sa promotion de la musique française au Japon, si ses arrangements de chansons populaires dans une « harmonisation occidentale » lui apportent le succès, s'il finit par diriger les plus imposants orchestres japonais, il exprime le désarroi d'un artiste face à des limitations qu'il ressent comme imposées de l'extérieur (les douze tons) et l'amoindrissement conséquent de ce qu'il interprète comme ses racines⁵. L'opposition entre un « Orient » multiséculaire attaché à sa tradition et « l'Occident » dynamique, moderne, tourné vers le futur ne pourrait être plus clairement exprimée : elle définit deux équations particulièrement complexes dont les « variables » s'entremêlent. La première oppose

¹ Voir par exemple « Koscak Yamada's recital », *The Japan Times*, 12 novembre 1916, p. 8, « Tokyo Songbird Give Recital », *The Japan Times & Mail*, 30 avril 1936, p. 3, ou encore James H. COUSINS, « Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 24 juin 1919, p. 4.

² Cf. *Infra*, II. ÉQUATION N° 2 : OCCIDENT – ORIENT, LA COURSE À LA CIVILISATION, p. 87-128.

³ Richard D. MC MILLAN, « Koscak Yamada's Views on Music Told », *The Japan Times*, 24 mars 1931, p. 1, je souligne.

⁴ Il est étonnant que Yamada Kozaku fasse remonter le passé musical japonais à des « centaines de milliers d'années ». Il est beaucoup question dans les années qui précèdent 1940 du 2600^{ème} anniversaire de l'empire du Japon, il est peu probable qu'un musicien aussi bien introduit ne soit pas conscient de l'énormité de cette exagération. Le compositeur n'est cependant pas toujours très respectueux de la réalité historique : cf. *infra*, son évaluation de l'ancienneté de la musique « occidentale » au Japon, citation p. 39.

⁵ Voir « Koscak Yamada's recital », *The Japan Times*, 12 novembre 1916, p. 8, ou « Huge Orchestra to Play Works for the 26th Anniversary », *The Japan Times & Mail*, 4 octobre 1940, p. 4.

« tradition » et « modernisme », la seconde « Orient » et « Occident ». Le « père de la musique moderne au Japon » exprime ici en quelques mots les équilibres délicats qu'il se sent obligé de traduire en musique : s'il cède à l'harmonisation, au tempérament égal, aux instruments « modernes » il estime sacrifier sa nature japonaise, mais s'il persiste dans son univers traditionnel, il l'empêche de progresser et de se montrer à la hauteur des défis de la modernité. Ces deux équations, « Orient-Occident », « modernité-tradition » sous-tendent toute la pratique musicale du Japon impérial : qu'il s'agisse de musique « classique occidentale », de musique « populaire » voire même de musique « traditionnelle ». Même les musiciens de cour n'y échappent pas (*gagaku*) : certains seront, par exemple, impliqués dans la sélection et l'introduction de chansons d'origine « occidentale » dans l'enseignement fondamental¹.

1.3 Un instrument cher et inadapté

Le piano semble, pour le compositeur, résumer à lui seul l'ensemble du problème. Pur produit du XIX^e siècle et de l'industrialisation², tenu pour responsable des limitations du tempérament musical « occidental », il symbolise à la fois le progrès désirable et la perte d'authenticité. L'esprit japonais ne risque-t-il pas de se corrompre à son contact, lui dont l'essence est jugée si raffinée³ ? Le tempérament égal ne devrait-il pas disqualifier cet instrument grossier ? Un instrument non seulement inadapté mais dont le coût, malgré la politique commerciale agressive de *Nippon Gakki*, reste prohibitif :

Le piano droit Yamaha [*Nippon Gakki*] le moins cher construit avant la deuxième guerre mondiale coûtait cinq cents yens, un modèle Nishida wa upri six cent cinquante, et un piano droit personnalisé des pianos Fukushima huit cents. Un piano à queue en valait mille, à peu près l'équivalent d'une maison unifamiliale.⁴

Selon Robert Palmieri, le simple prix de l'accord (cinq yens) représente six fois le salaire journalier d'un charpentier spécialisé⁵. Contrairement au violon, moins cher, au tempérament adaptable et qui peut éventuellement trouver sa place dans un cadre de musique « traditionnelle », le piano porte les qualités et les défauts de la musique « occidentale »⁶. Cher et *a priori* inadéquat, son succès pourtant ne se dément pas, ses ventes ne cessent de progresser. En 1935, *Nippon Gakki* annonce fièrement en produire plus de cinq mille. L'entreprise emploie plus de trois mille personnes et fabrique, annuellement quelques vingt

¹ Cf. *infra*, voir par exemple : III.2 Modernité et « harmonisation occidentale », p. 134.

² On peut encore lire dans des ouvrages récents une tentative de faire débiter l'histoire du piano au début du XIX^e siècle voire plus tôt. Nonobstant le fait que l'instrument n'a acquis sa forme actuelle que dans les années 1870, elle néglige autant les différences fondamentales entre les mécaniques de clavier avant leur uniformisation après 1850, que l'avis des musiciens qui les utilisent. Voir une discussion à ce sujet dans Jean BACQ, *Le progrès en musique, une notion romantique recyclée dans le cadre restreint de l'interprétation musicale*, travail dans le cadre du cours *Musicologie. Méthodologie scientifique et travaux*, UCLouvain, 2017, p. 4-8.

³ L'opposition de Yamada Kozaku au piano rappelle un peu Jean-Jacques Rousseau vitupérant contre l'imprimerie ... dont il se sert pour propager ses discours : « à considérer les désordres affreux que l'imprimerie a déjà causé en Europe ». La contradiction performative n'est pas l'apanage du musicien, cf. ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du contrat social. Discours sur les Arts et les Sciences. Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Union Générale d'Édition, 1963, p. 231 (note a de la page 226).

⁴ « The least expensive Yamaha Upright built before World War II cost ¥500; a Nishida wa upri model was ¥650, and a custom-made upright by Fukushima Pianos was ¥800. A domestic grand piano was ¥1000, roughly equivalent to the price of a single-family house. », Robert PALMIERI, *The Piano an Encyclopedia*, Routledge, London, 2003, p. 191.

⁵ Robert PALMIERI, *op. cit.*, 2003, p. 191. L'auteur ne précise pas l'année à laquelle il se réfère.

⁶ KAJINO Ena, « A Lost Opportunity for Tradition : The Violin in Early Twentieth-Century Japanese Traditional Music », *Nineteenth-Century Music Review*, 10 (2013), p. 293-321.

mille harmoniums¹. Ce succès pose donc question : la diffusion dans les couches manifestement les plus aisées de la population, d'un instrument inadapté à la musique japonaise « traditionnelle », semble impensable sans une diffusion simultanée du style musical « occidental »².

2. L'URGENCE DE LA MODERNITÉ

2.1 Pourquoi la musique « occidentale » ?

Les déclarations de Yamada Kozaku nous indiquent pourquoi le compositeur pense impossible, malgré ses réticences, d'abandonner cette technique musicale, pourquoi il se sent contraint de s'y adonner. Contrairement à une opinion ancienne, encore répandue dans certains médias, voire dans certains écrits plus sérieux, il ne la ressent pas comme « universelle »³. Le piano, ne symbolise pas, pour cet acteur influent, « cette partie de la culture européenne qui démontre une incontestable potentiel d'assimilation et d'appropriation »⁴, mais bien plutôt un intrus, un danger peut-être inévitable mais néanmoins pervers pour la richesse de la tradition musicale japonaise. L'instrument représente la toute puissante technologie « occidentale » ce que Anesaki Masaharu ne sera pas seul, un peu plus tard, à appeler la « civilisation de la machine »⁵.

En 1931 cependant, il est un peu tard pour se lamenter. Cette musique d'origine « occidentale » est depuis presque soixante ans imposée dans l'enseignement fondamental. Les petits Japonais y ont appris nombre de mélodies d'origine européenne, la marine a son *Navy Band*, Tokyo ses orchestres symphoniques. La musique « occidentale » est enseignée, encouragée, utilisée, dans des célébrations

¹ « Nippon Gakki is Japan's largest Piano Producer » et « Kawai Pianos Have Won Favor Of Imperial Household », *Japan Times & Mail*, 4 août 1937, supplément, p. 8. (« The Seventh World Education Conference Supplement, Section Three, Flower Arrangement, Women's Institutions Publications »).

² Quoique sortant du cadre de cette étude, une comparaison avec les premiers stades de diffusion du violon dans des couches sociales moins aisées apporte des éléments de réflexion intéressants. Voir KAJINO Ena, « A Lost Opportunity for Tradition : The Violin in Early Twentieth-Century Japanese Traditional Music », *Nineteenth-Century Music Review*, 10 (2013), p. 293-321.

³ Si le problème d'une conception « universelle », « humaine » de phénomènes sonores regroupés de façon vague sous l'appellation « musique » sous-tend de façon évidente la catégorie commerciale dénommée « world music » (Voir l'exemple de la fétichisation de la transe « Gnawa » dans Deborah KAPCHAN, « The Festive Sacred and the Fetish of Trance », *Gradhiva*, <https://journals-openedition-org/gradhiva/1014> (page consultée le 7 février 2020), la musique dite « classique occidentale » n'y échappe pas. Veronica Gaspar, dans un article récent, défend par exemple l'opinion selon laquelle la musique « européenne » se serait partout imposée par ses qualités intrinsèques. À la question relevée « Pourquoi les Japonais aiment-ils la musique européenne ? », elle répond : « en dernière analyse [*last but not least*] » pour ses particularités propres. Car elle se révèle, selon l'auteur, la seule qui se soit montrée capable de « résister à un contexte rituel spécifique », en d'autres termes la seule à faire preuve d'universalité. L'auteure assimile par ailleurs la musique européenne à un bien vague « système tonal » et recycle les préjugés que nous évoquerons plus loin, d'un Orient multiculturel statique opposé à une Europe en constante évolution. La société japonaise qu'elle nous décrit cependant, avide « d'absorptions culturelles » et en perpétuelle assimilation de découvertes étrangères, nous apparaît d'ailleurs en contradiction flagrante avec sa définition d'un schéma « oriental » statique. Dans un style qui aurait certes plu aux dirigeants japonais des années sombres, elle évoque la désormais mythique supériorité spirituelle du peuple japonais (voir les déclarations du Baron Sakatani p. 119-120) et attribue la perte d'audience « classique » actuelle au déclin de la « higher culture ». Elle s'appuie enfin sur une « astonishing assimilation of European music in Japan » au XVI^e siècle qui paraît pour le moins discutable sur un plan historique. Veronica GASPAR, « History of a Cultural Conquest : The Piano in Japan », *Acta asiatica varsoviensia*, N°27, 2014.

⁴ Veronica GASPAR, « History of a Cultural Conquest : The Piano in Japan », *op. cit.*, p. 1.

⁵ Cf. *infra*, voir dans PROLOGUE 4.2 Aptitudes musicales du « peuple japonais » la citation du *Japan Times* (p. 44) : « Our Changing Tastes in Play », *The Japan Times & Mail*, 24 septembre 1930, p.4.

nationales. Yamada Kozaku lui-même, ne répugne pas à tenir la baguette. En 1915, au concert de couronnement de l'empereur Taishō¹, c'est lui qui dirige l'orchestre symphonique.

Aux XVI^e et XVII^e siècles les capacités musicales des missionnaires européens n'avaient pas stimulé un grand enthousiasme, pourquoi dans la deuxième moitié du XIX^e en est-il différemment ? À cette époque le climat international est bien sûr fort différent. Le pouvoir japonais a sous les yeux le destin chinois. L'ouverture de l'archipel au commerce international s'est faite au son des canons américains. L'urgence est à l'adaptation, la modernisation n'est pas un vain mot.

Ses aspects de révolution industrielle, de progrès économique, scientifique ou technologique ont été largement documentés. Son aspect culturel et singulièrement les raisons de l'adoption de la musique occidentale le sont beaucoup moins : cette musique serait-elle perçue comme l'expression d'un progrès, notamment technique ? Quelle place le pouvoir politique accorde-t-il à cette « révolution culturelle » ? Comment l'intègre-t-il dans la construction d'un sentiment national exacerbé ? Pourquoi l'y intègre-t-il ? Est-elle donc indispensable à la construction d'une identité japonaise « moderne » et au prestige national ? Aujourd'hui encore, la musique romantique ou post romantique constitue l'essentiel des productions « classiques » japonaises : les musiciens formés à l'occidentale ne semblent pas vraiment s'intéresser à notre mouvement de musique ancienne. Serait-ce qu'elle n'importe que peu, finalement, dans leur racines historiques² ?

Si d'un point de vue économique, les recherches récentes nous mettent en garde contre l'ancienne tentation de comparer les « états-nations » et nous invitent plutôt à envisager des régions interdépendantes, certaines parties de la Chine et du Japon étant de fait, liées par des voies commerciales³, le Japon des années « sombres » nous offre l'exemple d'un désir nativiste quasi fanatique : c'est l'époque où les journaux vantent « l'idéal japonais », la « triple alliance »⁴ des bushidō (武士道), kadō (華道) et chadō (茶道), et l'impression unique qu'ils font aux visiteurs étrangers⁵.

¹ Cf. *infra*, p. 35.

² Si la situation du Japon peut, de ce point de vue, être relativisée, la majorité des concerts qui s'y donnent sont toujours consacrés à de la musique romantique : voir *Bachtrack*, https://bachtrack.com/fr_FR/classical-music-statistics-2016 (page consultée le 14 octobre 2017).

³ Évoquant les « systèmes monde ». Cf. *infra*, HAMASHITA Takeshi, cité par Kenneth POMMERANZ, *Une grande divergence. La Chine, l'Europe, et la construction de l'économie mondiale*, trad. de l'anglais par Nora Wang avec la collaboration de Mathieu Arnoux, Paris, Albin Michel, 2010, pour le principe « d'économie monde », voir l'émergence du concept chez Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 1976, pour le concept de « système monde » voir par exemple Immanuel WALLERSTEIN, *The modern World-System*, New York, Academic Press, 1974.

⁴ « Flower arrangement, tea ceremony, an Bushido are closely related, forming a sort of triple alliance », Baron SAKATANI Yoshiro, « Cultured Youth Japan's Ideal », dans *The Japan Times and Mail*, supplément *a friendly Call to America*, 6 mai 1939, p. 8.

⁵ « Jean Herbert, qui écrivait quelques années avant les grands drames de la seconde guerre mondiale, mais après cependant les féroces conquêtes japonaises de la Corée, de la Mandchourie et de la Chine, ne laissait pas de s'extasier devant l'influence du Zen sur la mentalité japonaise.[...] » Claude DURIX, *Le maître de Zen*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 11-12. Cf. *infra*, la comparaison avec à comparer avec les déclarations du baron Sakatani (p. 119-120) et l'importance du bushidō dans la formation du « Japonais idéal » : II.2.3.3 Grèce et Bushido, p. 118-120. *et sites*. Voir aussi « Grews impressed by national rites », *Japan Times and Advertiser*, 13 novembre 1940, p.3.

Mais conjointement, les mêmes médias font aussi l'éloge d'une certaine « modernité » et de mérites bien moins traditionnels : financiers, technologiques, industriels, scientifiques voire ... artistiques¹. Dans ce cadre l'occident fait office à la fois de concurrent et de référence. Il s'agit d'en triompher, sur son propre terrain, dans tous les domaines fussent-ils matériels ou intellectuels, tout en s'affirmant radicalement différent, purement japonais ... une sorte de grand écart culturel, dans lequel la musique joue un rôle tout symbolique.

Que cette dernière soit bénéfique au prestige d'une nation, nous en avons la preuve dans chaque concours international², mais l'idée qu'elle soit essentielle à son développement s'est peut-être aujourd'hui quelque peu perdue. Au milieu du XIX^e siècle, cependant, peu avant l'ouverture japonaise, il semble qu'elle ait reçu de la part des états en pleine industrialisation une attention particulière. En Angleterre, dans la foulée de la « Great Exhibition » de 1851, le quartier de South Kensington, à Londres, est conçu pour abriter des institutions permanentes. Celles-ci sont établies pour « étendre l'influence de la Science et de l'Art sur l'Industrie Productive ». Cette conception est clairement d'inspiration germanique : il s'agit de créer un centre où art et science collaborent non seulement à élever le niveau des connaissances mais se révèlent directement utiles à l'éducation³. Dans cette optique, ce projet issu de l'imagination du Prince Albert, comporte obligatoirement une école de musique, la *Royal Academy*. Art et Science sont donc conçus pour aller de pair : la musique participe au développement de la nation, elle fait partie de l'éducation, elle exerce une influence positive sur la production industrielle ! Dans le même état d'esprit, les dirigeants japonais, éduqués en occident⁴ et avides de technologie, d'industrie, de puissance économique et militaire, adoptent immédiatement la musique occidentale. La sauvegarde de l'autonomie et le développement même de l'hypothétique « nation » japonaise semblent impliquer presque naturellement, à côté de disciplines qui nous paraissent aujourd'hui plus évidentes, économie ou sciences appliquées, l'enseignement de la musique.

¹ Voir par exemple : les commentaires ravis du journaliste sur le « high standard of Western Music reached by Japanese composers », dans « Musical Standard Praised by Visitor », dans *The Japan Times and Mail*, 19 décembre 1940, p. 3 ; ou, dans l'édition du 28 octobre 1935 au titre évocateur de « American and Japanese Friendship Number », à l'occasion de la visite de John Garner, vice-président américain, l'exposé des mérites de l'industrie et de l'éducation japonaise : de la *Nippon University* (I, p.9) à la *Dental University* (II, p. 6, p. 14), ou de l'industrie photographique (I, p. 16 ; II, p. 10) à l'exportation de chaussettes (II, p. 4) en passant par la bière (II, p. 12), ou de l'action humanitaire de la Croix-Rouge japonaise (II, p. 2). Cf. *The Japan Times and Mail*, 28 octobre 1935 (éditions I et II). Sur l'importance accordée à l'excellence de l'éducation « à l'occidentale » voir par exemple « Nippon Daigaku », dans *The Japan Times and Mail*, supplément *a friendly Call to America*, Tokyo, 7 mai 1939, p.11. Voir aussi l'importance accordée au développement démographique : « Triplets Born to Wife of Factory Worker in Last Week of Auspicious 2600th Year », dans *The Japan Times and Mail*, Tokyo, 31 décembre 1940, Morning Edition, p. 1.

² Citons dans un autre contexte, l'orgueil des USA et de l'ancienne Union Soviétique à briller dans toutes les disciplines sportives, scientifiques ou assimilées : la musique serait-elle un sport ? Rappelons l'affaire Van Cliburn et la célébration de son retour par une « New York ticker-tape parade. », cf. Michael STEINBERG, « Van Cliburn », *Grove Music Online*, <https://doi-org/3/10.1093/gmo/9781561592630.article.05963> (article consulté le 14 octobre 2017). Cf. *infra*, DISCUSSION – CONCLUSION : *Culture de groupe et assignation identitaire*, citations p. 173-175 (citations p. 174).

³ D'après Merion HUGHES et Robert STRADLING, *The English Musical Renaissance*, second edition, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 19.

⁴ Voir par exemple « The Ryugakusei », dans *The Japan Times*, 22 avril 1897, p. 3. Éduqués en occident ou « à l'occidentale » comme le baron Sakatani Yoshiro (1863-1941), cité plus loin : voir dans II.2.3.3 Grèce et Bushido, la note 2 de la page 119.

Le réflexe nativiste n'apparaît que bien plus tard : la course au modernisme, la course au progrès le met un temps « sous le boisseau ». Il faut attendre les années 1930, une relative crise économique, et peut-être surtout la reconnaissance du Japon comme une puissance « émergente », pour que des éléments « conservateurs » n'imposent un retour à des « valeurs » considérées comme purement japonaises, pour que Yamada Kozaku exprime (tardivement) regrets et réticences.

Encore, le compositeur mis-à-part, ce discours ne concerne-t-il pas vraiment la « grande musique occidentale » mais plutôt des modes de divertissements jugés superficiels ou la perte de « valeurs morales »¹. Le langage musical occidental, s'il n'est plus considéré forcément « supérieur », conserve sa qualité de « modernité » et les journaux surveillent régulièrement les progrès des compositeurs indigènes, avides de les comparer aux artistes occidentaux, inquiets de les voir se hisser au même niveau. C'est comme si la réussite musicale était indispensable pour confirmer l'ambition majeure des dirigeants japonais de cette première moitié de XXe siècle : faire entendre la voix d'un Japon unifié aussi bien politiquement que culturellement dans le « concert des grandes nations ». En 1945, le désastre ruinera cette ambition², mais quelques années auparavant, à l'apogée de l'empire, une telle apocalypse semble bien improbable. Si les problèmes s'amoncellent, l'empire entend cimenter la nation, renforcer son prestige, exprimer la supériorité mentale et spirituelle du « peuple japonais ». En musique « occidentale » les dirigeants ont à cœur de démontrer leur capacité à rassembler des musiciens compétents, des chefs de talent, des orchestres n'ayant rien à envier aux plus prestigieuses formations occidentales. De même les compositeurs locaux sont-ils invités à produire des œuvres (symphonies, opéras) mêlant couleurs japonaises et langage post romantique.

La culture musicale « occidentale » s'est donc transmise au Japon mais peut-être est-ce l'effet d'un tragique malentendu : progrès technologiques et « progrès artistiques » confondus et intimement liés. Repoussée au XVII^e siècle par un régime shogunal puissant, elle semble s'imposer deux siècles plus tard. Faut-il vraiment y voir l'effet de ses propres qualités ou seulement ses liens avec une société impérialiste et violente dont il faut se défendre en lui empruntant ses propres armes ? Dans ce cadre la musique est-elle un outil d'éducation, une forme d'expression spécifique, un objet de rivalité, ou tout cela en même temps ?

¹ Cf. *infra*, le jazz va-t-il envahir Tokyo ?, p. 36

² « The defeat in 1945 was not just the loss of one war – it represented defeat of the foreign policy goals pursued since the mid-nineteenth century. This does not mean specific territorial goals, but the broad goal of achieving great power status and equality with the Western powers. », Elise K. TIPTON, *Modern Japan. A social and political history*, London/New York, Routledge, 2016, p. 166.

2.2 Un événement symbolique : les concerts des 7 et 8 décembre 1940

Les 7 et 8 décembre 1940 se donnent, au théâtre Kabuki de Tokyo, devant le gratin de l'empire japonais, deux concerts de musique symphonique¹. Ils proposent des œuvres de quatre compositeurs européens : l'Allemand Richard Strauss, le Hongrois Sándor Veress, l'Italien Ildebrando Pizzetti et le Français Jacques Ibert. Un cinquième, l'Anglais Benjamin Britten² avait été pressenti, mais l'œuvre ne sera pas exécutée. Les raisons de ce rejet sont intéressantes à démêler, l'histoire semble avoir un peu facilement dédouané le compositeur britannique de sa part de responsabilité³.

Dates et circonstances ne sont pas anodines, l'année 1940 célèbre le 2600^{ème} anniversaire de la fondation mythique de l'empire japonais : elle est ponctuée de manifestations destinées à renforcer le sentiment et la ferveur nationales⁴. Dans cette course à l'autoglorification, la présence de musique purement « européenne » peut surprendre : nous sommes en pleine guerre sino-japonaise, à la veille de Pearl Harbor, les tensions entre le Japon et les puissances « occidentales » sont à leur comble, l'empire nippon est, selon les termes d'un historien américain, « à son zénith »⁵. S'il s'agit pour le pouvoir dictatorial de renforcer les liens et l'unité nationales, de définir une sorte d'identité théorique nipponne, l'utilisation de musique « occidentale », dans un cadre aussi prestigieux ne paraît-elle pas, a priori, contre indiquée ?

Pour comprendre cette démarche, il nous faut retracer brièvement les origines et les buts de la restauration impériale : la fin du shogunat et les années Meiji. Face aux canonnières américaines, face au spectacle de l'écroulement chinois, le Japon non seulement se lance dans une modernisation effrénée. La musique de style « occidental » y participe et nous tenterons d'en examiner la progression. Mais le Japon se cherche aussi une légitimité, une « identité ». Il est à cette époque beaucoup question d'opposition entre « Orient » et « Occident », d'unité nationale, de mythes fondateurs voire de degrés de civilisation, tous concepts qu'il s'agit d'examiner. Comment les dirigeants parviennent-ils à stimuler le sentiment d'unité nationale, à revivifier de supposées traditions tout en s'engageant dans la voie du modernisme ? Sur ce chemin délicat, le rôle de la Grèce antique n'est sans doute pas le moins surprenant : source « occidentale » autoproclamée de toute « civilisation » elle s'immisce cependant dans le discours politique des dirigeants japonais. C'est qu'il s'agit de se montrer pacifique et civilisé, amateur de nature de beauté et d'harmonie. À une époque où la grandeur d'une nation se mesure à l'ampleur de ses colonies, la culture, plus que la religion, joue un rôle d'argument. Ne sert-elle pas à compenser vis-à-vis de « l'opinion

¹ « Centennial music to be heard today », *The Japan Times and Mail*, 7 décembre 1940, p. 1.

² Je cite volontairement les nationalités des compositeurs, elles jouent un rôle important dans notre réflexion.

³ Cf. *infra*, III.5.6 Une œuvre écartée, p. 155-170.

⁴ « The Empress, [...] waved lanterns in acknowledgement of the loyal shouts of Banzai of the crowds filling the Palace plaza. Such personal acknowledgement by Imperial personages is unprecedented », in « Celebration Noted by Imperial House », dans *The Japan Times and advertiser*, 13 novembre 1940, p. 3.

⁵ Kenneth J. RUOFF, *Imperial Japan at its Zenith. The Wartime Celebration of the Empire's 2,600th Anniversary*, Ithaca, Cornell University Press, 2010.

internationale naissante » l'image malheureuse de barbarie transmise par les méfaits de l'armée japonaise, notamment par les massacres de Nankin ? « L'Occident » n'a-t-il pas lui aussi souvent brandi le « développement » pour justifier ses propres possessions ? C'est dans ce contexte particulier qu'il s'agit d'examiner les nombreuses chansons ou marches patriotiques dont le gouvernement stimule la création tout au long des années de guerre, mais aussi les concerts des 7 et 8 décembre 1940. Les œuvres qui y sont (ou non) jouées nous interpellent depuis ce (pas si) lointain passé : aujourd'hui encore leur réputation semble dépendre du contexte de leur création, voire de leur réception. La manière dont la musicologie les aborde n'est peut-être pas exempt de toute appréciation politique.

3. LE JAPAN TIMES ET SES ARCHIVES

Kozaku Yamada pour exprimer son opinion sur les valeurs comparées des musiques japonaises et « occidentales » utilise un porte-voix : les colonnes *Japan Times*. Rédigé en anglais ce journal peut bien sûr être lu par de nombreux japonais éduqués, mais surtout par les résidents étrangers et parmi eux, par les responsables des différents offices diplomatiques. Ses archives constituent donc non seulement une source contemporaine directe, précieuse, facile à lire sinon à consulter, mais témoignent aussi des intentions, des tergiversations du pouvoir japonais. Dans les premières décennies du XX^e siècle, il n'est certes pas le seul quotidien anglophone, le *Japan Advertiser* lui fait une concurrence féroce. Mais, soutenu par le pouvoir, il va progressivement absorber la concurrence au point de devenir, fin 1940 le seul quotidien anglophone publié au Japon. On pourrait lui reprocher d'être tendancieux, et certes, son parti pris apparaît souvent de façon évidente. Mais loin d'être un inconvénient cette caractéristique plaide au contraire pour son utilisation.

3.1 Le plus ancien quotidien anglophone du Japon

Pour comprendre ce paradoxe, il n'est sans doute pas inutile d'en retracer l'historique. Fondé en 1897, il se présente encore aujourd'hui comme une entreprise originale, comme le plus ancien quotidien japonais édité en anglais. Son apparition, à la fin du XIX^e siècle dans une presse exclusivement japonophone, en effet, contraste et intrigue : quel peut bien être le but de ses promoteurs ? À qui s'adresse-t-il ? Un public japonais ? Pourquoi donc ? Dans un but pédagogique, pour lui permettre d'entraîner son anglais ? Pour légère que puisse paraître cette justification, c'est effectivement l'une des raisons invoquées par son principal fondateur Zumoto Motosada (1863-1943)¹.

On doute cependant qu'elle ait pu convaincre beaucoup d'investisseurs. Par contre le second argument par lequel il défend son projet est d'une toute autre nature :

Dans les yeux du grand public à l'étranger, le Japon est comme une actrice muette, laissant aux spectateurs attribuer à ses mouvements toute signification qu'il leur plaise de choisir... nous persistons dans notre affirmation selon

¹ Cf. « The Japan Times », *Eastview*, https://www.eastview.com/wp-content/uploads/2019/03/EVJapanTimesDA_2019.pdf (feuillet téléchargé le 9 février 2020).

laquelle le Japon n'a pas été représenté de façon adéquate dans la presse, et en plus, que dans ces circonstances, c'est seulement par les Japonais eux-mêmes que leurs vues, leurs sentiments et leurs aspirations puissent être correctement présentées au monde extérieur. Voici les principales causes qui ont mené à l'inauguration du *Japan Times*¹.

Voici qui semble bien plus susceptible de lui procurer l'aide de financiers importants : représenter le Japon, le présenter au « monde extérieur », palier à l'inexistence d'une presse japonaise qui puisse être lue en dehors de l'archipel, qui puisse, pour les étrangers, diffuser un point de vue « japonais ». Une telle démarche pose bien sûr le problème de l'indépendance rédactionnelle : de qui va donc dépendre ce journal, et quelle seront l'origine et la « couleur » de cette représentation du Japon, qui se chargera de contrôler son « adéquation » ?

Zumoto n'agit pas seul, il est épaulé par Yamada Sueharu/Soji (1848-1916)², apparemment seigneur de l'ancien clan Tottori (鳥取藩士)³. Le premier « apprécié de Shibusawa Ei'ichi » est aussi secrétaire de Itō Hirobumi⁴, le second fils d'un beau-frère de Fukuzawa Yukichi, après avoir brièvement dirigé deux écoles, devient directeur en Hokkaidō de la succursale de la fraîchement créée *Nippon Yusen Kaisha*, entreprise de transport maritime liée au groupe Mitsubishi. Ces deux personnages issus de la même préfecture, du même cercle, sont manifestement tous deux fort proches du pouvoir. Le *Japan Times*, à l'origine n'est donc pas un journal rédigé par des expatriés anglophones ou des observateurs étrangers, mais un quotidien rédigé à leur intention par des rédacteurs japonais⁵. Pour mieux le cerner, il est utile de s'intéresser aux personnages particulièrement influents qui entourent sa création.

3.2 Le prince Itō Hirobumi (1841-1909) et la première constitution japonaise

Itō Hirobumi qui finance en partie les projets de Zumoto, mérite que l'on s'y arrête. En 1863, il est l'un des *Chōshū Goketsu* (les cinq de Chōshū), cinq jeunes étudiants du *Han* de Chōshū qui avec l'aide de Thomas Glover, négociant écossais, partent étudier en Grande-Bretagne. Trois d'entre eux deviendront des membres éminents de la nouvelle administration⁶. Mais parmi ces trois, le futur « prince »

¹ Editorial du premier numéro (22 mars 1897), cité par ITO Sam, « Times Gone by », *The Japan Times. 120th Anniversary Special*, 22 mars 2017, p. B8, téléchargeable à l'adresse: <https://www.japantimes.co.jp/120th-anniversary-special/lineage-dates-back-edo-period/> (page consultée le 10 février 2020).

² ITO Sam, « Times Gone by », *The Japan Times. 120th Anniversary Special*, 22 mars 2017, p. B8, (*Eastview* ne cite que Motosada)

³ « 山田季治 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/山田季治> (page consultée le 10 février 2020).

⁴ D'après « 頭本元貞 », *Wikipedia*, <https://www.wikipedia.org/wiki/頭本元貞> (page consultée le 10 février 2020). La page lui attribue une attirance, pendant ses études pour Giuseppe Mazzini. Il aurait été secrétaire de Itō Hirobumi jusqu'en 1897, information confirmée par le *Japan Times*. Shibusawa Ei'ichi est considéré comme « le père du capitalisme au Japon », Itō Hirobumi est, entre autres, le premier « premier ministre » de l'ère Meiji (cf. *infra*, p. 26) cf. ITO Sam, « Times Gone by », *The Japan Times, op. cit.*, 22 mars 2017.

⁵ Ce qui n'exclut pas des contributions éventuellement extérieures, ou la présence de collaborateurs étrangers : Henri Gil-Marchex, le pianiste déjà cité, s'y exprimera par exemple ... en français, Hans Erik Pringsheim (à ne pas confondre avec le chef d'orchestre Klaus Pringsheim, qui lui aussi travaille à Tokyo) y est rédacteur et accessoirement critique musical entre 1934 et 1945, voir « Hans Erik Pringsheim », *Prabook*, <https://prabook.com/web/hans.pringsheim/3745638> (page consultée le 10 février 2020).

⁶ Pour rappel, de 1603 à 1868, l'archipel est dirigé par le régime shogunal des Tokugawa (*bakufu*), Nagasaki y est le seul port ouvert au commerce international. En 1868 une « révolution » ou un « coup d'état » (selon les auteurs) abolit le shogunat et place « l'empereur », auparavant confiné dans un rôle religieux, au centre de l'activité politique. L'arrivée des « vaisseaux noirs »

occupe une place centrale. D'extraction modeste¹, il fait partie des premiers conseillers impériaux (参議, *sangi*) et appuie la dissolution des « domaines » (藩, *han*) redécoupant le pays en « préfectures » (県, *ken*)². L'affaire n'est pas anodine, il ne s'agit pas d'un simple redécoupage territorial, mais d'une véritable révolution centralisant le pouvoir dans les mains de l'empereur. Un enseignant anglais en décrit l'effet :

La foudre est tombée ! Le tremblement de terre politique a fait trembler le Japon en son centre. [...] Demain Fukui dit adieu au régime féodal. Le jour suivant nous serons une province sans prince. L'ère de la loyauté est passée, l'ère du patriotisme est venue. [...]

C'était plus qu'un adieu à leur seigneur féodal. C'était l'enterrement solennel des institutions sous lesquelles leurs pères avaient vécu pendant sept cents ans. [...] Fukui n'est plus la capitale d'un prince. C'est simplement une ville de l'intérieur du pays. [...] L'école militaire a été dissoute, les fabriques d'armes et de fusils déplacées [...] Trois compagnies de troupes impériales, en uniforme de style français, avec l'insigne du Mikado sur leurs casquettes [...] occupent maintenant les casernes de la ville. Les anciens privilèges [...] ont été abolis³.

Il est aussi du fameux voyage d'observation, presque un « tour du monde », dans lequel le Japon décide d'envoyer ses principaux responsables : de 1871 à 1873, ceux-ci sillonnent le globe et visitent nombre de « puissances occidentales » dans l'idée, suggérée par le missionnaire néerlandais Guido Verbeck⁴, d'y examiner « l'organisation gouvernementale, le développement industriel, le commerce, et l'éducation »⁵, afin d'y trouver des modèles pour les nouvelles institutions japonaises. Dans ces années, il s'agit de rédiger la toute nouvelle et première constitution japonaise. Parmi les différentes factions qui s'opposent, Itō se présente comme un défenseur farouche de l'autorité impériale. En 1878, il fait écarter une première rédaction, celle du prince Arisugawa Taruhito et de Iwakura Tomomi, car celle-ci laisse entrevoir une « division de l'autorité entre l'empereur et le corps législatif » sans prévoir la possibilité d'ordonnances « impériales qui auraient force de loi »⁶. De même, en 1881, il parvient à faire écarter du nombre des *sangi*, Ōkuma Shigenobu, ce dernier envisageant non seulement un système parlementaire

du Commodore Perry en 1853-54, l'ouverture forcée des ports à la marine des Etats-Unis, sont souvent considérées comme l'élément déclencheur de ce changement de régime. Néanmoins, si le *bakufu*, pendant les années de transition, reste opposé à l'ouverture du sol japonais, il est clairement conscient de la nécessité de s'aligner militairement et industriellement sur « l'Occident ». Il y envoie des missions de plus en plus nombreuses. Les cinq de Chōshū ne sont donc pas les premiers à s'y rendre. Voir Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 320 et svtes.

¹ « De tous les dirigeants Meiji Itō Hirobumi, en tant que fils de fermier, avait la parentèle la plus modeste », Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, *op.cit.*, 2000, p. 389.

² 廃藩置県 (*haibanchiken*) : la « dissolution des domaines et établissement de préfectures » est vécue comme une « seconde révolution Meiji », elle abolit les structures hiérarchiques de l'ancien régime et les prérogatives des seigneurs régionaux (大名, *daimyō*), voir Marius B. JANSEN, *Ibidem*, p. 347-348.

³ William Griffis, cite par Marius B. JANSEN, *Ibidem*, p. 348.

⁴ Guido Verbeck, pasteur d'origine hollandaise, arrive au Japon en 1859. Toute activité prosélyte y est encore interdite mais sa présence est tolérée dans le cadre de services religieux rendus aux résidents étrangers. Cf. Marius B. JANSEN, *Ibidem*, p. 463.

⁵ *Ibidem*, p. 355. Guido Verbeck suggère cinq pays, l'ambassade japonaise en visitera douze (Marius Jansen ne les énumère pas) : l'influence chrétienne, principalement protestante, gagne beaucoup de terrain entre 1870 et 1890. Rien d'étonnant à ce que les principaux pays visités soient les États-Unis, la Grande-Bretagne et l'Allemagne. Les principaux convertis sont souvent d'anciens samourais, éduqués et compétents.

⁶ Marius B. JANSEN, *Ibidem*, p. 381-382, voir aussi Joyce CHAPMAN LEBRA, « Ōkuma Shigenobu and the 1881 Political Crisis », *The Journal of Asian Studies*, vol. 18 (1959), p. 477.

bicaméral d'inspiration anglaise, mais son instauration presque immédiate¹. Itō privilégie plutôt le modèle prussien : commandité par l'empereur après l'éviction d'Ōkuma, s'il dirige une commission d'étude des différentes constitutions européennes, ses principales investigations ont lieu en Allemagne. Très admiratif de Bismarck², il apprécie les mesures prises par le ministre allemand pour limiter l'influence populaire et sauvegarder les prérogatives impériales. Il dirige donc la rédaction de la nouvelle constitution japonaise dans une perspective plutôt germanisante³. Ce qui ne l'empêche pas de songer à assurer les prérogatives de son propre clan : institutionnaliser l'autorité impériale, certes, mais aussi celle d'un entourage soigneusement sélectionné. S'il s'agit de bâtir une « nation » autour d'une « constitution », il n'est guère question pour autant d'y intégrer la reconnaissance d'une quelconque « souveraineté populaire ». Dans cette optique, Itō Hirobumi crée de toutes pièces une nouvelle aristocratie : en 1884, par décret cinq cent sept notables sont élevés au rang de « princes », « ducs », « marquis », « comtes », « vicomtes » ou « barons ». Ils rejoignent, dans une nouvelle pairie (*keizoku*), les cent trente-sept nobles de cour. Bien sûr des distinctions additionnelles permettent au sein de cette noblesse un peu artificielle d'établir une stricte hiérarchie. Au sommet, l'ancienne élite du shogunat côtoie une famille dont nous retrouverons les membres en 1940 : la famille Konoe⁴. En 1885, le conseil d'état (*Dajōkan*) hérité de l'ancien régime est remplacé par un cabinet ministériel proche des systèmes équivalents en Europe et aux Etats-Unis : Itō en devient le tout premier « premier ministre ». La rédaction de la nouvelle constitution progresse alors dans le plus grand secret : la méfiance des nouveaux ministres envers le « peuple » engage ses rédacteurs à promouvoir un véritable culte impérial, ancré avec « la plus grande emphase possible dans l'antiquité et la divinité »⁵ :

Au Japon le pouvoir de la religion est mince, et il n'est rien qui puisse servir d'axe [alternativement de pivot, de fondation, de pierre angulaire] à l'état. [...] Le Shintō, bien qu'il soit basé sur les enseignements de nos ancêtres et les perpétue, en tant que religion manque le pouvoir d'émouvoir le cœur des hommes. Au Japon, il n'est que la maison impériale qui puisse devenir l'axe de l'état. C'est avec ce point à l'esprit que nous avons si hautement valorisé l'autorité impériale et admis de la restreindre aussi peu que possible⁶.

La constitution est finalement imposée, telle que voulue par Itō, par promulgation impériale, le 11 février 1889⁷. Cette date n'est pas choisie au hasard, il s'agit d'un anniversaire particulier : celui de

¹ Dans les deux ans, cf. Joyce LEBRA, *op. cit.*, p. 479.

² « Itō était un admirateur de Bismarck et affectait certains maniérismes du chancelier de fer, notamment la manière dont il tenait son cigare », dans Ian BURUMA, *Inventing Japan 1853-1964*, New York, The Modern Library, 2003, p. 36.

³ Pour une discussion sur l'étendue de l'influence germanique dans la rédaction de la constitution japonaise voir Marius B. JANSEN, *op.cit.*, p. 390-391.

⁴ « Suitable for imperial consorts and other honors », cf. Marius B. JANSEN, *ibidem*, p. 391-392.

⁵ Marius B. JANSEN, *ibidem*, p. 393.

⁶ « In Japan the power of religion is slight, and there is none that could serve as the axis [alternatively pivot, foundation, or cornerstone] of the state. [...] Shintō, though it is based on and perpetuates the teachings of our ancestors, as a religion lacks the power to move the hearts of men. In Japan, it is only the imperial house that can become the axis of the state. It is with this point in mind that we have placed so high a value on imperial authority and endeavored to restrict it as little as possible », Itō Hirobumi, cité par JANSEN Marius B., *ibidem*, p. 393.

⁷ C'est dans le cadre de cette constitution qu'est instituée la masculinité obligatoire de la transmission impériale. (Cf. Marius B. JANSEN, *ibidem*, p. p. 394).

l'accession au trône du mythique empereur Jimmu, descendant supposé de la déesse Amaterasu et fondateur de la lignée impériale. Tout comme la « révolution » de 1868, la nouvelle constitution est présentée comme un retour à des valeurs ancestrales. Son paragraphe inaugural est éloquent :

Étant, en vertu des gloires de Nos Ancêtres, monté sur le trône d'une lignée successorale ininterrompue depuis des temps immémoriaux ; désireux de promouvoir le bien-être et de développer les facultés morales et intellectuelles de Nos bien aimés sujets, les mêmes qui ont pu bénéficier des soins bienveillants et de l'affectueuse vigilance de Nos Ancêtres ; et dans l'espoir de maintenir la prospérité de l'État, en concert avec Notre peuple et avec son support, Nous promulguons, en application de Notre Rescrit Impérial du 12^e jour du 10^e mois de la 14^e année de Meiji, une loi fondamentale de l'État, pour exposer les principes, par lesquels Nous sommes guidé dans Notre conduite, et pour indiquer à Nos descendants et à Nos sujets et leurs descendants ce à quoi ils doivent se conformer à jamais. Le droit de souveraineté de l'État, nous l'avons hérité de Nos Ancêtres, et Nous les transmettrons à Nos descendants¹.

Un paragraphe semble protéger l'empereur et quelque part le disculper d'avance de tout dérapage :

Nos ministres d'État, en Notre nom, seront tenus responsables de l'application de la présente Constitution, et Nos sujets, présents et futurs, assumeront pour toujours leur devoir d'allégeance à la présente Constitution².

Ce sont donc bien les ministres d'état qui sont responsables de son application et non l'empereur lui-même. Quant aux sujets il est de leur devoir de s'y conformer. Le souverain apparaît comme le ciment indispensable de la nation : politiquement « au-dessus de la mêlée », il dirige certes, mais ce sont les ministres qui en assument la responsabilité, situation plutôt ambiguë qui posera de multiples questions au sortir des catastrophes d'Hiroshima et Nagasaki.

A nos yeux du XXI^e siècle, Itō Hirobumi pourrait apparaître quelque peu « illibéral », ce qui d'un certain point de vue en ferait un « réactionnaire », voire, selon l'expression de Jeffrey Herf un « moderniste réactionnaire ». Cette notion sera discutée plus loin mais soulignons d'ores et déjà, qu'en cette fin de XIX^e siècle, les institutions japonaises sont à créer de toutes pièces. Elles vont se révéler totalement originales, nouvelles, en un mot « modernes ». En Europe, parmi les modèles dont le nouveau premier ministre s'inspire, les monarchies sont encore nombreuses et les quelques régimes parlementaires assez peu « démocratiques ». D'autre part le mode de gouvernement qu'il tente de construire n'a pas de précédent dans l'histoire japonaise. La malheureuse traduction du terme *tennō* (天王) par « empereur » peut bien

¹ « Having, by virtue of the glories of Our Ancestors, ascended the throne of a lineal succession unbroken for ages eternal; desiring to promote the welfare of, and to give development to the moral and intellectual faculties of Our beloved subjects ; the very same that have been favored with the benevolent care and affectionate vigilance of Our Ancestors ; and hoping to maintain the prosperity of the State, in concert with Our people and with their support, We hereby promulgate, in pursuance of Our Imperial Rescript of the 12th day of the 10th month of the 14th year of Meiji, a fundamental law of the State, to exhibit the principles, by which We are guided in Our conduct, and to point out to what Our descendants and Our subjects and their descendants are forever to conform. The right of sovereignty of the State, We have inherited from Our Ancestors, and We shall bequeath them to Our descendants. » « The Constitution of the Empire of Japan », *Hanover Historical Text Project*, <https://history.hanover.edu/texts/1889con.html> (page consultée le 16 février 2020).

² « Our Ministers of State, on Our behalf, shall be held responsible for the carrying out of the present Constitution, and Our present and future subjects shall forever assume the duty of allegiance to the present Constitution. », *ibidem*.

sûr prêter à confusion et induire chez le lecteur francophone quelque identification inconsciente avec une sorte « d'ancien régime » autocratique. Rappelons que dans « l'ancien régime » japonais l'empereur n'est qu'un dignitaire religieux au rôle politique symbolique. Le pouvoir est dans les mains des guerriers et de leur principal chef, le shogun (将軍, littéralement le « chef d'armée »). Dans l'entourage du premier ministre, des voix s'élèvent d'ailleurs pour trouver sa constitution trop libérale : le ministre de l'éducation, Mori Arinori, tout chrétien et pro occidental qu'il soit, s'inquiète du pouvoir de la diète et voudrait la réduire à un simple rôle consultatif. Itō défend son projet en déclarant :

Que si nous voulons établir un gouvernement constitutionnel nous devons donner à la Diète un pouvoir décisionnel. Sans le consentement de la Diète, les budgets et les lois ne peuvent être définies. C'est l'essence même d'un gouvernement constitutionnel¹.

3.3 Fukuzawa Yukichi (1835-1901)

Dans l'entourage des fondateurs du *Japan Times*, nous trouvons aussi Fukuzawa Yukichi. Ian Buruma le présente comme « l'un des premiers exemples - [aujourd'hui] encore peu communs – d'intellectuel japonais indépendant », un penseur certes parfois un peu raide voire pédant [priggish] mais enthousiaste et infatigable. S'auto-définissant comme « un agent » de l'introduction du savoir « occidental » au Japon, Fukuzawa Yukichi publie livre sur livre, s'investit dans un journal, crée à Tokyo une école qui accèdera au statut d'université². Il fait aussi partie des premiers voyageurs japonais envoyés par le *bakufu* en Occident. Dès 1860, après avoir étudié le néerlandais à Osaka et travaillé à « l'Institut pour l'étude des livres barbares », sa maîtrise lui permet d'accompagner comme interprète les ambassades japonaises en Europe. Curieux et pragmatique il s'intéresse aux aspects quotidiens, à tout ce que les livres ne transmettent pas :

Pendant cette mission en Europe, j'essayai d'apprendre certains des détails les plus communs de la culture étrangère. En voyage, je n'avais cure d'étudier les sujets scientifiques ou techniques, parce que je pouvais tout aussi bien les étudier dans les livres après mon retour. Mais je sentais que je devais apprendre les matières les plus communes de la vie quotidienne directement de la population, les Européens ne les décriraient pas dans des livres parce que trop évidents. Pourtant pour nous ces matières communes étaient les plus difficiles à comprendre³.

¹ Itō Hirobumi cité par Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 394. Évidemment des mauvaises langues pourraient arguer qu'il défend, ce faisant, ses propres prérogatives. Il accèdera au rang de « prince » en 1907, après sa mission de premier gouverneur de Corée cf. Herbert P. BIX, *Hirohito and the Making of Modern Japan*, New York, Harper, 2016, p. 26.

² La *Keio University*, aujourd'hui la plus importante université privée du Japon, fière de son ranking international, comme de ses origines dans l'institution de Fukuzawa, cf. « Keio University Ranked 91st in THE University Impact Ranking 2019 », *Keio University*, <https://www.keio.ac.jp/en/news/2019/Apr/5/48-52362/> (page consultée le 16 février 2020), considérée comme la première université privée du Japon (Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 461.). Citation de Ian BURUMA, *Inventing Japan 1853-1964*, New York, The Modern Library, 2003, p. 48

³ « During this mission in Europe, I tried to learn some of the most commonplace details of foreign culture. I did not care to study scientific or technical subjects while on the journey, because I could study them as well from books after I had return home. But I felt that I had to learn the more common matters of daily life directly from the people, because Europeans would not describe them in books as being too obvious. », Fukuzawa Yukichi, cité Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 322.

Il prend de nombreuses notes, à partir desquelles il publie son premier livre à succès, le *Seiyō jijō* (littéralement : l'état des affaires de l'Ouest)¹. La première édition vendue à cent cinquante mille exemplaires, souvent rééditée notamment sous forme d'éditions pirates, devient une référence pendant toute l'époque *Meiji*. « On en trouve mention dans la correspondance ou les journaux de virtuellement tous les personnages importants de l'époque »². Son succès finit même par définir un genre : l'expression *Fukuzawa Books*³ passe dans le langage courant pour désigner tout livre écrit sur « l'Occident », son mode de vie, sa culture. Parmi eux son *Introduction aux pays du monde* (*Sekai kunizukushi*)⁴ est adaptée à la récitation pour un usage scolaire. Dans son *Ébauche d'une théorie de la civilisation* (*Bunmeiron no gairyaku*)⁵, il définit la tâche et le destin du Japon : s'élever progressivement mais inévitablement vers un niveau de civilisation supérieur. En enracinant la modernisation dans l'histoire même de la « nation japonaise », en l'envisageant comme un processus historique inéluctable il s'oppose aux théories nativistes, interdit tout retour en arrière. Mais en la décrivant comme progressive, il s'oppose aussi aux politiques de changement trop radicales.

[La] politique [des théoriciens de la civilisation, tel Fukuzawa était de] protéger la souveraineté japonaise à travers un projet de renforcement national qui incluait l'industrialisation, le commerce avec l'Europe et l'Amérique du Nord, la liberté d'expression et une dose minimale de démocratie⁶.

Ses doctrines offrent donc un curieux mélange : d'universalisme ...

La théorie de la civilisation consiste à examiner le degré d'avancement de l'esprit humain. Cela ne signifie pas examiner l'avancement de l'esprit d'une seule personne, mais plutôt de tracer ensemble les progrès dans l'esprit du peuple de tout le royaume et d'examiner ce progrès comme un tout. Donc la théorie de la civilisation pourrait aussi s'appeler la théorie de l'avancement de l'esprit des masses⁷.

Mais aussi de fierté nationale : Fukuzawa Yukichi suggère non de copier la « civilisation européenne », mais de la rattraper. Elle n'est un modèle que parce qu'il la considère, au moment où il

¹ Seiyō : Ouest, Occident, jijō état des affaires, condition. Traduction d'après Gustave CESSÉLIN, *Dictionnaire japonais-français*, Tokyo, Maruzen, 1939, p. 574.

² Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 321.

³ Cités par Ian BURUMA, *Inventing Japan 1853-1964*, New York, The Modern Library, 2003, p. 48 et Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 460, l'expression en japonais ne nous est pas parvenue, ni les sources sur lesquels les deux auteurs se basent.

⁴ 世界国盡 : littéralement toute une série (盡 *zukushi*) de pays (国 *kuni*) du monde (世界 *seikai*). Cf. FUKUZAWA Yukichi « 世界国盡. Sekai kunizukushi », *Digital Collections of Keio University Libraires*, <http://dcollections.lib.keio.ac.jp/en/fukuzawa/a13/34> (page consultée le 15 février 2020).

⁵ 文明論之概略 : littéralement grandes lignes, contour (概略 *gairyaku*) d'une thèse (論 *ron*) de la civilisation (文明 *bunmei*, dans lequel on trouve le caractère 文 *bun* lié à l'écrit, à la littérature (文学) et le caractère 明 *mei* lié à la lumière). Cf. FUKUZAWA Yukichi, « 文明論之概略. Bunmeiron no daigyaku », *Digital Collections of Keio University Libraires*, <http://dcollections.lib.keio.ac.jp/en/fukuzawa/a23/77> (page consultée le 17 février 2020).

⁶ Christopher L. HILL, *National History and the World of Nations: Capital, State and the Rhetoric of History in Japan, France and the United States*, Durham & London, Duke University Press, 2008, p. 55.

⁷ Fukuzawa Yukichi, cité par HILL Christopher L., *National History and the World of Nations*, Durham & London, Duke University Press, 2008, p. 56.

écrit, comme la plus « avancée » au monde, hasard historique qui ne signifie en aucun cas que le Japon doive « s'eupéaniser » :

Il y a des nations puissantes et riches qui sont appelées civilisations adultes [mature][...] il y a aussi des nations pauvres et faibles qui sont primitives ou non développées. En général les nations d'Europe et d'Amérique illustrent la première catégorie, celles d'Asie et d'Afrique la seconde¹.

Il s'agit donc d'avancer sur un chemin considéré comme universel, inévitable, celui de la « civilisation ». S'il ne s'agit ni de copier, encore moins de singer, pour progresser néanmoins, l'auteur insiste sur la nécessité de contacts, d'échanges, voire d'emprunts. Le terme qu'il utilise pour traduire l'anglais « society » est, à ce titre, révélateur : il privilégie l'expression *ningen* (être humain) *kōsai* (relation, rapports, fréquentation) et se représente donc la société comme un tissu de relations, d'échanges (交) entre êtres humains (*ningen*), susceptible de développer l'intelligence, d'apporter le progrès, de mener à un degré plus avancé de civilisation :

La nature inhérente à l'humanité est de s'associer aux autres. Dans l'indépendance et la solitude l'intelligence ne peut pas naître.[...] Lorsque ceux qui vivent dans le monde s'associent et que les peuples viennent en contact les uns des autres, leurs interrelations [*ningen kōsai*] s'élargissant graduellement, [...] le sentiment humain se modère graduellement et la connaissance graduellement se déploie.[...] Donc le terme « civilization » décrit le penchant de la société [*ningen kōsai*] à s'améliorer pour le mieux et en contraste à l'indépendance d'une anarchie barbare, elle signifie la formation d'un pays (*ikkoku*)².

Mais son côté nationaliste s'exprime aussi dans l'urgence : pour lui les nations les plus avancées dominant naturellement les nations qui le sont moins. Il exhorte donc les dirigeants japonais au progrès : à défaut le pays risque de perdre son indépendance au profit de nations plus « civilisées ». Vers 1885, il insiste sur l'importance, pour le Japon, de ne pas être assimilé dans l'esprit des puissances « occidentales » à une Asie retardataire et inerte. Il plaide pour « s'en séparer », pour construire un progrès japonais dans le style « occidental »³. Sans doute faut-il y voir la raison de son enthousiasme à l'annonce de la victoire nippone dans la guerre sino-japonaise de 1894-1895.

3.4 Des influences multiples mais proches du pouvoir

Dans l'article commémoratif écrit pour le 120^{ème} anniversaire (2017) du *Japan Times*, le journaliste décrivant la fondation du journal insiste sur les quelques personnalités évoquées ci-dessus : il loue

¹ Fukuzawa Yukichi, *Gakumon no Susume*, cité par ¹ JANSEN Marius B., *op. cit.*, p. 458.

² « The Nature of Humankind inherently is to associate with others. In independence and isolation there are no means for intelligence to be born. [...] As those in the world associate together and people come into contact with each other, their intercourse gradually widening and their laws gradually becoming regular, human sentiment gradually moderates and knowledge gradually unfolds.[...] Hence the word “civilization” describes the tendency toward successive improvement of human intercourse for the better, and in contrast to the independence of barbarian anarchy, means the formation of a country », Fukuzawa Yukichi cité par HILL Christopher L., *National History and the World of Nations*, Durham & London, Duke University Press, 2008, p. 58, l'auteur traduit *ningen kōsai* par la seule expression « intercourse ». Nous avons préféré la traduire selon le contexte par « interrelations » ou par « société », le terme « civilization » est laissé en anglais comme il semble l'être dans l'original.

³ *Datsu A, nyū Ō*, JANSEN Marius B., *op. cit.*, p. 427, 601.

l'énergie de Zumoto Motosada, l'influence de Fukuzawa Yukichi, l'aide directe de Itō Hirobumi. Il précise aussi l'intervention du baron Iwazaki Yatarō, gouverneur de la banque du Japon, et l'origine de fonds prélevés sur les corporations Mitsui et Mitsubishi. Les cercles dirigeants, aussi bien politiques qu'industriels ou financiers sont donc dès l'origine partie prenante dans la création du premier journal japonais de langue anglaise. La frontière entre information et propagande se révèle dès lors assez floue, et l'indépendance du journal toute relative. On ne peut que sourire au discours de son actuelle « présidente » et éditrice quand elle affirme :

Dès son origine, le *Japan Times* s'est efforcé d'être une voix indépendante à la recherche de la compréhension du Japon et de son peuple. Quoique les vents du changement nous aient par moment mis en désaccord à la fois avec le gouvernement et le sentiment populaire, nous nous sommes efforcés de maintenir notre indépendance tout en portant témoignage de la croissance de la démocratie et d'une nation émergeant des cendres de la guerre. [...] Nous sentons [aujourd'hui] plus que jamais la nécessité d'un media crédible et transparent qui puisse supporter un monde libre et démocratique¹.

Se prononcer sur l'indépendance du journal actuel, voire au sortir de la deuxième guerre mondiale, dépasse bien évidemment le cadre de cette étude, mais, prétendre à l'opposition anti gouvernementale ou à la transparence, « dès son origine », paraît, au vu de l'histoire quelque peu excessif. En tant que philosophie journalistique, rechercher « la compréhension du Japon et de son peuple » peut d'ailleurs apparaître comme une formule légèrement ambiguë. Elle postule, comme une évidence indiscutable, l'existence d'une « nation japonaise », une et indivisible, liée à la géographie (le « Japon ») et à la culture (le « peuple »). En poussant quelque peu cette logique, une telle attitude intellectuelle pourrait rappeler les fondements du *kokutai* cher aux nationalistes des années 1930². Les déclarations de l'actuel président du *Japan Times*, Tsutsumi Takeharu, confirment d'ailleurs un parti pris « patriotique » : en première page, il nous annonce reprendre à son compte les objectifs de Zumoto Motosada, rappelant au passage l'imposition, il y a bientôt cent septante ans, des fameux « traités inégaux ». Il insiste sur la toujours indispensable promotion (selon lui) d'une « meilleure compréhension entre le peuple japonais et les résidents étrangers » comme de toujours mieux expliquer « la politique étrangère du Japon, sa façon d'agir

¹ « From its inception, the Japan Times has strived to be an independent voice seeking the understanding of Japan and his people. Though winds of change have times put us at odds with both the government and popular sentiment, we have strived to maintain our independence while bearing witness to the growth of democracy and a nation emerging from the ashes of war. [...] More than ever, we are feeling the necessity for a credible and transparent media that can support a free and democratic world », OSAGAWARA Yukiko, « In era of “fake news”, a free press is more important than ever », *The Japan Times. 120th Anniversary Special*, 22 mars 2017, p. B2, le journal fait une subtile différence entre les termes « président » réservé à Tsutsumi Takeharu et « chairwoman », attribution de Ogasawara Yukiko.

² Le terme *Kokutai* désigne une vision de la « politique nationale » japonaise centrée autour de l'empereur. Le *Kokutai no Hongi* (fondements de la politique nationale) publié par le ministère de l'éducation en 1937, illustre cette volonté de faire « abandonner aux Japonais leurs petits egos pour chercher dans l'empereur la source de leur existence » (Ian BURUMA, *op. cit.*, p. 77), pour que leur « premier et principal élément [d'] identité soit la conscience de “je suis ... un Japonais” » (Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 601).

et sa place dans le monde »¹. Son editrice et lui semblent bien sur la même longueur d'onde : Zumoto Motosada ne devrait pas se sentir trahi. Ce dernier ne cachait d'ailleurs pas ses objectifs propagandistes. En 1916, évincé du journal pour des raisons politiques, il les exprime clairement :

[En 1914] la gestion du *Japan Times* fut laissée à Mr. [John Russel] Kennedy. Dès lors la propagande internationale du Japon perdit une chance de se détacher de Reuters².

A ce stade, ce qui dérange le fondateur écarté, ce n'est pas tant sa mise à l'écart que la nature changeante de la propagande journalistique : il s'oppose à une politique étrangère qu'il juge défavorable car trop anglophile. John Russel Kennedy n'est pas un nouveau venu : d'origine irlandaise, arrivé au Japon dans les premières années du siècle comme correspondant *Associated Press*, il est introduit par Zumoto lui-même au sein du comité de travail de l'association de presse internationale (*Kokusai Shinbun Kyōkai*³) qu'il a fondée. A cette occasion, il rentre en contact avec des personnages aussi importants que Shibuwasa Ei'ichi, président de *Nippon Steel* ou Itō Hirobumi dont il prétend devenir « le confident »⁴. En 1913 ou 1914 il devient président du *Japan Times*, charge qu'il cumule dès février 1914 avec celui de correspondant de l'agence Reuters⁵. Ce lien entre l'agence anglaise et le journal nippon n'est pas sans poser question, autant en Angleterre qu'au Japon. A Londres en 1920, à la chambre des communes, un représentant interpelle à ce sujet le secrétaire du *Foreign Office* : est-il opportun, demande-t-il, de laisser circuler des nouvelles issues d'une « agence d'information japonaise » soutenue financièrement « par des hommes d'affaires japonais » et moralement par le ministère des affaires étrangères japonais [Japanese Foreign Office], « comme si elles émanaient d'une agence britannique »⁶ ? Entretemps, John Russel Kennedy s'est introduit encore plus intimement dans les rouages du pouvoir japonais : en 1919 il en est le principal attaché de presse lors de la conférence internationale de Paris. Frank Ashton-Gwatkin, membre du *Foreign Office*, écrit à cette occasion :

Il est, j'en suis sûr, un sujet britannique parfaitement loyal ... mais en même temps, il est de son obligation professionnelle d'être le champion de la cause japonaise et d'aider la propagande japonaise⁷.

¹ « a better understanding between Japanese people and foreign residents », « Japan's foreign policy, behavior and place in the world », TSUTSUMI Takeharu, « Reliable news sources crucial for making informed decisions », *The Japan Times. 120th Anniversary Special*, 22 mars 2017, p. B2. Il est difficile de ne pas remarquer la catégorisation nette induite par Mr Tsutsumi entre les Japonais et les « résidents étrangers », comme si les uns et les autres représentaient des communautés strictes, aux caractéristiques bien définies.

² Zumoto Motosada cité dans Peter O'CONNOR, *The English-Language Press Networks of East Asia. 1918-1945*, Folkestone, Global Oriental, 2010, p. 78, John Russel Kennedy fait déjà partie comme « press manager » de la délégation japonaise à Paris conduite par Zumoto.

³ De *Kyōkai* association, *Shinbun* journal, *Kokusai* international (différente de la *Kokusai News Agency*, fondée sous l'impulsion de Shibuwasa Ei'ichi en 1914), abrégée en *Kokusai*.

⁴ Peter O'CONNOR, *op. cit.*, 2010, p. 37.

⁵ Peter O'CONNOR, *op. cit.*, 2010, p. 37, pour la date de présidence du *Japan Times*, Peter O'Connor cite 1913 en p. 37 et le 2 juillet 1914 en p. 78, Sam Ito cite lui 1914, ITO Sam, « Times Gone by », *op. cit.*

⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁷ Citation de Frank Ashton-Gwatkin, membre du département Extrême-Orient du *Foreign Office*, cité par Peter O'CONNOR, *op. cit.*, p. 73.

Son collègue Miles Lampson est moins nuancé :

Notez que Mr Kennedy accompagnait les délégués Japs (*sic* [Japse]) à Versailles comme chef propagandiste. Son nom est notoirement connu en Extrême-Orient comme étant payé par les Japonais [in Japanese pay]. Kokusai empuante les narines de l'Extrême-Orient, et comme son manager est aussi le correspondant de Reuter, la position est assez claire¹.

Le personnage, quoique britannique, cumule déjà de nombreux postes² mais son implication dans la politique japonaise n'est pas encore complète. En 1921, peut-être échaudés par leurs échecs à la conférence de Paris, les dirigeants nippons repensent leur politique de propagande : ils créent un bureau spécialisé le *Gaimushō Jōhōbu*, littéralement « département de l'information du ministère des affaires étrangères », dans lequel John Russel Kennedy joue de nouveau un rôle central³. Le propagandiste britannique y coordonne des bureaux d'information « en Chine, aux Etats-Unis, en Angleterre, en Australie, en Russie et ailleurs », huit pour cent des « fonds secrets » destinés à l'agence passent par ses mains⁴. Depuis 1919, il s'est étroitement associé à Matsuoka Yōsuke, futur ministre des affaires étrangères, lui-même entouré d'un cercle de « personnalités politiques et du monde des affaires aux inclinations internationales, toutes liées au *Japan Times* »⁵.

Le journal est donc proche du pouvoir, on pourrait presque le présenter comme en étant une émanation. A cette époque, si les liens avec le ministère des affaires étrangères sont particulièrement étroits :

Dans l'entre-deux guerres, le réseau du ministère des affaires étrangères se caractérisa par de fréquents échanges de personnel dirigeant entre le département de l'information [*Gaimushō Jōhōbu*] et ses successeurs, [...] la commission de l'information du cabinet (*Naikaku Jōhōinkai*) en 1936, le département de l'information du cabinet en 1937 (*Naikaku Jōhōbu*), le bureau de l'information du cabinet (*Naikaku Jōhōkyoku*) en 1940 et le bureau du président au *Japan Times*⁶.

les liens avec le monde des affaires ne le sont pas moins, une « galaxie de noms importants et de grandes compagnies » entourent non seulement sa création mais son évolution : à côté de Shibuwasa Ei'ichi (*Nippon Steel*), Inoue Junnosuke⁷, Mitsui, Mitsubishi, la Banque du Japon, La Yokohama shōkin

¹ Miles Lampson cité par Peter O'CONNOR, *op. cit.*, 2010, p. 73.

² D'après ITO Sam, « 'Times Gone by », *op. cit.* : l'article explique ce cumul par la nécessité « d'assurer une liaison souple » [smooth liaison] entre le *Kokusai* et la presse de langue anglaise. Peter O'Connor reprend cette explication, sans qu'aucun de ces deux auteurs ne citent leur source.

³ L'échec concerne par exemple le refus du président Wilson d'introduire dans la convention de la nouvelle Société des Nations, une clause d'égalité raciale. *Gaimushō* désigne le ministère des affaires étrangères, *bu* peut être traduit par « département », *Jōhō* pose plus de problèmes, il peut désigner selon le contexte les « renseignements » ou « l'information ». Dans ce cas précis, le but semble plus de contrôler la presse que d'établir un bureau de « renseignements ».

⁴ Peter O'CONNOR, *op. cit.*, 2010, p. 74.

⁵ Peter O'CONNOR, *op. cit.*, 2010, p. 74.

⁶ « Between the wars, the Foreign Ministry network was characterized by frequent exchanges of senior personnel between the Foreign Ministry Information Bureau and its successors, the Cabinet Information Committee (*Naikaku Jōhōinkai*) in 1936, the Cabinet Information Bureau (*Naikaku Jōhōbu*) in 1937, the Cabinet Information Board (*Naikaku Jōhōkyoku*) in 1940, and the President's office at the *Japan Times* », Peter O'CONNOR, *op. cit.*, 2010, p. 77.

⁷ Alternativement ministre des finances et président de la Banque du Japon, cf. Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 535.

ginkō (横浜正金銀行) (*Yokohama Specie Bank*) et la Banque de Formose¹. Ces intervenants maintiennent le journal à flots voire lui permettent d'absorber ses concurrents mais diminuent d'autant sa crédibilité. Les années 1930 n'améliorent en rien la situation : elles voient le ministère des affaires étrangères perdre son influence, l'armée et la marine s'introduire puis s'imposer dans le journal et les différents comités². Le gouvernement resserre son emprise sur le *Japan Times* tout en menant simultanément une guerre d'usure contre les autres périodiques de langue anglaise : intimidation des employés, des propriétaires, rachat à bas prix, limitation de l'accès aux nouvelles, tous les moyens sont bons pour contrôler la presse de langue anglophone contrôlée par des journalistes non pro-gouvernementaux.

3.5 Conclusion : une source précieuse

Dès son lancement et pendant toute la période qui nous intéresse le *Japan Times* est intimement lié aux milieux dirigeants, aux grandes entreprises, à la politique étrangère voire aux responsables militaires japonais. Ces appuis lui permettent d'absorber la concurrence, tel celle du *Japan Mail* sous l'égide de John Russel Kennedy, ou celle du dernier résistant étranger le *Japan Advertiser* en 1940³. La presse de langue anglaise gérée par des expatriés, et d'une teneur peu favorable à la politique japonaise disparaît donc dans le courant des années 1930. Le *Japan Times* devient un porte-parole de moins en moins critique du gouvernement japonais. Mais s'il lui est lié, il en reflète aussi les tensions : les visions universalistes de Fukuzawa Yukichi et la volonté centralisatrice de Itō Hirobumi, les tensions entre les factions internationalistes ou au contraire nativistes, s'y illustrent successivement, voire conjointement. S'il est l'outil par lequel le pouvoir japonais entend publier sa vision du pays, cette vision même est loin d'être uniforme : elle change suivant les intervenants et les circonstances. Malgré cette diversité, ce qui semble bien caractériser le journal c'est son manque patent d'indépendance. Dans la « presse d'opinion » il ne reflète pas seulement un courant de pensée, il devient très vite l'organe de presse du ministère des affaires étrangères, et après 1930 de l'armée.

Cette situation particulière est loin d'être gênante : pour comprendre les raisons de la promotion, par le pouvoir japonais, d'un style musical qui lui est *a priori* étranger, un tel journal, ouvertement fondé pour devenir une vitrine internationale devient au contraire une source précieuse. Non qu'il ne faille bien sûr la confronter, ni la recouper, mais elle permet de souligner l'importance de la musique « occidentale » dans l'image que le Japon impérial entend donner de lui-même dans le « concert des nations ».

¹ D'après Peter O'CONNOR, *op. cit.*, p. 77.

² John Russel Kennedy est décédé en 1928. Voir Peter O'CONNOR, *op. cit.*, p. 83.

³ La nationalisation du *Japan Advertiser* dernier quotidien anglophone indépendant intervient en 1940 peu de temps avant les concerts qui nous intéressent. Le journal sera donc édité pendant les années de guerre sous le titre *Japan Times and Advertiser*. Voir Peter O'CONNOR, *op. cit.*, p. 151 : « Il vaut la peine d'insister ici sur le fait que parmi les trois réseaux de journaux anglophones en Asie de l'Est, l'opposition la plus directe et la plus dynamique résidait entre le *Japan Advertiser* et le réseau du ministère des affaires étrangères [japonais] [...] En conséquence, parce que les priorités du ministère des affaires étrangères étaient d'accroître le prestige japonais et de saper influence et "interférence" occidentales [...] la grande énergie et la diffusion de l'*Advertiser*, de ses journaux et de ses journalistes, en fit la cible principale du réseau ministériel ».

1.4 LE STYLE MUSICAL « OCCIDENTAL » : SUCCÈS ET « MODERNITÉ »

4.1 Diffusion et promotion

Le goût pour le style musical « occidental » progresse dans la population tout autant que l'expertise des musiciens japonais qui s'y spécialisent. Grâce au journal, il est possible de mesurer non seulement l'ampleur de sa diffusion mais aussi de percevoir la volonté politique à l'œuvre dans sa promotion. Le quotidien titre à plusieurs reprises sur les manifestations musicales « classiques » et les progrès des compositeurs japonais. En 1915, le chef de l'*Imperial Navy Band* prenant sa retraite, il nous rappelle la « deuxième place d'honneur » obtenue par la formation japonaise dans des « compétitions rassemblant des formations de tous les coins du monde »¹. La même année à l'occasion du couronnement de l'empereur Taishō (大正天皇), un concert sous la direction de Yamada Kozaku, donné en présence de membres de la famille impériale, reçoit tous les éloges : le programme entre Saint-Saëns et Tchaïkovski, permet au jeune chef d'introduire sa propre pièce commémorative². L'année suivante, le journal rapporte un de ses premiers récitals en tant que pianiste compositeur et s'émerveille de constater la « beauté qui peut être introduite dans la musique japonaise en l'harmonisant d'après les règles occidentales »³. En pleine première guerre mondiale, un journaliste, après avoir évoqué ce qu'il considère comme une malheureuse « efféminisation » [effeminating effect] de la musique de cour sous le « régime féodal », insiste sur l'influence positive du style occidental sur l'esprit combatif : les Belges et les Allemands démontrant clairement leur « virilité guerrière ».

Nous avons devant nous un exemple vivant. Les Allemands et les Belges sont tous deux des peuples musicaux. La guerre nous a montré que tous deux, spécialement les Belges, font de bons soldats qui font crédit à l'idéal le plus élevé de la virilité guerrière⁴.

Quelques années plus tard, introduisant le portrait de la future épouse du régent Hirohito, le journal la pare au contraire de toutes les qualités féminines, notamment musicales : s'il est important qu'elle soit de caractère « noble et aimable », « démocratique dans ses perspectives sur la vie », « remplie de gentillesse à l'exemple de sa mère », elle est aussi, en tant que « vraie fille du Japon », « une artiste plus que moyenne » [of more than average ability]. Le journal souligne donc sa qualité de « musicienne accomplie aussi bien en musique occidentale qu'orientale ». Parfait exemple de synthèse culturelle elle a « gagné les plus hauts honneurs » qu'il s'agisse d'activités « purement japonaises » comme la cérémonie du thé, l'arrangement floral, la calligraphie, ou de littérature étrangère, chinoise et française, « ancienne

¹ « A Popular Bandmaster », *The Japan Times & Mail*, 27 août 1915, p. 8.

² « Coronation Concert. Tokyo Philharmonic Has Big Success », *The Japan Times*, 14 décembre 1915, p. 8. La cérémonie de couronnement de l'empereur Taishō est généralement considérée comme le modèle des couronnements suivants, le premier à se dérouler en grande pompe devant nombre d'invités étrangers.

³ « Koscak Yamada's Recital. Played Own Compositions Last Evening », *The Japan Times*, 12 novembre 1916, p. 8.

⁴ « Music », *The Japan Times*, 6 décembre 1916, p. 4 : l'identité du journaliste n'étant pas précisée, il est difficile de savoir ce qu'il entend par « peuples musicaux », du moins en ce qui concerne la Belgique : s'agit-il de la célèbre résistance de l'Yser ou au contraire de la mise en valeur du mouvement flamand en rapport avec la séparation linguistique et administrative qui commence à se mettre en place sous l'action de l'occupant allemand ? à quels musiciens « belges » l'article fait-il référence ?



Figure 2 : The Japan Times & Mail, 26 janvier 1924, p. 10

ou moderne », voire en composant de la poésie. Le journal signale qu'elle maîtrise aussi bien « le koto et la machine à écrire », qu'elle peut tout autant jouer « un rapide jeu de tennis » que « cuisiner un repas familial ». Il est clair qu'à côté de toutes ses éminentes qualités et de son entraînement qui lui permet « d'être aussi à l'aise dans un palais qu'utile dans une humble maison ordinaire », elle présente une « beauté de visage et de forme, doublée [with] d'une noblesse de caractère qui guide chacune de ses actions ». Pour illustrer ce miracle de synthèse stéréotypée, les photos la représentent aussi bien en tenues « occidentales » que traditionnelles, avec néanmoins une curieuse prédominance pour les premières (fig. 2)¹.

Le rôle de la musique « occidentale » s'en va croissant. Elle devient tellement présente que le journal, en 1925, sur une demi-page, se pose la question : le jazz, cet autre avatar venu de l'Ouest, va-t-il détrôner la musique « classique », et « monopoliser l'air de Tokyo » ? Le journaliste est inquiet : « une bonne musique alliée à une bonne morale et

une bonne éthique a une valeur édifiante et purificatrice pour l'état ». Mais qu'en est-il de « cette forme d'épilepsie musicale » dans laquelle les Etats-Unis sont en train de sombrer ? Il semble qu'il faille à tout prix l'éviter, en tout cas la bannir des ondes publiques. Il préconise fermement de suivre les « radios européennes » qui spécialement « en France, en Allemagne, en Italie », « à côté de conférences sur des sujets populaires ou scientifiques, des nouvelles du jour [...] mettent un point d'honneur à (ne) diffuser (que) de la musique classique »². L'argumentation n'est pas originale mais dans le cadre d'un journal fort proche du pouvoir, elle souligne toute l'importance prise par la « bonne musique classique » dans

¹ Quatre photos sur cinq la représentent en tenue « occidentaliste », une seule en tenue traditionnelle. « Imperial Bride Had Simple Life Moulding Noble And Loveable Character », *The Japan Times & Mail*, 26 janvier 1924, p. 10. Le lien entre beauté physique et moralité renvoie aux stéréotypes étudiés par George L. MOSSE, voir par exemple *Toward the Final Solution*, London, 1978, notamment le chapitre deux (« The Birth of Stereotype »), ou du même *L'image de l'homme*, Paris, 1997, plus centré sur la masculinité.

² « Will Tokyo's Air Be Monopolized By Jazz », *The Japan Times & Mail*, 8 mars 1925, p. 8, l'article prend une demi-page.

l'éducation de « jeunes esprits et corps encore incapables de résister aux tentations du mal » [evil tentations].

La même année, le journal célèbre, en première page de l'édition dominicale, l'arrivée de Henri-Gil-Marchex « célèbre pianiste français » à l'invitation du riche Satsuma Jirohachi et en collaboration avec l'ambassade de France¹.

Inclus dans son programme nombre de sélections musicales qui seront rendues ici pour la première fois. Parmi ces compositeurs Roussel, Schmitt, Schumann, Debussy, Couperin et d'autres. En addition à ceux-ci il présentera un programme qui n'a encore jamais été entendu- un programme de fox-trot².

Fidèle à cette annonce, pour son premier concert, le pianiste propose un programme en deux parties. La première « classique », deux préludes et fugue de Bach, l'opus 111 de Beethoven, cinq préludes et cinq études de Chopin, précède une seconde purement « française » : le prélude en fa dièse mineur opus 14 d'Albert Roussel et « Cette ombre, mon image, qui va et vient, cherchant sa vie » de Florent Schmitt précèdent le prélude choral et fugue de César Frank. Ainsi introduite par des génies « innocents et tout humains », en quelque sorte intemporels, « patrimoine immatériel de l'humanité », la musique française « récente » se présente comme leur continuation naturelle, leur digne héritière. Une construction programmatique qui n'aurait sans doute pas déplu aux critiques nationalistes de la première guerre mondiale. Camille Mauclair, par exemple, voyait déjà dans une certaine musique contemporaine française la seule digne de recueillir l'héritage de ses grands prédécesseurs universels quoique germaniques :

Notre musique récente apparaîtra la seule assez cohérente dans sa variété pour se substituer à l'influence de l'effroyable musique germanique contemporaine [...] Nous en aurons fini avec elle comme avec eux ; et d'autant plus nous garderons intacte notre vénération pour les grands Allemands de la pré-Kultur, pour Bach, Mozart, Beethoven, Schubert et Schumann, innocents et tout humains³.

Dans cette optique, d'autres, plus nationalistes s'il se peut, iront jusqu'à dénier aux « grands Allemands » toute « germanité », Georges Dumesnil allant jusqu'à prétendre Beethoven français via son ascendance ... flamande !

Beethoven est-il un musicien dont l'héritage appartient à l'Allemagne ? Pas plus que son origine. Beethoven est un flamand, et la civilisation des Flandres, vieille province du royaume de France, est toute catholique. Le génie de Beethoven s'appuie sur un Mozart, si Italien, et sur Bach. Or on sait bien aujourd'hui que l'art des maîtres de chapelle allemands, qui s'est épanoui dans Bach, a tiré toute sa sève et sa première culture de la vieille musique française⁴.

¹ « Noted French Pianist Here », *The Japan Times & Mail*, 4 octobre 1925, p. 1. Satsuma Jirohachi, ayant séjourné en France, est un personnage riche et important : il se marie avec la fille d'un membre de la chambre des pairs, mariage arrangé par l'intermédiaire des prince et princesse Sanetaka et annoncé en première page du *Japan Times*. (voir « M. Satsuma Will Wed Daughter of Well-Known Peer », *The Japan Times & Mail*, 2 mars 1926, p. 1.)

² « Gil-Marchex, French Pianist, In First Concert Tomorrow », *The Japan Times & Mail*, 9 octobre 1925, p. 2.

³ Camille Mauclair cité par Esteban BUCH, « les Allemands et les Boches », *La découverte*, N°208 (2004), p. 49.

⁴ Georges Dumesnil, 1914, cité par Esteban BUCH, *op. cit.*, p. 62.

Le programme, consciemment ou non, est donc agencé pour ancrer la musique française dans la grande tradition « classique » : Bach, Beethoven, génies universels, Chopin, génie du piano ouvrent la voie aux compositeurs français, leurs dignes successeurs, immédiatement contemporains. Le journal signale d'ailleurs les œuvres de Roussel et Schmitt comme étant pour la première fois exécutées au Japon¹. Le pianiste, accueilli par une famille de la haute société, exprime à son retour dans *la revue musicale*, un sentiment de « secrète correspondance » non exempt d'une teinte nationaliste assez proche :

Cette secrète correspondance ne fit que se préciser davantage pendant la durée de mon séjour et, comme j'essayais d'éclaircir son mystère, mon attention fût (*si*) attirée sur d'autres analogies entre non seulement Debussy mais presque toute la musique française et le Japon, naturellement pas le Japon américanisé des énormes buildings en ciment armé et des chemins de fer à wagon Pullmann, mais celui des vieilles et sages traditions, où Paul Claudel remarquait que « tout, depuis le dessin d'une montagne jusqu'à celui d'une épingle à cheveux ou d'une coupe de saké, obéit au même style »².

Ailleurs il fait écho à Camille Mauclair en affirmant :

Les scènes d'enfant m'ayant montré le chemin je m'aperçus combien les œuvres les plus confidentielles d'un Debussy ou d'un Ravel pouvaient leur [les Japonais] plaire. C'est surtout avec des pièces comme « Des pas sur la neige » et les « Oiseaux tristes » que la musique d'Europe trouvait des affinités avec l'âme nippone. Je l'avais crue submergée d'américanisme, c'était heureusement une illusion. J'avais compris maintenant que devant la tendresse d'un Schumann, la mode du mécanique et le style bluffeur des Etats-Unis pouvaient être définitivement compromis³.

Si la critique proprement musicale semble désorientée, décrivant Henri Gil-Marchex comme un interprète « trop individuel pour permettre une comparaison aisée [...] avec d'autres fameux pianistes et maîtres », elle lui fait quand même, le surlendemain, les honneurs de la première page⁴. De nombreux autres récitals sont prévus, à Tokyo et dans le Kansai. Le succès est sans doute de la partie : par la suite, cet artiste sera régulièrement l'hôte du Japon, n'hésitant pas, comme illustré page 12, à devenir une sorte de garantie de qualité pour les pianos de la *Nippon Gakki* (Yamaha).

Octobre 1925 semble voir une sorte de surenchère diplomatique autour de la musique « occidentale » : si l'« Association française d'expansion et d'échange artistique », l'ambassadeur de France et Satsuma Jirohachi promotionnent la musique française via le pianiste Gil-Marchex, Kosaku Yamada publie conjointement⁵ un article étrangement « orientalisant » dans une page culturelle entièrement dédiée

¹ « Gil-Marchex, Noted Pianist, Presents Premier Concert », *The Japan Times & Mail*, 10 octobre 1925, p. 2.

² Henri GIL-MARCHEX, « La musique au Japon », *La revue musicale*, (référence exacte à la bibliothèque de l'UCLouvain, réserve patrimoniale, momentanément fermée pour cause de « confinement »), Paul Claudel, lors de son départ pour les États-Unis reçoit cet éloge du *Japan Times* : « Son génie littéraire et artistique lui a permis de pénétrer les recoins cachés de l'art et de la vie japonais comme aucun Occidental n'aurait jamais pu l'espérer ». « Sayonara, Poet-Envoy », *The Japan Times & Mail*, 16 février 1927, p. 4.

³ Henri GIL-MARCHEX, « Schumann au Japon », *La revue musicale*, décembre 1935, p. 125.

⁴ « Henri Gil-Marchex Scores Success In Premier Recital », *The Japan Times & Mail*, 12 octobre 1925, p. 1.

⁵ Henri Gil-Marchex ne partira qu'en décembre : « Henri Gil-Marchex Will Give His Farewell Piano Recital », *The Japan Times & Mail*, 8 décembre 1925, annonce publicitaire, p. 2.

à l'Union Soviétique. Il commence par nous rappeler l'importance prise par la musique « européenne » dans l'éducation japonaise :

Dix ans (*sic*) se sont déjà écoulés depuis l'introduction de la musique européenne au Japon. A présent la connaissance de la musique occidentale est considérée comme un critère d'éducation des jeunes hommes et femmes. Comparativement parlant, dix ans ne sont rien qu'une courte période, pourtant pendant cette courte période, la musique occidentale a progressé par sauts et bonds, ravageant presque le cœur des amateurs de musique au Japon. La fameuse musique d'Europe de l'Ouest, spécialement, qui fut beaucoup présentée en concert au Japon, a laissé une impression indélébile sur l'esprit du peuple¹.

Cette curieuse introduction est tout d'abord historiquement fautive : il y a bien plus de dix ans que le Japon se familiarise avec la musique de style « occidental »². Curieuse aussi par ses amalgames, la différence entre la Russie et l'Union Soviétique ne semble pas avoir frappé l'auteur outre mesure. S'il déplore l'absence au Japon d'une « authentique musique russe » [*genuine Russian music*], il peine à la définir avec précision, compositeurs et interprètes sont convoqués pêle-mêle :

Même avant le début de la [1^{ère}] guerre mondiale, les œuvres musicales de compositeurs russes tels Tchaïkovski, Rubinstein, Glinka et quelques autres étaient déjà connues par les mélomanes japonais. Cependant leurs productions n'étaient pas venues directement de Russie mais toujours à travers l'Europe de l'Ouest. En conséquence, la musique russe au Japon à cette époque, était dans une certaine mesure modifiée pour porter la couleur de l'Europe de l'Ouest. [...] Il est donc tout-à-fait justifiable d'affirmer que l'introduction au Japon d'authentique musique russe, dans laquelle nous pouvons percevoir les vrais esprit et sentiment du peuple slave, ne date que de la conclusion de la guerre mondiale³.

Yamada Kozaku voit la première guerre mondiale comme une opportunité, notamment de rapprocher les « points de vue » musicaux ...

La guerre mondiale qui a plongé le monde entier dans une sanglante tourmente a offert une opportunité unique [sans parallèle, [unparalleled]] de favoriser une relation plus étroite entre les deux pays – Japon et Russie – vue d'un point de vue musical.

Il nous explique que grâce à cette « sanglante tourmente », nombre de musiciens se sont réfugiés au Japon, parmi eux « beaucoup de compositeurs et de musiciens russes ». Son admiration brasse d'ailleurs fort large et ne semble pas prendre ombrage de la carrière internationale des intéressés : Mîshel Piastro, né en Crimée ou Jascha Heifetz, né à Vilnius, connus pour leur carrière aux États-Unis font partie des élus. L'auteur cite dans la foulée la venue d'une troupe d'opéra, « bien sûr [...] provinciale et [...] non comparable avec celles de Petrograd ou de Moscou », mais digne de faire connaître au public japonais *La dame de Pique*, *Eugène Oneguine*, ou *Boris Godounow* (*sic*). En bon musicien professionnel, il ne peut, à cette

¹ Yamada Kosaku, « Russian Music Wins the Hearts of Japanese People », *The Japan Times & Mail*, 25 octobre 1925, p. 7.

² Ce n'est pas la première fois que les propos de Yamada Kozaku évoquent une curieuse notion de la chronologie. Rappelons par exemple les « centaines de milliers d'années » de tradition musicale japonaise citées plus haut (*cf. supra* citation p. 16).

³ *Ibidem*.

occasion s'empêcher de citer ses propres réalisations : il nous signale, au passage, avoir dirigé *L'enfant prodigue* de Debussy et *Tannhäuser* de Wagner, dont le rapport avec la « musique russe authentique » peut paraître flou, et n'est justifié que par la présence au sein de l'orchestre de quelques musiciens « russes ». Le discours du compositeur est donc fort confus : entre son rejet des œuvres « russes » du grand répertoire quand elles sont interprétées par des artistes d'Europe de l'Ouest et l'admiration qu'il porte aux interprètes « russes », même quand ils interprètent des compositeurs « occidentaux », la distinction apparaît quelque peu artificielle. Peut-être l'explication de cette logique un peu tarabiscotée se trouve-t-elle dans la conclusion de l'article :

Nous pouvons avec sûreté affirmer que le pèlerinage musical des compositeurs russes au temple de l'Orphée japonais annonce en avance le dialogue politique entre les deux pays. [...] Nous croyons que le cœur du peuple japonais palpète plus immédiatement en résonance avec celui du peuple russe, dans les veines duquel nous soutenons le sang coule plus proche du nôtre que celui des Européens de l'Ouest¹.

Pour l'auteur, musique et politique sont donc intimement liées. Dans une vision que ne renieraient certes pas certains penseurs allemands contemporains², c'est le sang, essence de la nation et du peuple, qui conditionne la sensibilité musicale. Finalement, ce dont nous parle Yamada Kozaku ce n'est pas de musique : que Heifetz ou le moins connu Piastro ne soient pas vraiment originaires de Russie, qu'ils fassent carrière en Occident, qu'ils s'expriment autant dans le répertoire « russe » que dans la musique « d'Europe de l'Ouest », qu'il s'agisse d'*Engène Onéguine* ou de *Tannhäuser* peu importe ! Ce qui compte vraiment, semble-t-il, c'est le sang qui coule dans leurs veines, et le nativisme qui anime l'auteur de l'article. Au contraire des critiques nationalistes français pour qui la musique étrangère, notamment allemande, est une drogue capable de pervertir le bon Français, de l'inciter à se livrer « volontairement à l'Allemagne »³, Yamada Kozaku, contraint d'accepter une musique par essence étrangère se justifie par une proximité spirituelle « orientale » véhiculée par la race.

S'exprimant à ce propos, Jascha Heifetz appuie tout en le contredisant la vision du compositeur japonais. Tout en admettant les différences raciales, il se place lui-même dans le monde des « hommes blancs » :

Imaginez-vous à la place de l'artiste devant un auditoire Oriental quelque part en Inde, Chine ou Corée, Penang ou Seoul, Hakata ou Bali. Le théâtre, où peut-être aucun artiste blanc n'est jamais apparu auparavant, est empli de natifs, certains d'entre eux n'ayant jamais entendu parler de Beethoven ou même vu une telle chose qu'un violon⁴.

Et plaide au contraire pour une universalité musicale « occidentale » quelque peu ambiguë :

¹ *Ibidem*.

² Voir par exemple l'expression *Blut und Boden*, et l'impossibilité selon Hitler de faire d'un Noir un Allemand simplement en lui apprenant la langue. Cf. Philippe LACQUE-LABARTHE, Jean-Luc NANCY et Brian HOLMES, « The Nazi Myth », *Critical Inquiry*, vol. 16 (1990), p. 308.

³ Frédéric MASSON dans *l'Echo de Paris*, 13 octobre 1914, cité par Esteban BUCH, *op. cit.*, p. 49.

⁴ Jascha HEIFETZ, « Around the World With a Fiddle », *The Japan Times & Mail*, 21 avril 1928, p. 4.

Maintenant que j'ai joué devant presque une variété sans fin d'auditoires étrangers, je peux [affirmer] qu'il existe dans le champ de l'art trois choses absolument et suprêmement internationales : la musique classique, le jazz américain et les applaudissements manifestant l'approbation du public¹.

L'adjectif utilisé, « international », se rapporte-t-il aux qualités des musiques « classique » ou « jazz » destinées à s'imposer d'elles-mêmes quel que soit son public, ou constate-t-il simplement leur statut hégémonique, la question mérite sans doute d'être posée. Dans l'esprit du violoniste, il n'est pas exclu que les deux conceptions se mêlent : l'hégémonie de la musique « occidentale » s'auto-justifiant par son supposé caractère universel.

L'appel de Yamada Kozaku néanmoins semble entendu : en 1926 l'ambassade d'Union Soviétique organise un concert auquel assistent l'oncle du futur empereur Hirohito et le gratin du monde diplomatique. L'événement relevant manifestement autant de la politique étrangère que de la musique, il bénéficie d'une couverture et d'une photo en première page du *Japan Times*. La liste des participants nous est donnée *in extenso*, égrenant les personnalités politiques avant même les artistes exécutants. Ainsi, après les prince et princesse Asaka, nous apprenons la présence du ministre et du vice-ministre des affaires étrangères, des ambassadeurs d'Allemagne, de France (Paul Claudel), d'Italie, de Grande-Bretagne, de Chine, de Tchécoslovaquie (cités dans cet ordre). Si aucun commentaire ne vient nous éclairer sur la performance musicale elle-même, le programme par contre revêt une certaine importance : seule entorse à son caractère « russe » une pièce de Liszt et le *Carnaval Russe* de Wienawski. Cette œuvre déjà citée par James H. Cousins semble bénéficier d'une réputation sans faille et relativise sans doute le soi-disant rejet japonais d'une musique virtuose ou d'un style « bluffeur », affirmé par Henri Gil-Marchex.

Les ambassades rivalisent, le journal s'en fait l'écho. Le pianiste, dont les concerts ne méritent en général que quelques lignes en pages culturelles, retrouve en avril 1931 les honneurs de la première page. Invité par le président de l'université impériale de Tokyo, sous les auspices de l'ambassadeur de France, il donne devant paraît-il mille quatre cents étudiants et un impressionnant parterre de diplomates, un « concert de musique française ancienne et moderne ». Dans l'esprit d'une époque où tout peut se jouer sur piano, le « concert [...] destiné spécialement aux étudiants de l'université qui désirent comprendre le caractère et l'évolution de la musique française », égrène un programme s'étalant du XVI^e au XX^e siècle. Ouvert par des transcriptions du *trésor d'Orphée* d'Anthoine Francisque il traverse « l'histoire » pour se terminer avec Milhaud, Ravel et Poulenc, non sans avoir annexé au passage César Frank ou Chopin. « Mr. Gil-Marchex [...] avant d'interpréter les pièces les plus connues des compositeurs [en indique] en quelques mots le caractère essentiel et la place qu'elles occupent dans l'histoire de la musique française ». L'assistance officielle est impressionnante : les ambassadeurs soviétique, allemand, turc, italien, côtoient

¹ *Ibidem*.

des « ministres » suisse, mexicain, perse, espagnol, portugais, des chargés d'affaire roumain, britannique, polonais, brésilien et deux membres de la chambre des pairs¹.

4.2 Les aptitudes musicales du « peuple japonais »

Si l'intérêt pour la musique « occidentale » se développe, notamment dans les universités, certains se posent des questions sur les aptitudes musicales du « peuple » japonais. Dans le domaine du « chant opératique » ils doutent que la morphologie particulière du « Japonais moyen » [average Japanese] puisse jamais lui permettre de s'y imposer, à moins éventuellement d'être le résultat d'un croisement, d'être un « eurasiatique », d'être quelqu'un dans les « veines duquel le sang des races Occidentales et Orientales » coule de pair². John Morris, ancien major de l'armée britannique, professeur de littérature anglaise à l'université Keio, conférencier à l'université impériale de Tokyo et consultant du *Foreign Office* entre 1939 et 1941 abonde clairement en ce sens. Malgré leur intérêt, malgré leurs progrès, il doute que les Japonais puissent un jour ne fût-ce que ressentir « les « chefs d'œuvre » de la musique européenne :

Il y a actuellement un intérêt intense pour le sujet, mais je ne peux m'empêcher de ressentir que même le plus sensible des Japonais est à présent incapable de recevoir le stimulus émotionnel qu'un européen ressent en écoutant quelque chef-d'œuvre³.

Si le *New Symphony Orchestra* fondé par le Vicomte Konoe Hidemaro, frère du premier ministre⁴, trouve grâce à ses yeux, c'est surtout parce qu'avec « l'avènement du régime nazi en Allemagne, un grand nombre de bons musiciens furent contents de trouver une opportunité de s'échapper ». L'auteur salue donc l'arrivée à sa tête du chef « Josef Rosenstock, un temps élève de Toscanini et un musicien qui n'aurait pas trouvé nécessaire de quitter l'Europe dans des circonstances normales »⁵. Il évoque, en contrepoint, la création nécessaire et contemporaine, par la communauté germanique de Tokyo d'un orchestre concurrent, plus « aryen » dirigé par un « chef blond » « venu au Japon à l'instigation du Reich », mais souligne son peu de succès auprès du public japonais. Soit réalité, soit volonté politique de dénigrer la politique culturelle nazie, John Morris attribue les salles « à peine remplies au quart » devant lesquelles la pauvre formation doit se produire à son manque de qualité et au discernement du public japonais : « Le public musical japonais est encore limité en nombre, mais ce qu'il en existe est critique »⁶. L'auteur, sans avoir conscience de ses contradictions, nous affirme donc d'une part l'existence d'un « intense intérêt » pour la musique occidentale, les Japonais n'hésitant pas à assister à des prestations « de cinquième catégorie ou pire » car « sachant que dans les présentes circonstances [la guerre et l'isolement du pays] ils

¹ La nature des « ministres » n'est pas précisée (? affaires étrangères). L'assistance officielle est surtout étrangère, les membres de l'aristocratie japonaise sont peu nombreux. « G. Marchex, Noted French Pianist, Wins Plaudits at Performance At the Imperial University », *The Japan Times & Mail*, 21 avril 1931, p. 1.

² Voir « Eurasians as Singers », *The Japan Times & Mail*, 16 juin 1929, p. 7, ou « Modern Japanese Songs Unpopular In West, States Yoshie Fujiwara », *The Japan Times & Mail*, 30 mai 1929, p. 1.

³ John Morris, *Traveller from Tokyo. My Life in Japan October 1939 to December 1941*, London, Routledge, 2013, p. 89.

⁴ Futur orchestre de la radio japonaise (NHK *symphony orchestra*), cf. note 2, p. 159.

⁵ John Morris, *Traveller from Tokyo [1939-1941]*, op. cit., 2013, p. 86-87.

⁶ *Ibidem*, p. 87.

ne peuvent rien espérer de mieux », et d'autre part un public autochtone relativement peu nombreux mais capable de condamner l'incompétence quand elles concernent les productions du *Reich* : en quelques pages, voici « le plus sensible des Japonais », incapable de ressentir même un chef-d'œuvre européen, devenu subitement le plus avisé des « critiques ».

Mis à part ce retournement qu'il est difficile, dans le contexte guerrier européen, de ne pas interpréter comme purement politique, l'appréciation de John Morris est plutôt négative :

Les pianistes :

Les Japonais ont produit nombre de pianistes, la plupart des femmes, mais aucun même de seconde catégorie. La plupart ont été formé en Europe, mais l'ont quittée avant d'être des virtuoses. Dans leur propre pays ils jouissent maintenant d'une réputation hors de proportion avec leurs accomplissements, selon les standards européens ils ne sont en vérité à peine meilleurs que des amateurs doués¹.

Les compositeurs :

Des compositeurs japonais, il est inutile de dire plus qu'ils n'ont jusqu'à présent rien écrit de valeur².

En fait ce dont manquent les autochtones :

[C]'est de la capacité à interpréter la musique, et je pense qu'ils ne sont pas susceptibles de l'acquérir avant que la musique Occidentale ne soit devenue partie intégrante de leur culture³.

Mais c'est dans la « folie du ballet » qu'ils touchent le fond :

Il serait plus gentil de passer cette matière sous silence, parce que, aussi grand soit le talent des Japonais pour l'imitation, ils ne peuvent imiter la forme de nos jambes, et les leurs ne sont certainement pas faites pour danser le ballet. [...] Juste avant que je ne quitte [le Japon] j'assistai à une représentation des *Sylphides*, qui fut suivie de *L'après-midi d'un faune* de Debussy. Ce fut couronné d'applaudissements frénétiques ; mais en vérité ce pourrait avoir été un burlesque tel que nous en produisons parfois dans une revue. Des jeunes femmes aux jambes en bouteille de bière, clopinaient sur la scène, planaient approximativement sur leurs pointes⁴.

le *Japan Times* n'occulte pas ce débat mais s'insurge contre ces opinions négatives, il proclame en retour les éminentes qualités du « peuple japonais » : pour contredire les pessimistes, il invoque des « avis (plus) autorisés ». Dès 1930, il loue la grâce des danseuses japonaises : celles-ci montrent un tel « progrès » qu'il va sans doute permettre au Japon de se hisser « parmi les Cinq Puissances des Danseurs »⁵ (*sic*). En musique, si le ténor Fujiwara Yoshie, de retour d'une tournée européenne affirme la même année, « le bide complet [complete wash-out] » des « chansons modernes japonaises » en Europe et en Amérique »,

¹ John Morris, *Traveller from Tokyo* [1939-1941], *op. cit.*, 2013, p. 88-89.

² *Ibidem*, p. 89.

³ *Ibidem*, p. 89.

⁴ *Ibidem*, p. 89.

⁵ « Tokyo Gekijo Presents Play In Which Feminine Grace and Charm Score in Gay Scenes », *The Japan Times & Mail*, 22 décembre 1930, p. 1.

s'il doute de la possibilité de pouvoir jamais adapter la morphologie japonaise au chant¹, quelques jours plus tard le journal publie un avis contradictoire. Sous le titre « Pas besoin de s'inquiéter », il rassure « les génies bourgeonnants » : rappelant les déclarations du ténor il affirme qu'il est inutile de « prendre ses mots trop sérieusement ». En effet : « de *plus grands artistes que lui* nous assurent que la stature japonaise physique moins développée [stunted] n'empêchera nullement la formation de Carusos et de Galli-Curcis à partir des chanteurs de ce pays »². Moins d'un mois s'écoule avant que le journal n'insiste : une certaine Ina Metaxa y vante les mérites de l'académie de Ueno (actuellement *Ueno Gakuen university* 上野学園³). Preuve du talent japonais, la « professeur Hanka Petzold », d'origine danoise, y « a créé un groupe nombreux et splendide d'artistes, parmi lesquelles Mlle Miura, la mondialement célèbre Mme Butterfly »⁴. Les années 1930 voient cependant naître des inquiétudes plus « nativistes ». Nous avons déjà évoqué l'attitude ambivalente de Yamada Kozaku, pratiquant la technique « occidentale » tout en en regrettant les limitations, soulignant la proximité « orientale » de la Russie mais en appréciant ses interprètes « classiques », le journal n'y échappe pas : fier des progrès japonais en musique « occidentale », il s'inquiète aussi d'une perte possible d'authenticité.

Les changements de goût du public japonais sont évidents de tout côté [...]. Nous sommes Occidentalisés principalement non pour copier l'Ouest mais parce que la civilisation Occidentale est la civilisation de la machine dans la tourmente et les filets de laquelle nous sommes en train d'avancer – ou de régresser⁵.

Après s'être inquiété de la mode du jazz, le journal se soucie à présent des inclinations du « Japonais moderne » : devenu superficiel et vénal, entre le billard, le base-ball et la boxe, le voilà qui déserte non seulement les nobles arts traditionnels, le tir à l'arc, le sumo, mais devient aussi incapable d'apprécier « certaines formes de chant japonais » : ses « intonations nasales et ses grincements [squeaks] » lui sont devenus insupportables. A la place, il cède à la facilité, il se coupe de ses racines : « vous ne trouverez dans [sa] collection d'enregistrements de phonographe que du jazz et de la musique occidentale ». Le journaliste s'inquiète même pour les geishas : elles aussi doivent se moderniser pour pouvoir concurrencer les « danseuses et les serveuses de café [cafe waitress] »⁶. Le journal avide d'avis extérieurs positifs n'a de cesse de démontrer la richesse de la civilisation japonaise via les bonnes opinions d'admirateurs étrangers, d'autant mieux accueillis s'ils peuvent se prévaloir d'un statut officiel ou artistique important. A côté d'articles évoquant la coopération économique entre leurs deux pays, le journal insère par exemple l'avis d'Alexandre Troianovsky, ambassadeur d'Union Soviétique. Ce dernier vante les

¹ « Modern Japanese Songs Unpopular In West, States Yoshie Fujiwara », *The Japan Times & Mail*, 30 mai 1929, p. 1.

² Citations de « Eurasians as Singers », *The Japan Times & Mail*, 16 juin 1929, p. 7 (je souligne).

³ Voir 上野学園, <https://www.uenogakuen.ac.jp/university/> (page consultée le 14 mars 2020).

⁴ Ina METAXA, « Western Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 6 juillet 1930, p. 4.

⁵ « Our Changing Tastes in Play », *The Japan Times & Mail*, 24 septembre 1930, p.4.

⁶ *Ibidem*.

qualités propres des danseuses nippones, se prenant à rêver d'une « fusion » entre les techniques « russe » et japonaise :

En général dans les danses russes tout le corps est en mouvement, mais les jambes sont les plus actives. Dans les numéros de danse japonais, cependant, les mains et la tête jouent le rôle le plus important. [...] Je crois que ces deux formes de danse fusionnées ensemble produiraient un art qui excellerait chacun d'eux. Je ne dirais pas qu'une telle fusion n'existe pas dans le monde, parce qu'Isadora Duncan et son école [...] ont combiné la pantomime et les vertus de la danse russe dans leurs créations. Cependant il y a encore de la place pour le développement et le perfectionnement¹.

Le quotidien répercute aussi l'avis de Robert Schmitz : depuis San Francisco, le pianiste français attribue au Japonais une absence de préjugés qui lui permet d'être « absolument plus intéressé en musique moderne » que « la population de n'importe quel pays européen ». Après avoir expliqué à quel point la musique de Brahms ou de Bach est commune sur les ondes japonaises, il ne craint pas d'affirmer que

la raison exceptionnelle pour laquelle l'enthousiasme japonais pour la musique moderne [...] c'est leur manque de tradition en musique européenne, et leur absence conséquente de préjugés contre les « nouveaux » sons. Toute musique européenne est « nouvelle » pour eux, et ils peuvent juger la réelle qualité de la nouvelle musique moderne avec plus de vérité [more truthfully] que ne le pourraient une audience européenne ou américaine [...] qui ne peuvent jamais réagir avec liberté vis-à-vis de leurs idées préconçues².

Le pianiste rappelle au passage l'argument de Yamada Kozaku sur les échelles de sons : non seulement les Japonais, mais tous les « Orientaux » écoutent mieux parce que leur oreille est mieux entraînée à percevoir de subtiles différences inaudibles à l'« Occidental » obtus lié au tempérament égal.

En outre les Orientaux sont entraînés à percevoir les infinies divisions de l'échelle tonale de leur propre musique, et ils n'ont donc pas de difficulté à suivre les nuances inhabituelles de la musique moderne³.

Quoiqu'il soit peut-être difficile de comprendre pourquoi la perception d'intervalles musicaux non utilisés dans la musique « européenne » du début du XX^e siècle puisse aider qui que ce soit à mieux en éprouver la finesse, ni comment un pianiste lui-même entièrement conditionné par le tempérament égal puisse le prétendre, Robert Schmitz insiste :

La critique [du public japonais] est plus précieuse que celle de la plupart des autres pays professant apprécier la musique moderne, où cette appréciation est rarement plus qu'un désir snob de supporter le « dernier cri ». Je trouve que l'audience européenne moyenne est de plus en plus incapable de discerner ce qui est mauvais dans les classiques et ce qui est bon dans la musique moderne⁴.

¹ Alexander TROIANOVSKY, « Impressions of Japanese Dancing », *The Japan Times & Mail*, 15 mars 1931.

² « Lauds Appreciation of Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 27 avril 1931, p. 1.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

I. ÉQUATION N°1 : MODERNITÉ ET MYTHE IMPÉRIAL

1. MODERNITÉ ET TRADITION

1.1 Être Moderne et Japonais



Figure 3 : The Japan Times & Mail, 26 février 1934, p. 2

Qu'il s'agisse d'écoute, de composition, d'interprétation, le journal tient donc à cœur de démontrer les capacités japonaises. On le sent cependant tiraillé entre un désir d'authenticité et la pratique d'une musique étrangère, même si cette dernière semble synonyme de progrès. Souligner, le goût d'un jeune ministre, « le plus jeune du cabinet », pour la musique « occidentale », « Beethoven, Mozart et Wagner »¹, annoncer en première page les succès de Konoe Hidemaro, frère cadet du prince Konoe², lorsqu'il dirige le philharmonique de Berlin : voici qui démontre la place éminente du Japon parmi les nations les plus « civilisées ». Néanmoins, la peur de perdre l'authenticité japonaise, de devenir des « copies conformes » de l'Ouest, de se perdre dans la civilisation « de la machine » stimule le désir de

¹ « Introducing Our Notables. Mr. Fumio Goto », *The Japan Times & Mail*, 24 juillet 1934, p. 4. C'est le journaliste qui pose la question et fait mention des trois compositeurs. Le ministre ne cite lui-même aucun compositeur.

² « Konoe Conductor Of Berlin Philharmonic », *The Japan Times & Mail*, 30 septembre 1933.

réconcilier la « modernité » avec une tradition considérée comme immémoriale, « vieille de centaines de milliers d'année »¹.

A cet épineux problème, la firme *Victor Talking Machine Cy of Japan* estime avoir trouvé une solution. Un certain J. Baba, « en charge [de son] département éducationnel », se charge de l'expliquer aux lecteurs du *Japan Times*. Son discours est d'autant plus intéressant qu'il émane d'une société privée sans doute plus préoccupée de chiffres de vente qu'étouffée par les scrupules culturels. Pragmatique il décrit tout d'abord le succès du « style occidental », objet d'une « demande » croissante :

« Ce type de musique », explique [Mr. Baba], « s'est développée et popularisée de tout côté via deux demandes croissantes [with tho (*sic*) increasing demands on all sides]. Les écoles et les familles l'ont adopté et, de cette manière, la musique Occidentale s'est propagée régulièrement et son influence a de plus pesé sur le nouveau mouvement de musique japonais »².

Mais souligne par ailleurs qu'un « Japonais, après tout, est toujours un Japonais » et qu'il réclame de la « musique traditionnelle japonaise »³. Commercialement, la solution est donc évidente :

Les compositeurs japonais qui ont étudié les méthodes occidentales, maintenant adaptent de vieilles chansons folkloriques japonaises à cette technique et ce style importés de telle sorte qu'elles deviennent populaires [popularized] parmi les gens intelligents [among intelligent people]⁴.

Cette mixité peut prendre deux aspects considérés comme complémentaires : Fujiwara Yoshie, le ténor déjà évoqué, après avoir « étudié à Milan », connaît à son retour au Japon « un succès sensationnel en apportant une touche continentale à de vieilles chansons folkloriques japonaises »⁵. Laissant libre cours à sa technique opératique, il revisite le répertoire populaire, le plus souvent accompagné ... au piano. La soprano Sekiya Toshiko, par contre, « après avoir terminé ses études [en Europe] » et fait un « début triomphal à Tokyo » popularise un genre « légèrement différent » : ses productions sont « principalement des traductions japonaises ou des arrangements japonais de musique occidentale ». La sérénade de Gounod peut ainsi se retrouver traduite et arrangée « à la japonaise » sous le titre *Yoru no Shinabe* (mélodie du soir, 夜の調べ). Le producteur évoque aussi l'influence du jazz et l'existence de « chansons de geisha modernisées » :

Il s'agit, dit-il, de la résurgence [revival] du chant de geisha, intrinsèquement le même, mais habillé d'ornements modernes. [...] Il y a toujours une inclination pour la musique traditionnelle japonaise. Ceci, cependant, toujours

¹ En 1930, un article déplore la prééminence d'une « civilisation » basée « sur la machine » et l'appât du gain, dans lesquelles geishas et sumos sont délaissés au profit des serveuses de café [cafe waitress] ou des boxeurs : « Our Changing Tastes in Play », *The Japan Times & Mail*, 24 septembre 1930, p.4. Pour les « centaines de milliers d'année » voir citation p. 16.

² « Development of Music in Japan Is Traced By Official Of Victor Firm », *The Japan Times & Mail*, 26 février 1934, p. 2 et 7, p. 2.

³ *Ibidem*, p. 7

⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁵ *Ibidem*, p. 2.

avec l'esprit moderne. Pour cette raison la chanson de geisha s'est développée dans un type moderne. Le thème est naturellement emprunté à l'ancienne capitale de Kyoto, pour respecter les anciennes traditions¹.

Ses déclarations peuvent d'ailleurs paraître quelque peu répétitives : en deux courts paragraphes, journaliste et représentant Victor, outre les termes « novelty » ou « new » utilisent trois fois « modern » en opposition à « revival », « japanese » (deux fois), « ancient », « old », « Kyoto »(*sic*), « tradition » ou « traditional ».

Pour décrire la chanson *Shima no musume* (la fille de l'île - du Japon), cette logorrhée moderne-traditionnelle atteint un sommet :

Finally the day has come where the *Japanese traditional* song has been revived, with a *new spirit* to meet the demand of the *modern*. C'est-à-dire que le chant de geisha a été *recréé* et produit par trois grands artistes *modernes*. En combinant un *nouveau* compositeur avec l'*esprit moderne*, un talentueux poète, et une jeune geisha *moderne* [modern geisha girl] au chant, « Shima no musume » représente une modification du chant de geisha avec un traitement *moderne*. La chanteuse est une fille douée qui tout en empruntant [looting] le chant *traditionnel* de la geisha, est capable de produire une interprétation *moderne*. C'est certainement une *nouveauté* pour l'esprit populaire *japonais*².

Le discours est donc clair : à défaut d'arguments culturels probants, il s'agit de persuader tout-un-chacun, quitte à le marteler, de l'excellence du mariage entre tradition et modernité. Cette dernière ne pourra se révéler vraiment « japonaise » qu'ancrée au plus profond de la « tradition », raison pour laquelle le représentant Victor invoque un « esprit » tantôt authentique, tantôt « moderne ». L'emplacement même de l'article, calculé ou non, participe de la même logique : inséré entre la relation de découvertes astronomiques et l'évocation d'un sanctuaire dans un nouveau quartier de Tokyo, sous la photo de scientifiques américains (fig. 3), il inscrit les « nouveaux types » de musique dans une démarche progressiste, « en concordance avec les exigences modernes » [in trend with modern requirements], tout en insistant sur son caractère « traditionnel » et spécifiquement « japonais ».

1.2 Être Moderne et civilisé

Pour justifier sa place sur l'échiquier mondial, pour y faire reconnaître son statut de grande puissance, le Japon tient à faire reconnaître l'excellence de sa « civilisation ». Il lui faut donc en démontrer d'une part la profondeur, l'ancienneté, la tradition : c'est le rôle, nous le verrons plus loin, de la filiation grecque, celui de la lignée impériale, le rôle de Jimmu et des expositions de Boston. Il lui faut en contrepartie en exposer la modernité, non seulement technologique mais culturelle. Le Japon doit se montrer à la pointe du « progrès », dans la course au futur il doit affirmer sa prétention au leadership. Le *Japan Times* joue ici aussi son rôle de vitrine. Si « l'Occident » est remarquable par sa technique et le Japon par l'ancienneté de sa culture « orientale », sa modernisation lui a permis d'effectuer une synthèse unique. Comme l'écrit le journal en 1924 :

¹ *Ibidem*, p. 7.

² *Ibidem*, p. 7, je souligne.

L'ère Meiji occupe une place importante non seulement dans l'histoire du Japon mais aussi dans celle du monde. Il ne peut y avoir de doute que la magnifique culture occidentale ait travaillé pour infuser chaque fibre de la société japonaise. Le Japon est un mélange [melting-pot] dans lequel les deux différentes civilisations, Occident et Orient, sont fusionnées dans un tout harmonieux¹.

Tsurumi Yūsuke, officiel envoyé aux États-Unis « pour y contrer les sentiments antijaponais » entre 1924 et 1928, membre de la diète par après, auteur d'un ouvrage sur Napoléon², et propagandiste intimement convaincu que « “l'histoire vieille de trois mille ans du Japon” et “sa supériorité raciale sans parallèle” conféraient au pays une mission civilisatrice »³ écrit en 1931 :

Les sept décades de modernisation [depuis le début de Meiji] sont en train de porter des fruits pleins de signification [of great significance]. Dans un sens économique, le Japon se trouve lui-même à la fin de sa révolution industrielle ; dans un sens politique, au début de la démocratie, et dans un sens intellectuel, sur le haut d'une vague de renaissance culturelle⁴.

L'auteur décrit ensuite l'apparition d'une classe moyenne, la généralisation du système d'éducation, la quasi-absence d'analphabétisme, la vitalité de la production littéraire japonaise, le tout lié à l'émergence de la démocratie parlementaire :

[Q]uatre-vingts quatre pourcents des électeurs dans le pays ont réellement voté en 1930. Quand nous gardons à l'esprit ces facteurs, révolution industrielle, démocratie politique et diffusion de l'éducation populaire, nous pouvons comprendre la tendance des affaires dans le Japon contemporain⁵.

Tsurumi présente son pays comme ayant intégralement réalisé les idéaux qui permettent à « l'Ouest » d'auto-justifier ses colonies : industrie, éducation, démocratie.

Ailleurs il lui est donc facile d'invoquer la « civilisation » pour légitimer les prétentions pan asiatiques japonaises. Peu après l'incident du pont Marco Polo, selon l'un de ses collaborateurs il aurait déclaré :

En déplaçant notre vue nationale du continent chinois vers le sud, les Japonais devrait procéder à une avancée pacifique vers les mers du Sud. Particulièrement en Nouvelle Guinée, où les natifs ne sont pas nombreux et la société sous-développée. Et si les Japonais diligents en faisaient une colonie, il en coûterait beaucoup moins que les finances

¹ « What We Owe to Americans », *Japan Times & Mail*, 20 décembre 1924, p. 16 (suite de la p. 3).

² TSURUMI Yūsuke, *ナポレオン*, 22^{ème} édition, Tokyo, Ushio Publishing, 1999.

³ TSURUMI Yūsuke cité par Barak KUSHNER, *The Thought War : Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 36.

⁴ TSURUMI Yūsuke, « What Young Japan Thinks », *The Japan Times & Mail*, 13 juillet 1931, p. 4. En ce qui concerne la « démocratie » l'auteur fait sans doute allusion à l'instauration toute récente d'un suffrage « universel » masculin. Tous les mâles de plus de vingt-cinq ans, à la condition qu'ils n'aient pas été bénéficiaires d'aides sociales publiques ou privées, peuvent voter depuis 1925. Malgré l'action de mouvements féministes, les femmes en seront écartées jusqu'en 1945. Les élections ne conduisent cependant pas à la nomination d'un nouveau gouvernement mais sont au contraire le plus souvent convoquées *après* la nomination d'un nouveau cabinet. « Le mécontentement des votants par rapport au cabinet précédent, combiné à la « gestion » de l'élection par le patronage ou l'argent produisait une majorité à la diète pour les nouveaux venus. En conséquence les élections fonctionnaient plutôt comme des plébiscites », les premières élections tenues sous ce régime datent de 1928. Voir Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 509.

⁵ TSURUMI Yūsuke, « What Young Japan Thinks », *The Japan Times & Mail*, 13 juillet 1931, p. 4.

nécessités par la guerre en Chine. Cependant, pour réussir dans cette entreprise nous avons besoin, plus que tout, d'ouvrir un dialogue avec les États-Unis¹.

Tsurumi n'a pourtant rien d'un « faucon » : il a reçu une éducation libérale qu'il préconise aussi pour ses enfants, il parle couramment anglais, a été personnellement reçu par le président Wilson, a fréquenté l'élite intellectuelle chinoise. Mais il reste comme nombre d'intellectuels de sa génération convaincu de la supériorité nipponne, alliant à une tradition « millénaire » les derniers apports de la « modernité ». Vis-à-vis de la Chine, s'il préconise une « ouverture amicale » il s'oppose aussi à l'idée « dépassée » selon laquelle les deux pays partageraient leurs caractéristiques raciales et leur passé historique² : la puissance contemporaine du Japon démontre, selon lui, la nécessité de redéfinir les équilibres politiques et les influences culturelles. La *South Manchuria Railroad Company* n'est-elle pas la compagnie la plus confortable et la plus rapide d'Asie, n'a-t-elle pas lancé les premiers trains à air entièrement conditionné ? Dans cette optique, le Mandchoukouo ne subit pas le joug japonais, il se libère autant des influences occidentales que chinoises et s'engage dans la voie d'un progrès spécifiquement asiatique. Un supplément du *Japan Times* publié en 1934 nous vante l'ampleur des travaux entrepris dans sa capitale, présentée comme une ville du futur : redessinée par de nouvelles avenues, nantie de nouveaux bâtiments, épurée par de nouveaux égouts, alimentée par une nouvelle agriculture. En face d'écoliers en tenue chinoise, le journal juxtapose la tenue « occidentale » des officiels et les automobiles nouvellement construites pour l'empereur (fig. 4).

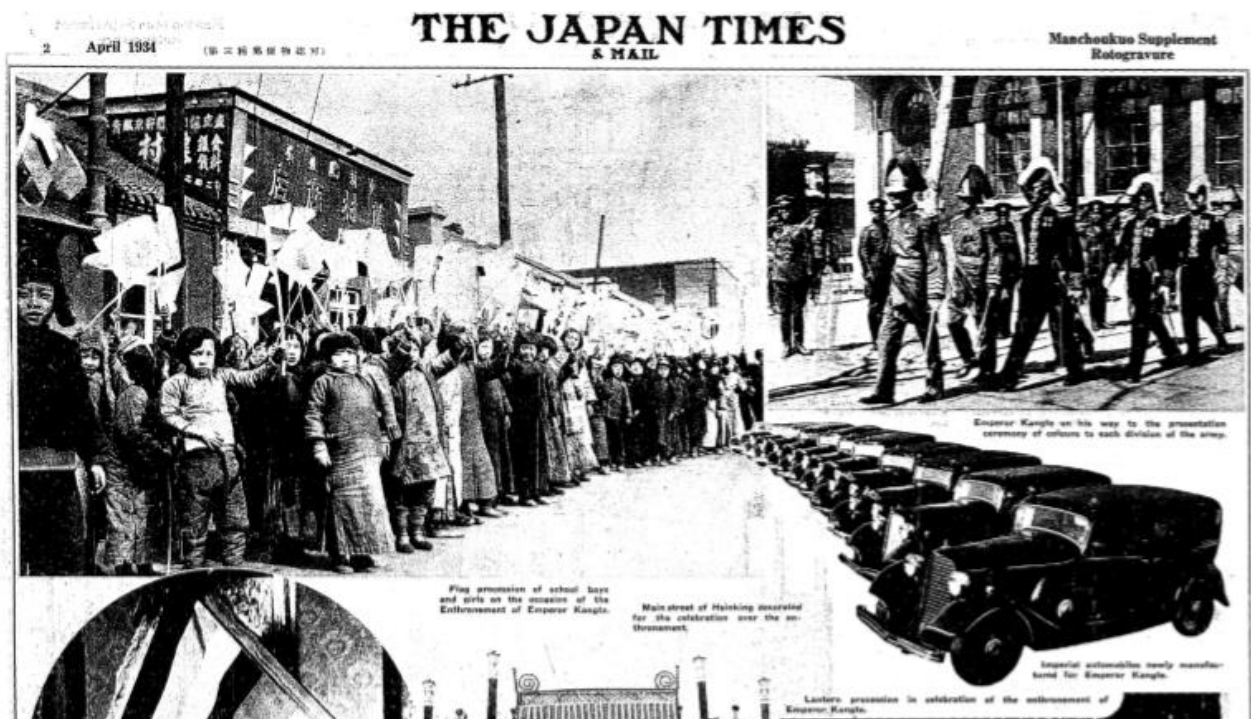


Figure 4 : Japan Times & Mail, supplément illustré du 26 avril 1934, p. 2

¹ TSURUMI Yūsuke cité selon les souvenirs de l'un de ses collaborateurs (non nommé) par Barak KUSHNER, *The Thought War : Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 38.

² Cf. Barak KUSHNER, *The Thought War*, op. citat., 2006, p. 36.

L'image se révèle même inquiétante : dans une lecture de droite à gauche, traditionnelle au Japon, la marche décidée des militaires appuyée par la rangée agressive des automobiles noires et uniformes, semble devoir écraser la foule des écoliers agitant naïvement leurs petits drapeaux blancs. La double page nous fait admirer le plan rectiligne des rues, tout autant que l'architecture contemporaine des bâtiments officiels. Dans un coin, une charrette traditionnelle « principale forme actuelle de transport » illustre le passé : destinée à « devenir obsolète », à être remplacée par les « 60.000 km de bonnes autoroutes » prévues par le gouvernement. Des chinois armés de pelles et pioches y travaillent mais la « machinerie » (japonaise) n'est pas loin. Parmi des photos de champs industriels, de cargo et de centrales hydro-électrique, quelques images de porcelaines, des danseuses de Niigata et une photo du sanctuaire de Heian (Kyoto) au printemps associent à toute cette « modernité » l'indispensable touche de nature et de tradition¹.

L'année 1940 est perçue comme l'occasion unique de démontrer aux yeux du monde entier la prééminence du Japon, d'asseoir son image de nation « la plus puissante », « la plus avancée » en un mot « la plus moderne d'Asie »² : il est prévu d'y combiner des jeux Olympiques, une exposition universelle, et le fameux deux mille six centième anniversaire de la monarchie. Le 28 octobre 1935, le *Japan Times* y associe le développement culturel :

L'exposition universelle nipponne [The Nippon Universal Exposition] qui doit se tenir à Tokyo et Yokohama en 1940 commémorera l'accession au trône du Premier Empereur. [...] L'objet de l'exposition proposée est de contribuer au développement de l'industrie mondiale, de l'harmonisation entre les cultures de l'Est et de l'Ouest, et de promouvoir la paix internationale.[...] L'heureux événement devrait être célébré de telle manière qu'il n'illustre pas seulement les grands accomplissements de leurs prédécesseurs mais aussi facilite le prochain développement de l'Empire³.

Tout en revendiquant une spécificité ancrée donc dans le passé, il insiste sur l'équivalence contemporaine entre « l'Est » c'est-à-dire le Japon et « l'Ouest », au point de répéter que

La civilisation du Japon n'est plus inférieure aux nations occidentales et elle est en position d'organiser une exposition internationale dans les districts entourant la Métropole⁴.

Ou encore :

La civilisation du Japon n'est plus à la traîne [lagging] et c'est donc juste le moment pour le Japon de le faire savoir au monde en tenant l'exposition citée en commémoration dudit anniversaire⁵.

Après s'être étendu sur l'importance des dépenses consenties et la surface des lieux d'exposition, il affirme que « toutes les classes de produits culturels et industriels » y seront inclus. Parmi les deux

¹ « Manchoukuo supplement rotogravure », *Japan Times & Mail*, 26 avril 1934, p. 2, 4-5, 6.

² Barak KUSHNER, *The Thought War*, op. cit., 2006, p. 44.

³ « Great Exposition In 1940 To Honor Emperor Jimmu », *The Japan Times & Mail*, 28 octobre 1935, p. 10 (supplément *American Japanese Friendship*).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

adjectifs « *nippon* » et « *universal* », qui la caractérisent, le premier semble bien plus important que le second : sur les vingt-quatre pavillons prévus, un seul est consacré aux produits d'origine étrangère [exhibits from abroad], dix mille mètres carrés sur un total prévu de cent septante sept mille, soit moins de six pourcents. Ce pavillon « étranger » [Foreign Hall] n'est même pas plus grand que le « pavillon de commémoration nationale » [National Foundation Commemoration Hall], consacré « au développement historique du Japon depuis sa fondation », comprenez depuis l'accession au trône du mythique empereur Jimmu¹. Les vingt-deux autres pavillons sont spécifiquement japonais : ils projettent d'illustrer les développements récents de l'éducation, de la science, et surtout de toutes les formes possibles d'industrie japonaise. Les organisateurs ont même prévu une étude comparative du « progrès culturel » [Cultural Progress Hall] : des modèles et des poupées y sont censés illustrer les évolutions de la « culture mondiale ». La volonté est donc double : démontrer à la fois les avancées technologiques du Japon, et l'excellence de sa culture « traditionnelle », ancrée dans un passé immémorial. Industrialisation « occidentale » et nativisme japonais s'allient pour justifier l'emprise impériale du Japon sur le reste de l'Asie. Leur alliance, censée produire un mode supérieur de civilisation, supérieure à l'Occident uniquement matérialiste, supérieure à l'Orient technologiquement retardé, légitimise la politique du *Hakkō Ichiu* (八紘一宇), du rassemblement des peuples du monde sous l'égide impériale, dont il sera question plus loin².

1.3 Modernité et musique de style « occidental » (洋楽)

Dans ce cadre la musique occidentale, *a fortiori*, les concerts des 7 et 8 décembre sont une preuve de « modernité ». Elle nous signale, comme le rapporte Hugh Byas correspondant du *New York Times*, les « progrès » des musiciens japonais, notamment le fait de pouvoir jouer une musique « moderne » qui leur aurait été, selon le journaliste américain, inaccessible ne fût-ce « qu'une douzaine d'années plus tôt »³. Le *Japan Times* n'est pas en reste. Le 31 mai 1936, par exemple, il signale l'arrivée d'un chef viennois venu diriger un concert promenade entièrement composé de pièces japonaises : les progrès de la musique orchestrale, nous affirme-t-il, ont été jugés suffisants pour permettre non seulement la tenue d'un tel programme, mais aussi la participation de compositeurs japonais à la compétition musicale olympique⁴.

Le 19 juin 1936 il souligne l'engagement du *New Symphony Orchestra* à Paris, sur la recommandation de Jacques Thibaud, venu jouer à Tokyo peu de temps auparavant⁵. Le 27 la même rubrique chante les

¹ « Great Exposition In 1940 To Honor Emperor Jimmu », *Japan Times & Mail*, supplément « American-Japanese Friendship », 28 octobre 1935, p. 10

² Cf. *infra*, I.3.2 八紘一宇: les huit coins du monde et les marches « patriotiques », p. 71 et svtes.

³ « [I]t was modern music, an innovation that would have been beyond Japanese musicians' skill only a dozen years ago. » Hugh BYAS, « All Japanese Join Royal Celebration. Tokyo's Fete on Anniversary of Dynasty Is Broadcast to Every Community », *The New York Times*, 10 novembre 1940, p. 52.

⁴ SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 31 mai 1936, le journaliste (1898-1981) est répertorié en 1931 comme « directeur de la section art de la société franco-japonaise à Tokyo : cf. *The Yearbook of Japanese Art. 1930-1931*, (vol.4) National Committee of Japan on Intellectual Co-operation (*Kokusei Renmei Kyōkai*), Tokyo, 1930, p. 166.

⁵ SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 19 juin 1936.

louanges de la saison musicale qui s'achève, elle énumère les solistes internationaux de passage, parmi lesquels le violoniste français ou le pianiste Wilhelm Kempff, mais surtout elle semble fière d'avoir décompté deux cent quatre-vingt sept récitals ou concerts publics, chiffre qu'elle fait suivre d'une énumération par genre intéressante quoiqu'imprécise (tableau 1).

Tableau 1 : répartition des concerts selon le Japan Times du 27 juin 1936¹

Genres		Nombre	
Récitals de chant (?) [<i>vocal recitals</i>]		19	
Musique instrumentale [<i>recitals of instrumental music</i>]		49	
	Piano	21	
	Violon	18	
	« violin cello »	6	
	Guitare	2	
	Manque (49-47)	2	
Chœurs et ensembles vocaux [<i>vocal chorus and vocal ensemble</i>]		10	
Musique « orchestrale » [<i>orchestral music</i>]		20	
Ensembles de mandolines et d’harmonicas [<i>mandolin ensembles and harmonica ensembles</i>]		7	
Orchestres et chœurs [<i>orchestra and vocal chorus</i>]		4	
Musique de chambre [<i>chamber music</i>]		3	
Ensembles instrumentaux et chœurs [<i>instrumental ensemble and vocal chorus</i>]		19	
Compositions modernes japonaises [<i>with modern Japanese musical composition</i>]		2	
Danses japonaises [<i>Japanese dances</i>]		83	
Musique « opératique » [<i>Operatic music</i>]		2	
« Gagaku et nouvelle musique japonaise » [<i>Gagaku and new Japanese music</i>]		3	
Recitals d’enregistrements [<i>gramophone record concerts</i>]		30	
Récitals jazz avec conférence [<i>jazz music concerts including musical lecture with music audition</i>]		17	
Total		268	
Total annoncé		287	
Manque		11	

¹ SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 27 juin 1936.

Citant par exemple quarante-neuf récitals instrumentaux, le journaliste en dénombre vingt et un au piano, dix-huit au violon, six probablement au violoncelle [violin cello] et deux à la guitare sans s'apercevoir que son compte n'est pas bon. Il sépare les « récitals de musique japonaise moderne » des « danses japonaises » mais évoque trois concerts de « gagaku et de nouvelle musique japonaise » : si l'on imagine sans peine séparer une musique autochtone mais « de style occidental » des danses traditionnelles ou de la musique de cour, la « nouvelle musique japonaise » intrigue, comme d'ailleurs les « ensembles de mandolines et d'harmonicas ». Son classement n'est donc pas clair, s'y retrouver, même d'un point de vue étroitement nativiste n'a rien d'une évidence. Tout a l'air mélangé. On s'attendrait à trouver quelques célébrités locales mais les musiciens qu'il énumère appartiennent tous au circuit international « classique » : seule japonaise, la soprano Miura Tamaki¹ n'est citée que pour sa participation au concert de clôture. Elle y chante « quelques sélections de Mme Butterfly » avant que l'orchestre n'attaque la cinquième de Beethoven².

Quelques semaines plus tard, le même journaliste nous présente des statistiques de recensement d'enregistrements : mais ici aussi, il s'embrouille dans des chiffres dont la somme calculée ne correspond à nouveau pas au total annoncé. Néanmoins, malgré l'allergie manifeste de l'auteur pour les mathématiques élémentaires, il semble possible d'en tirer quelques conclusions (tableau 2)

Tableau 2 : recensement d'enregistrements selon Saisho Tokuji, Japan Times du 7 août 1936³

Genre	nombre
Musique « occidentale » [<i>Western music</i>]	1767
Musique « japonaise » [<i>Japanese music</i>]	2616
Chansons populaires [<i>Popular songs</i>]	2166
Non musical : littéraire et humoristique [<i>Literary and humorous</i>]	263
Total	6812
Total annoncé	6724
En trop, sans compter quelques centaines de « conférences, histoires de cinéma et de musique locale [<i>local music</i>]	88

Selon l'article sur un total de six mille sept cent vingt-quatre enregistrements, mille sept cent soixante sept concernaient de la musique « occidentale ». On imagine mal y trouver de la musique

¹ Célèbre pour sa carrière internationale : « la mondialement célèbre Mme Butterfly » dans Ina METAXA, « Western Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 6 juillet 1930, p. 4.

² SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 27 juin 1936.

³ SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 7 août 1936.

traditionnelle ou spécifiquement japonaise : dans son article précédent, l'auteur avait pris la peine de la définir comme une catégorie spécifique. Par contre dans la catégorie « native » il est tout aussi difficile de savoir de quel genre musical il est question. Il peut tout aussi bien s'agir de musique traditionnelle, de gagaku comme de musique composée à l'occidentale. Les chansons populaires ne sont pas plus faciles à départager.

Parmi les *hits* des années 1930 se trouvent par exemple des adaptations quasi textuelles, comme *le batelier de la volga* ou *My Old Kentucky Home* par Fujiwara Yoshie¹. Enregistrées par la même compagnie, la première chantée en russe, la seconde en japonais, il est difficile de savoir dans quelle catégorie les classer. Le cas de *Tokyo Kenbutsu* est discuté plus loin² : cette chanson basée sur une mélodie populaire écossaise, entrée dans le répertoire japonais dans les années 1880, chantée en japonais mais arrangée dans le style ragtime est-elle « occidentale », « japonaise », ou « populaire » ? Nous pourrions encore évoquer le *Wakare no blues* : serait-ce du jazz ? ou la plus hybride encore et déjà citée *Jeune fille de l'île* (*Shima no musume*) qui décline ses mélodies japonisantes sur un étrange balancement dominante tonique³.

La tension entre volonté de modernité et retour à la tradition n'est peut-être pas mieux illustrée que par une petite colonne du *Japan Times* du 15 août 1936 : dans la rubrique *Nippon Day by Day*, l'éditeur superpose deux annonces, conjointes comme deux jumelles. La première nous annonce la « promotion de la culture japonaise » par l'ouverture d'un cours spécifique à l'université impériale, le deuxième la « présentation de la musique japonaise », par un concert chant et piano, organisé par la « société pour les relations internationales culturelles » (sans doute la *Kokusai Bunka Shinkōkai*, voir plus loin⁴). Le qualificatif utilisé pour définir cette musique qui quoique « japonaise » utilise des moyens « occidentaux » (piano), le terme utilisé pour la différencier sans doute des « danses » voire de la « gagaku » est une nouvelle fois l'adjectif « moderne ».

2. VOUS AVEZ DIT « MODERNE » ?

Moderne, modernité, modernisation, ces termes proches se rencontrent sous d'innombrables plumes dans des contextes qui ne le sont pas moins. Musicologie, musicographie et critique musicale n'y échappent pas, même quand il ne s'agit pas de simplement qualifier une éventuelle « avant-garde ». Il n'est par rare par exemple, à l'occasion de telle production orchestrale ou opératique d'entendre souligner la « modernité » de compositeurs de musique ancienne. On peut ainsi entendre qualifier Jean-Philippe

¹ « Yoshie Fujiwara ; Volga Boatmen », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=nPTKbKBfsVc>, « Yoshie Fujiwara ; My Old Kentucky Home », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=43G3LeQMvV4> (pages consultées le 10 avril 2020).

² Cf. *infra*, p. 135.

³ « Wakare no blues », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=SEF_nFriPr4, « Shima no musume », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=PbMREyey7s4> (pages consultées le 10 avril 2020).

⁴ Cf. *infra*, II.1.1 Une offensive de politique étrangère : la *Kokusai Bunka Shinkōkai*, p. 87 et svtes.

Rameau, Johann Sébastien Bach ou Antonio Vivaldi de « modernes »¹. Souvent enthousiasmé par cet apparent paradoxe, le compositeur étant souvent décédé depuis quelques dizaines de lustres, le commentateur argumente son propos de concepts parfois un peu flous. Il peut nous parler par exemple de « conception structurale », d'une façon de penser la musique, de regrouper les ensembles de sons en « un système » d'une manière « très moderne » car, point essentiel, « toujours active aujourd'hui »². Sans nous appesantir sur les difficultés que nous rencontrerions pour démontrer, voire infirmer au cas par cas de telles affirmations, l'usage du terme « moderne » peut néanmoins surprendre : affirmer qu'une conception remontant au XVIII^e siècle persiste « aujourd'hui » semble en effet plus souligner l'existence d'une « tradition » que d'une « modernité ». Peut-être serait-il sémantiquement plus exact de déclarer la *tradition* issue de Bach, Haendel, Vivaldi, ou Rameau toujours « contemporaine » ?

2.1. « Contemporanéité » vs « modernité » : une certaine épaisseur temporelle

Le dictionnaire nous définit la modernité comme

ce qui témoigne des transformations, des évolutions de l'époque présente, est caractéristique d'un esprit nouveau, des goûts nouveaux, répond aux désirs, aux attentes du moment³.

En ce sens, elle englobe et dépasse, par son association avec la « nouveauté », la simple « contemporanéité ». N'est moderne que ce qui est contemporain *et* nouveau, ce qui correspond aux *attentes du moment*. Il ne s'agit donc pas seulement d'une dimension de présent, mais aussi d'une projection dans le futur : la nouveauté, pour peu qu'elle s'impose, est bien destinée à durer quelques temps. Bien plus, témoignant des « transformations, des évolutions » de la société elle s'ancre aussi dans le passé : les désirs auxquels elle « répond » ne peuvent naître que par rapport à une situation existante, dont les racines ne peuvent être totalement contemporaines. La « modernité » possède donc une certaine épaisseur de durée : elle se base sur des éléments du passé, introduit de la nouveauté et se projette dans le futur. Qu'elle soit associée à « l'Europe », « l'Occident », la « Chine » ou toute autre « culture », il est impossible d'en détacher le poids d'une certaine tradition, démocratique ou non, ni d'un certain désir lié au futur de cette supposée « civilisation ». Dans l'exemple ci-dessus, Rameau, Bach ou Vivaldi ne peuvent en eux-mêmes être « modernes », l'affirmer dépasse la simple figure de style ou la provocation et confine au non-sens.

¹ Voir à titre d'exemple la critique du *Midi Libre* à propos du disque *Amarillis* d'Ophélie Gaillard (mars 2004), « Amarillis », *Ophélie Gaillard*, <http://opheliegailard.com/presse-vivaldi1/> (page consultée le 15 mai 2020), ou encore « Dossier Rameau, Modernité de Rameau, interview de Catherine Kintzler philosophe », *Concert Classique*, <https://www.concertclassic.com/article/dossier-rameau-modernite-de-rameau-une-interview-de-catherine-kintzler-philosophe>, février 2014, (page consultée le 28 janvier 2020). En ce qui concerne Bach, une simple recherche *google* sur l'association « Bach. et modernité », semble assez démontrer la fréquence de cette association.

² Voir « Dossier Rameau, Modernité de Rameau, interview de Catherine Kintzler philosophe », *Concert Classique*, <https://www.concertclassic.com/article/dossier-rameau-modernite-de-rameau-une-interview-de-catherine-kintzler-philosophe>, février 2014 (page consultée le 28 janvier 2020).

³ « Modernité », *Dictionnaire de l'Académie Française*, neuvième édition (édition actuelle), Paris, Imprimerie Nationale, 1992, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2456> (page consultée le 23 mai 2020).

Mais notre conception de son œuvre pourrait l'être, pour autant qu'elle stimule aujourd'hui, par ses applications, un *nouveau* mode de création qui lui soit directement redevable¹.

2.2. Les quatre conceptions de la « modernité » selon Frederick Cooper

Si nous suivons l'analyse de Frederick Cooper, les utilisations courantes de la « modernité » peuvent se répartir en quatre catégories². Trois d'entre elles se rapportent à « l'Europe » voire à « l'Occident » et se distinguent selon la valeur que le protagoniste leur prête.

Celui-ci peut y voir un principe de progrès, d'amélioration culturelle et sociale. Cette « modernité » pour « occidentale » qu'elle soit est positive, elle est objet de désir. Le journaliste du *Japan Times* qui, en 1924, à l'occasion d'un numéro spécial intitulé « un symposium de l'opinion américaine » [A Symposium of American Opinion], remercie les États-Unis n'exprime pas autre chose :

En outre, même si la mission Perry n'était pas destinée exactement à ce qu'elle a produit, on ne peut contredire que le Japon est redevable d'une dette insondable [unfathomable debt of obligation] vis-à-vis de l'Amérique et des Américains pour ce qu'ils firent pendant ses années sous tutelle [tutelage years]³.

Il peut au contraire la condamner comme un diktat impérialiste, néfaste à la culture locale, agitée comme un idéal factice, destinée à condamner les peuples asiatiques ou africains, au rôle de « voyageurs courant après le train »⁴. Cette modernité « occidentale » devient alors négative, symbole d'oppression sociale, culturelle, économique. C'est un peu l'attitude déjà citée de Yamada Kozaku, quand, après s'être affirmé comme le plus important représentant de la musique de « style occidental » au Japon, il en prétend le langage non seulement limité mais limitatif et lui oppose les supposées « trente-deux notes » de la musique japonaise ou la subtilité de ses « cadences cachées »⁵.

L'étrange « carte de vœux » du *Japan Times*, le 1^{er} janvier 1934 pourrait s'interpréter dans un sens analogue : aux pieds du *kadomatsu*, deux jeunes femmes semblent jouer au traditionnel *hanetsuki*, l'une en kimono brandit son *hagoita* orné d'un chien, symbole de la nouvelle année, l'autre habillée à « l'occidentale » lui répond avec une palette ornée d'un coq représentant l'année écoulée (1933)(fig. 5)⁶.

¹ Autre que des discours enthousiastes enfiévrés. On pense, par exemple, à l'influence de la redécouverte de JS Bach au XIX^e siècle. On notera que les raisons extra-musicales de cette redécouverte, dans l'un et l'autre cas, ne sont peut-être pas aussi éloignées qu'elles pourraient sembler. Mme Kintzler fait remonter sa propre conception de la modernité de Rameau aux années 1950 : une manière comme une autre d'affirmer la dimension élastique du concept, « Dossier Rameau », *op.cit.*, 2014.

² Voir Frédérick COOPER, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2005, p. 154.

³ « What We Owe to Americans », *Japan Times & Mail*, 20 décembre 1924, p. 3.

⁴ Expression reprise de Frédérick COOPER, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2005, p. 156.

⁵ Cf. *supra* citation p. 15

⁶ Le *hanetsuki* (羽根突), sorte jeu de volant est traditionnellement pratiqué par les femmes à la nouvelle année. Il se pratique à l'aide de palettes *hagoita* (羽子板). Le *kadomatsu* (門松) à base de pin et de bambou, est une décoration traditionnelle de la nouvelle année.

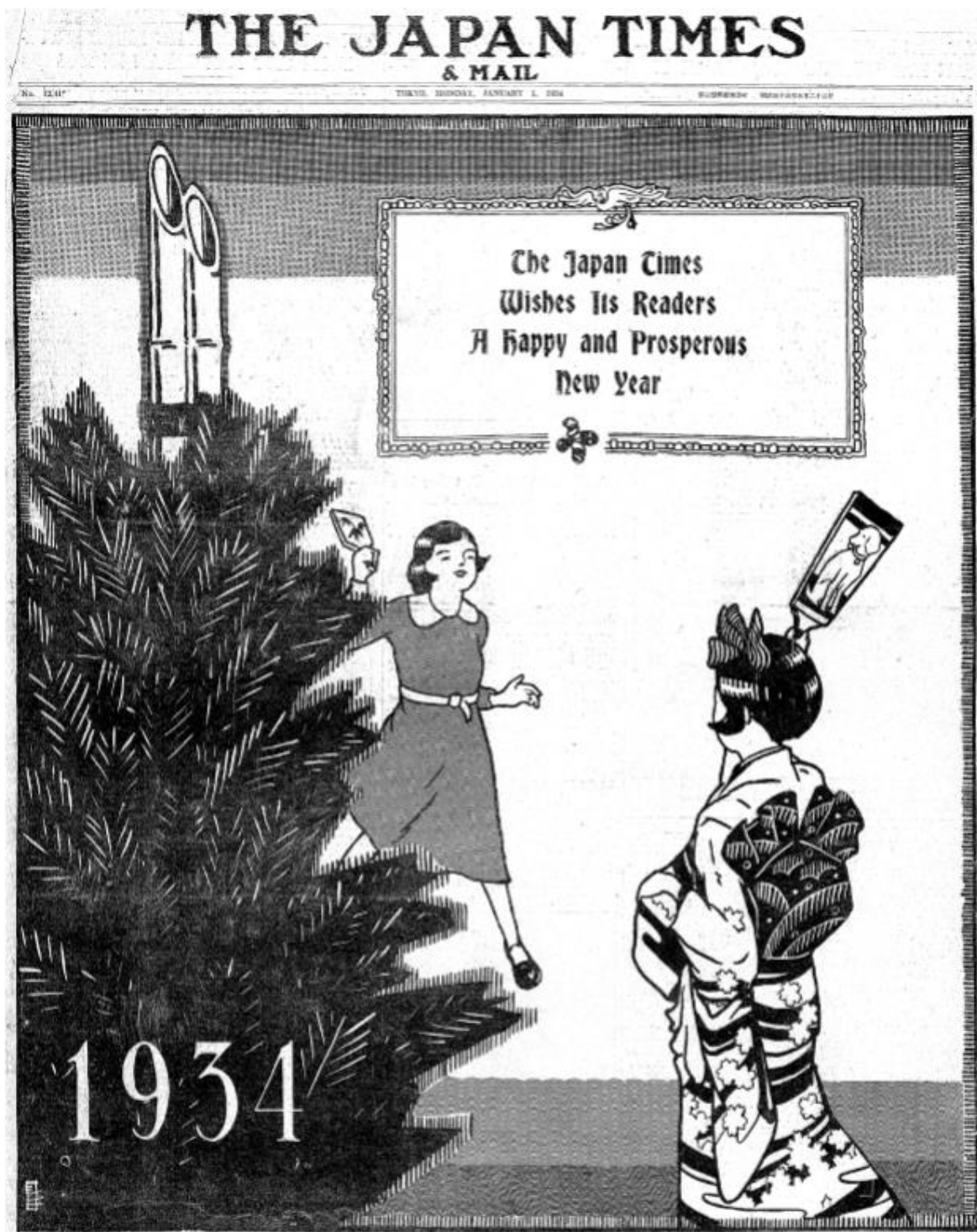


Figure 5: page de garde, Japan Times & Mail, 1er janvier 1934.

Rappelons que c'est en janvier 1934 qu'est fondée la *Kokusai Bunka Shinkōkai* officiellement destinée à promouvoir une image « correcte » du Japon, et qu'elle est précédée par la publication aux États-Unis du célèbre *Art, Life and Nature* de l'un de ses membres Anesaki Masaharu¹.

¹ Cf. *infra*, p. 91 et svtes. Voir aussi : Hugh BYAS, « Japan in Campaign Abroad to Attack Idea It Is "The Mikado" Plus Prussian Sergeant », *The New York Times*, 26 janvier 1934, p. 12.

La modernité « occidentale » peut encore être envisagée d'un point de vue protectionniste, particulariste, considérée comme tellement spécifique à l'Europe qu'elle ne peut s'exporter. Au contraire ses partisans insisteront, nous le verrons plus loin¹, sur la nécessité de la défendre, de la protéger d'éventuelles attaques extérieures.

La quatrième et dernière manière d'envisager la modernité répertoriée par Frederick Cooper, nous la montre géographiquement multiple, elle en fait un phénomène pluriel, susceptible d'être adopté sous des formes diverses, par des « cultures » différentes les unes des autres : l'on pourra alors définir des « modernités » « chinoise », « islamique », ou plus généralement « non occidentales ». C'est sans doute la démarche de Pierre-François Souyri quand il écrit *Moderne sans être occidental* et décrit chez les historiens japonais, le passage d'une conception de la modernité vue comme une importation « occidentale » à celle d'une création spécifiquement japonaise :

La modernité japonaise a été représentée, ou s'est longtemps elle-même représentée, tant l'idée semblait forte, « comme rattrapant, imitant, traduisant, s'opposant à, dépassant ou renversant la modernité occidentale », mais cette dernière restait la seule valable.[...] Depuis une vingtaine d'années, on a [...] beaucoup revisité au Japon cette manière de voir les choses, au point que l'histoire de la modernisation japonaise se conçoit désormais à un rythme identique à celui des « grandes puissances », avec des décalages souvent moins pertinents que l'on n'a (*sic*) voulu le penser. Katō Shūichi, l'un des premiers[...] a ainsi pu soutenir [...] qu'il fallait cesser d'envisager le développement de la modernité japonaise en termes d'occidentalisation [...] mais comprendre comment l'archipel avait pu se moderniser selon des rythmes identiques à ceux de l'Occident. [...] [L]on pense désormais que, tout compte fait, la modernisation s'est effectuée, au Japon comme ailleurs, ni mieux ni moins bien, mais pas tout à fait de la même manière².

Évidemment si une telle « modernité plurielle » satisfait un besoin moral de reconnaissance de la diversité, si elle rejoint les auteurs pour qui « l'histoire de la modernité ne saurait se résumer à la montée en puissance de l'Europe et à l'occidentalisation du reste du monde »³ elle risque fort d'y perdre toute signification : comme le signale Frederick Cooper, « si toute forme d'innovation produit une modernité, alors le terme n'a guère d'intérêt analytique »⁴. Pierre-François Souyri après l'avoir dépouillée de son statut « occidental » peine d'ailleurs à en reconstruire une définition utile. À la question « qu'est-ce que la modernité » il ne nous propose qu'une pirouette :

Relativiste,

Les définitions objectives paraissent vaines, car toujours liées à la représentation que l'on s'en faisait à un certain moment historique, en fonction de l'évolution du rapport des forces au niveau international. Même sa datation

¹ Cf. *infra*, II.1.2.3 « Judéo-christianisme » et antiquité « gréco-romaine » : back to the trees ?, p. 97 et svtes.

² Pierre-François SOUYRI, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, p. 17-18.

³ Jack Goody cité par Pierre-François SOUYRI, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, *op. cit.*, 2016, p. 13.

⁴ Frédérick COOPER, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2005, p. 154.

occidentale [...] reste finalement incertaine. D'ailleurs les termes ont des significations différentes d'une langue européenne à l'autre¹.

Contradictoire,

Disons que la modernisation se construit comme un processus continu fait de bonds irréguliers².

Psychologique,

Finalement nous suivrons résolument Christopher A. Bayly quand il conclut provisoirement que la modernité tient d'abord à la conviction que l'on est moderne, qu'elle est d'abord et avant tout une aspiration³.

Cynique,

Mais qu'elle correspond surtout au moment où l'on devient le meilleur pour tuer⁴.

Il ne nous en reste qu'une définition si générale qu'elle ne fait que confirmer la conclusion de Frederick Cooper. On concevra sans peine que définie comme une « aspiration », continue quoique bondissante, impossible à rendre objective, une telle modernité ne se révèle plus d'une utilité fondamentale pour l'analyse historique.

2.3. « Modernité » : une association à des valeurs « démocratiques »

C'est sans doute pourquoi, à l'amplitude temporelle élastique, évoquée en début de discussion, les quatre catégories de Frederick Cooper rajoutent des valeurs étrangères au temps, « transcendantes », spécifiquement culturelles, « essentialisantes »⁵. La définition du dictionnaire n'y échappe pas : en évoquant « l'esprit » ou le « goût » il ne fait que confirmer cette tendance. Bien sûr, dans des contextes politiques, associer contemporanéité, nouveauté et tradition « éternelle » dans une même formule, peut se révéler extrêmement séduisant. Une telle combinaison peut être sciemment recherchée, invoquée, à l'appui de messages partiels. Mais on peut se demander, si dans le cadre d'une recherche historique, il ne faudrait pas éviter d'entremêler consciemment ou non, valeurs morales et considérations temporelles, transcendance et immanence. D'autant plus si le contexte étudié est conflictuel ou porteur d'intenses émotions. Dans les études coloniales par exemple, où la « modernité » présente « une valence particulièrement forte », sa « critique [y] bouillonne de ressentiment et de désir »⁶. Inversement, le chercheur « démocrate » peut-il céder au désir d'identifier « modernité » et démocratie parlementaire de type « occidental ». C'est ce que nous montre Pierre-François Souyri : après avoir dépouillé le concept de

¹ Pierre-François SOUYRI, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, op. cit., 2016, p. 28.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Je m'éloigne ici de l'interprétation de Frédéric Cooper, qui ne souligne ce problème que pour les « modernités plurielles ». Associer le phénomène de « modernité » à l'Europe ou à l'Occident n'est, à mon sens, pas moins « essentialisant » que de l'associer à la Chine, l'islam, ou au Japon.

⁶ COOPER Frédéric, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2005, p. 156.

toute caractéristique « objectivement » identifiable, et sans doute conscient de sa relative inutilité, l'auteur, après en avoir clos la définition y réintroduit subrepticement « quelques grandes idées apparemment universelles ». Oubliée toute relativité : sa modernité se base toujours sur les valeurs liées à la démocratie « européenne ». Au lieu des les imaginer imposées de l'extérieur l'auteur se demande comment elles ont pu naître d'un processus spécifiquement japonais : « Comment, se demande-t-il, et dans quel sens, des idées que l'on imagine en Occident universelles sont-elles nées également et simultanément de traditions intellectuelles et historiques particulières » ? Il ne s'agit plus de darwinisme social mais de convergence évolutive. Les processus se sont particularisés mais les Idées restent. On se demande finalement si l'auteur n'est pas en train de reformuler d'une façon politiquement correcte la forme de « domination culturelle confortable » qu'il entend battre en brèche : à quoi peut-il servir de s'intéresser spécifiquement au Japon si c'est pour y tracer l'émergence des valeurs mêmes auxquelles on attache traditionnellement l'idée d'Europe ? Démontrer par un relativisme de façade leur profonde « universalité » ?

La réticence de nombreux chercheurs à voir de la « modernité » dans les régimes totalitaires constitue une variante du même problème. À leurs yeux, tout se passe comme si ces régimes opposés aux libertés individuelles ou aux droits de l'homme ne pouvaient être que « réactionnaires », faisant ainsi intervenir dans la recherche historique, un terme directement issu du vocabulaire politique. L'intérêt, souvent récurrent, de tels régimes, anciens ou actuels, pour les nouvelles technologies, dans une attitude scientifiquement « moderne », leur apparaît alors comme un véritable paradoxe. Dans un journal français de grand tirage on pouvait par exemple lire ces quelques affirmations contradictoires mais révélatrices :

C'est [Vladimir Poutine] le tsar incontesté de l'immense Fédération de Russie [...]. Inutile de pinailler sur les piètres résultats économiques de ce système. [...] Sur l'occasion ratée de *faire rentrer la Russie dans la modernité*. [...] Poutine n'est pas homme à envahir l'Irak à la Bush, mais en bon judoka, à optimiser à son avantage les forces en présence. [...] En usant de cyberattaques pour tenter de déstabiliser, parfois avec succès, les processus électoraux de nos démocraties¹.

Évocation de l'Ancien Régime (« le tsar incontesté »), absence de *take off* à la Rostow, « occasion ratée », allusions asiatiques, le journaliste énumère tout ce qui sépare *son occident moderne* d'un régime considéré comme anachronique². Il ne semble pourtant pas réaliser à quel point la mention de cyberattaques, jette un pavé dans sa propre mare, contredit le caractère général dont il essaie de nous persuader. Ce système politique qu'il nous présente dépassé, vestige d'un passé sinistre, ultime avatar de régimes autocratiques barbares³, ennemi de toute « modernité », se révèle curieusement capable, malgré

¹ Laurent MARCHAND, « éditorial : L'art de la guerre selon Vladimir Poutine », *Ouest-France*, 15 mars 2018, <https://www.ouest-france.fr/reflexion/editorial/editorial-l-art-de-la-guerre-selon-poutine-5623131>, (page consultée le 28 janvier 2020). Je souligne.

² Le journaliste tout en qualifiant le président russe de « judoka », sans doute pour en souligner l'exotisme, insiste sur son altérité en en égrenant le nom complet : un homme nommé Vladimir Vladimirovitch Poutine pourrait-il être « occidental » ?

³ Vladimir Poutine a pu être comparé à Ivan le Terrible : voir par exemple « La grande Russie terrible et fascinante », *Historia*, n° 382, avril 2016, <https://www.historia.fr/parution/mensuel-832> (page consultée le 28 janvier 2020).

sa faiblesse économique, de menacer *nos* nations à la « modernité » convenable, par l'usage de technologies généralement qualifiées d'*ultra* modernes. Ce paradoxe apparent, l'association au sein d'un régime totalitaire d'une avancée technologique et d'un idéal sociétal jugé passéiste, n'est pas une découverte récente. Dans l'histoire du régime national-socialiste il a mené l'historien Jeffrey Herf à formuler la théorie du « modernisme réactionnaire », tentative sans doute désespérée de concilier l'évidence d'une « modernité technologique » et le pieux sentiment d'interdire au totalitarisme toute prétention à une quelconque « modernité sociale », de le stigmatiser comme indigne du progrès de l'humanité¹. Il y a de l'oxymore dans une telle expression ! le totalitarisme y devient le « soleil noir » de la modernité, poétique et provocateur. Mais le concept est discutable : il associe, sous prétexte d'une relative contemporanéité, aux développements de l'industrie et de la science « modernes », l'apparition d'une société démocratique. Jeffrey Herf en résume la gestation en ces termes :

Je m'efforçais, en m'appuyant sur la Théorie critique d'expliquer ce que je considérais être un paradoxe de l'histoire allemande – en l'occurrence, la manière qu'avait eu l'Allemagne, tout au long de la période de Weimar, puis sous le règne nazi de rejeter le legs des Lumières pour adopter, dans le même mouvement, l'un de ses produits : la technologie moderne².

Nous ne discutons pas ici l'existence d'un apparent paradoxe dans la mythologie nationale-socialiste mais de l'usage du terme « réactionnaire ». Pour l'auteur il ne semble pouvoir exister de « modernité » que dans un amalgame : idéaux attribués aux « Lumières », réalisations de la révolution française et progrès technique, sont modernes, le reste ne l'est pas. Il construit une dichotomie morale dans laquelle il oppose des éléments « modernes », et inversement « antimodernes ».

Le Modernisme réactionnaire [...] a poussé les historiens spécialistes de la république de Weimar et de l'Allemagne nazie à considérer à nouveau frais la combinaison d'éléments modernes et antimodernes qui avait caractérisé la « Révolution conservatrice » des années de Weimar mais aussi, ensuite, l'idéologie et la politique nazie³.

Dans le discours de Joseph Goebbels déclarant :

Le national-socialisme n'a jamais rejeté ou combattu la technologie moderne. Une de ses tâches principales était au contraire de la soutenir consciemment, de la remplir d'une âme intérieure, de la discipliner et de la placer au service de notre peuple et de son niveau de culture⁴.

Le paradoxe apparent se résout si l'on enlève de l'équation « modernité » les valeurs démocratiques dont l'histoire nous apprend qu'elles ne sont au fond ni plus ni moins actuelles que

¹ Voir par exemple Jeffrey HERF, « Un nouvel examen du modernisme réactionnaire. Les nazis, la modernité, l'Occident » dans Sternhell ZEEV, *L'éternel retour*, Paris, Presses de Sciences Po, 1994, p. 161-195.

² Jeffrey HERF, *Le Modernisme réactionnaire. Haine de la raison et culte de la technologie aux sources du nazisme* [1984], traduit de l'anglais et de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, L'Échappée, 2018, préface, p. 7. L'usage de l'expression « règne nazi » et non par exemple de « régime nazi » paraît significatif d'une association inconsciente du (de tout ?) régime totalitaire à un sorte « d'ancien régime ».

³ Jeffrey HERF, *Le Modernisme réactionnaire*, *op. cit.*, 2018, préface, p. 8.

⁴ Joseph Goebbels cité par Jeffrey HERF dans Sternhell ZEEV, *L'éternel retour*, Paris, Presses de Sciences Po, 1994, p. 191.

nombre de modèles totalitaires. Dans les années 1930 les « idéaux des Lumières », pour autant qu'il soit possible de les rassembler sous une seule bannière, sont déjà vieux de plus d'un siècle : pourquoi seraient-ils plus « modernes » que les théories issues par exemple, du darwinisme social ? Joseph Goebbels ne se prend pas pour un « réactionnaire » il s'autorise une « modernité » originale, il proclame la volonté du national-socialisme de « s'emparer de ce cadre sans âme de la technologie pour le remplir du rythme et des chaudes impulsions de notre temps »¹, il se sent et se veut novateur et contemporain.

Mais le problème n'est pas seulement logique ou poétique : en ôtant aux régimes totalitaires toute prétention à la modernité politique, l'analyste se fait autruche. Il se refuse la possibilité d'en détecter la nouveauté, il les assimile au « déjà vu », à la « réaction », en bref à des schémas connus. S'il en perçoit les bases historiques, s'il les dénonce à l'occasion, il s'interdit par contre d'en percevoir l'originalité, la « modernité », il s'interdit peut-être de les comprendre, d'en saisir ce qui précisément les rend imprévisibles et redoutablement surprenants. Affirmer par exemple que « faire encastrier des Boeing 757 pleins de kérozène dans les tours jumelles du World Trade Center et le Pentagone constitue un acte de rage moderniste réactionnaire d'une terrible évidence » ou qu'un tel acte ne peut « qu'évoquer son apparition en Allemagne au début du XX^{ème} siècle » ne fait que replacer l'interprétation de l'histoire contemporaine sur une vision eurocentrée. Non qu'il ne puisse y avoir de liens ou de similitudes, mais s'y limiter risque fort d'en exclure les spécificités.

2.4. Totalitarisme et modernité : une question d'époque et de lieux

Ce que partageaient [les intellectuels et les personnalités politiques proches du nazisme], qui peuvent tous être présentés comme des « modernistes réactionnaires », c'était une forte antipathie pour la démocratie libérale, une variante droitiste d'anticapitalisme, un nationalisme fervent, la conviction que le développement de la technologie moderne devait accompagner étroitement une politique autoritaire ou totalitaire, et la conviction aussi que l'Allemagne pourrait emprunter la voie du progrès technologique sans perdre pour autant son âme².

Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans une analyse du fascisme ou du national-socialisme. Nombre d'ouvrages existent à ce sujet. Mais les éléments cités par Jeffrey Herf sont assez caractéristiques d'une vision « occidentale » de la « modernité » pour être relevés. Sont modernes la démocratie, le capitalisme, la technologie, sont réactionnaires le nationalisme, la politique totalitaire, l'identification d'une âme populaire. Appliquée au Japon cette distinction n'a pas vraiment de sens : démocratie, capitalisme, nationalisme, totalitarisme, impérialisme, tous ces concepts sont, dans les années 1930, également récents, même l'invention d'un « peuple japonais » : si Aizawa Sheishisai, en 1825, plaide pour unifier la nation dans une religion d'état, c'est sans doute qu'il en ressent cruellement le besoin, c'est qu'il est bien conscient du désavantage que son inexistence en tant que sentiment populaire fait peser sur le pouvoir

¹ Joseph Goebbels cité par Jeffrey HERF dans *Sternhell ZEEV, L'éternel retour, op. cit.*, Po, 1994, p. 191.

² Jeffrey HERF, *Le Modernisme réactionnaire, op. cit.*, 2018, préface, p. 10.

japonais¹. Si les nativistes Shintō, pendant l'ère Meiji se réfèrent à un passé lointain, c'est d'ailleurs avant tout pour se libérer des « maux du passé récent » : la tutelle culturelle chinoise dans une société régie par les guerriers². La condamnation d'historiens mettant en doute la réalité historique du mythe impérial, dont l'affaire de Kume Kunitake sur laquelle nous reviendrons plus loin³, montre à quel point, il ne s'agit d'ailleurs pas dans les années 1890 de revenir à l'antiquité réelle, ni au passé du *Bakufu*. Le rescrit impérial sur l'éducation écarte l'histoire réelle au profit de la légende. Pour unifier le « peuple » autour de son empereur, pour construire une vision de l'état japonais entièrement nouvelle, il a besoin d'un mythe créé pour l'occasion : celui d'une lignée impériale ininterrompue d'origine divine. Le prétexte en est peut-être repris d'écrits anciens mais sa modernité consiste à l'ériger en vérité populaire, diffusée par un enseignement de masse.

Le *Nihon Shoki* constituait sans doute déjà au VIII^e siècle une légitimation divine de la dynastie, il n'en était pas moins un ouvrage réservé aux lettrés. Le pouvoir japonais à la fin des années 1890 inverse le procédé : les historiens, nouveaux lettrés, s'en écartent en privé, gardent pour eux leur savoir. Les affirmations mythiques deviennent au contraire des « vérités » publiques : le *Japan Times* peut à présent nous permettre d'illustrer cette utilisation de textes anciens dans une dynamique totalement nouvelle, totalement « moderne », dans le but de légitimer une forme de gouvernement totalement inédite.

¹ Ce qui ne signifie bien sûr pas qu'il ne puisse exister d'orgueil nativiste dans les milieux intellectuels, notamment dans le cadre des *Kokugaku* (littéralement études du pays), présentes depuis le XVIII^e siècle. Cf. Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, op. cit., 2000., p. 204-210. Cf. Ian BURUMA, *Inventing Japan 1853-1964*, New York, The Modern Library, 2003, p. 23.

² Cf. Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, op. cit., 2000., p. 459.

³ Cf. *infra*, p. 69-70.

3. LA CONSTRUCTION DU MYTHE IMPÉRIAL

3.1 Shintō d'état et mythe fondateur



Figure 6 : The Japan Times & Mail, 11 février 1940, p. 1.

Si l'époque Meiji est peut-être plus soucieuse de modernité que de tradition, notamment dans les écrits de Fukuzawa Yukichi cité plus haut, l'ère Shōwa inverse le processus. Il s'agit toujours de s'affirmer moderne mais aussi spécifiquement « japonais ». Résoudre Cette délicate équation prend en 1940 une dimension particulière : le pouvoir japonais prévoit d'y célébrer un anniversaire significatif, le deux mille

six centième de la lignée impériale. L'état, l'empereur, le peuple sont censés communier dans une unité fondamentale dans « le corps de la nation », le fameux *kokutai*, un concept qui, pour les Japonais n'a rien d'une abstraction. Ancré dans l'éducation depuis la fin du XIX^e siècle, il envisage la nation comme une « famille d'état », « une myriade de hiérarchies familiales » organisées « selon une structure pyramidale, avec à son sommet la figure compatissante de l'empereur, en même temps parent et descendant divin »¹.

Le professeur Anzu Motohiko, « spécialiste distingué et directeur de l'institut de culture japonaise à l'université Kokugakuin »², actif avant, pendant et bien après la guerre, le confirmait, en 1955, lors de la deuxième conférence internationale consacrée aux études du Shintō :

Si vous regardez l'état comme une forme ou un contenant, le contenu qui remplit cette forme ou ce contenant est la réalité de l'état, c'est le *kokutai*³.

Insistant sur le lien « intime » entre le Shintō et la vie, entre la vie et les formes de gouvernement et donc entre celles-ci et celui-là :

Le Shintō Jinja est intimement lié à la vie, spécialement la vie productive (l'agriculture dans le passé), il ne peut donc être indifférent au gouvernement, l'état étant un côté de la vie. Dans ceci que le Shintō appartient au type de religion désigné par « né une fois » et non au type [de religion] « né deux fois », se trouve le fait inévitable que le Shintō est naturellement lié au gouvernement⁴.

Si un non-initié ne percevra pas nécessairement la subtile distinction entre les types évoqués, il comprendra sans nul doute le sens politique de ce sophisme : la séparation de la religion et de l'état semble bien étrangère à cette conception du Shintō. La figure paternelle de l'empereur, son ancrage dans une lignée ininterrompue à la destinée éternelle en constituent la pierre angulaire. Telle qu'exprimée dès 1890 par le « rescrit impérial sur l'éducation », cette approche implique de chaque japonais un dévouement quasi religieux à sa famille, son pays, son souverain :

Nos Ancêtres Impériaux ont fondé Notre Empire sur une large base éternelle, et ont profondément et fermement implanté la vertu ; Nos sujets toujours unis dans la loyauté et la piété filiale en ont de génération en génération illustré la beauté⁵.

¹ Marius JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 601.

² Stuart D.B. PICKEN, *Sourcebook in Shinto*, Westport, Praeger, 2004, p. 262.

³ Cité par Joseph M. KITAGAWA, « The Japanese "Kokutai" (National Community) History and Myth », *History of Religions*, vol. 13, N°3 (1974), p. 209. Le professeur Anzu est régulièrement cité comme source de première main concernant le Shintō, notamment pour ses *Fundamental Elements of Shinto Rituals*, Tokyo, Nippon Bunka Chuo Renmei, 1941.

⁴ « Jinta Shinto is closely related to life, especially productive life (agriculture in the past) an so it cannot be indifferent to government, the state being one side of life. In the fact that Shinto belongs to the so-called « once born » type of religion and not the « twice-born » type exists the inevitability that Shinto is naturally related to government », dans Stuart D.B. PICKEN, *Sourcebook in Shinto*, Westport, Praeger, 2004, p. 263, citant Anzu Motohiko sous le titre Anzu Motohiko's classification of Shinto au « Second International Congress on Shinto Studies » en 1955.

⁵ *Rescrit impérial sur l'éducation*, cité par Marius Jansen, *op. cit.*, p. 411.

Dans un pur style néo confucianiste, le rescrit énumère les diverses obligations familiales et morales qui incombent au parfait sujet : faire preuve de respect filial, d'amour fraternel, assurer l'harmonie conjugale, se cantonner dans la modestie et la modération, être bienveillant, développer ses capacités

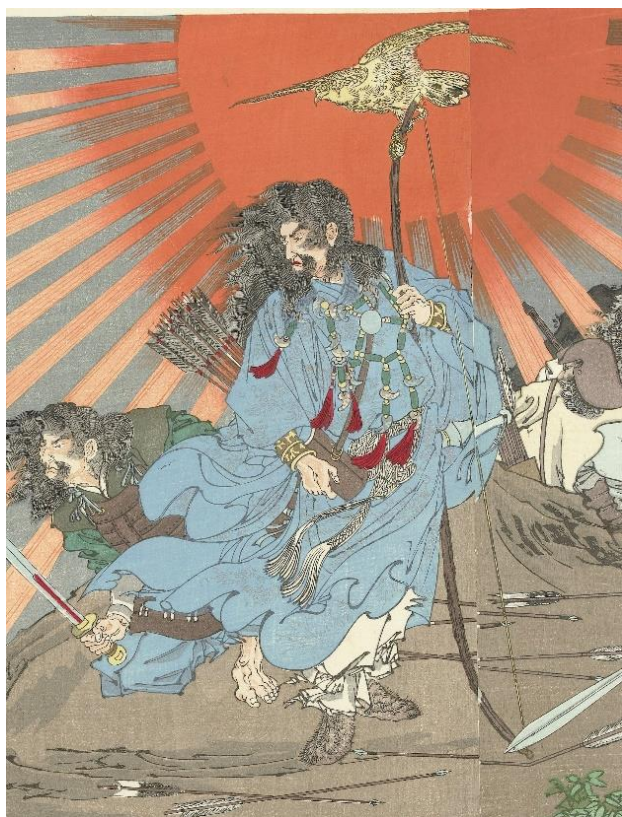


Figure 7 : WATANABE Nobukazu, L'expédition vers l'Est de l'empereur Jinmu, 1890-95, Rijksmuseum, Amsterdam. (détail)

artistiques et intellectuelles, perfectionner sa moralité. Mais il insiste en outre sur l'importance de la communauté, de l'obéissance et du sens du sacrifice : il s'agit d'oublier les mesquins intérêts personnels, de promouvoir « le bien public », « les intérêts communs », de « respecter la Constitution » d'« obéir aux lois », mais surtout il faut être prêt à « s'offrir courageusement pour l'état » en cas d'urgence. De cette moralité, de cet esprit communautaire dépendent la prospérité et la longévité du « Trône Impérial contemporain (du même âge [*tenjō mukyū* 天壤無窮]¹) du ciel et de la terre »². Le 11 février 1940, date anniversaire le *Japan Times* rappelle dans un numéro spécial une histoire que chaque Japonais connaît, celle du « premier empereur ». Il ne craint pas à cette occasion de titrer

sur son ascendance céleste ni de lui attribuer la création de la « nation ». Le lecteur étranger peut raisonnablement se demander si le journal lui présente un mythe ou s'il essaie de le persuader d'une « vérité historique ». Selon le *Nihon Shoki* en effet³, *Jimmu tennō*, descendant d'*Amaterasu* déesse du soleil, se serait installé à Nara en 660 avant JC.

Le journal nous rappelle, en première page illustrée cette célèbre épopée, la migration des « ancêtres » depuis Hyūga, leur installation dans les plaines fertiles du Yamato, la naissance conjointe de l'empire et de la « nation »⁴. L'illustration quasi pleine page présente l'illustre fondateur, en contre-plongée, baigné de la lumière du soleil levant, le menton volontaire et le regard décidé, armé du célèbre arc japonais et du non moins célèbre katana, protégé et guidé par *Yatagarasu*, le corbeau de la déesse (fig. 6),

¹天, *ten* : le ciel ; 壤, *jō*, sol ; 無, *mu* : négation 窮, *kyū* : fin. L'expression est traduite par « *coeval with heaven and earth* » par certains auteurs : voir Marius JANSEN, *op. cit.* p. 411 ou Walter EDWARDS, « Forging Tradition for a Holy War : The *Hakkeō Ichū* Tower in Miyazaki and Japanese Wartime Ideology », *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 29, N°2 (2003), p. 304. D'autres la traduisent par « *without end* », voir Robert KISALA, *Prophets of Peace. Pacifism and Cultural Identity in Japan's New Religions*, Honolulu, Hawaii University's Press, 1999, p. 104.

² *Rescrit impérial sur l'éducation*, cité par Marius JANSEN, *op. cit.*, p. 411.

³ célèbre recueil écrit en chinois classique au début du VIII^e siècle après JC.

⁴ « Japan Greets Her 2600th Anniversary. Jimmu, Heaven-descended, Leads People to Founding of Nation », *The Japan Times & Mail*, 11 février 1940, p. 1 et 5.

une attitude déjà largement popularisée par les illustrations traditionnelles (fig. 7¹). Le discours journalistique ne se soucie guère d'établir une frontière entre mythe et réalité : après avoir rappelé l'ascendance divine de cet « envoyé du ciel » insisté sur le caractère sacré de sa mission, il affirme ses actes et paroles [fidèlement] « rapportés » par des « sources authentiques ». Il ne peut donc s'agir d'un personnage imaginaire ! Ses propos « témoignent pleinement », non seulement de son existence mais aussi de son caractère fondamentalement pacifique : « [*Jimmu*] désirait seulement [remplir sa mission divine] avec la ferme intention de répandre la voie de la droiture »². Malheureusement contré par l'imbécillité égoïste d'indigènes incapables de saisir la justice de sa mission céleste, c'est à son corps défendant qu'il est obligé de s'armer et de finalement tuer ses opposants, en suivant comme il se doit la lumière du soleil levant, aidé par une intervention divine et après avoir reçu une épée miraculeuse³. Tant de tribulations méritent bien un dénouement heureux : le héros se marie, a beaucoup d'enfants (mâles) et bénéficie d'une longévité exceptionnelle.

Si les historiens évitent dans leurs travaux scientifiques de trop s'appuyer sur la chronologie des textes anciens en général, du *Nihon Shoki* en particulier, voire la critiquent, discours publics et manuels scolaires s'y abreuvent ouvertement : le *Japan Times* la présente avec sérieux (« sources authentiques »), la transforme en récit journalistique, presque en actualité. Ce grand écart sémantique est officiel : Kita Sadakichi, dans un manuel destiné aux professeurs, publié par le ministère de l'éducation en 1910 décrit le but du cours d'histoire. Il ne s'agit pas d'enseigner l'histoire en tant que telle mais

[de faire comprendre aux] enfants sans explications compliquées que, par-dessus tout, parce qu'ils ont des parents, ils doivent leur témoigner un respect filial. Parce qu'il y a un empereur, ils lui doivent la plus grande loyauté... Nous sommes les sujets d'une lignée impériale qui est restée inchangée depuis plus de 2500 ans. La relation entre l'empereur et ses sujets est contemporaine du ciel et de la terre [*tenjō mukuyū*]⁴

Il n'est d'ailleurs pas prudent, pour un professionnel de l'histoire de s'en écarter ... publiquement. Le cas célèbre de Kume Kunitake fait date : en 1892, ce professeur de l'université impériale de Tokyo, spécialisé en histoire japonaise, célèbre pour son compte rendu de la mission Iwakura entre 1871 et 1873, désigné pour accompagner l'empereur dans un tour du Japon en 1880, éditeur en chef de l'historiographie japonaise officielle, ce membre éminent du monde académique nippon s'en retrouve brutalement exclu. Le 25 janvier 1892, sous le titre *Shintō wa saiten no kozōku* (*Le Shintō est une coutume ancienne de culte du ciel 神道は祭天の古俗*)⁵, en écho à quelques écrits réclamant des historiens le respect

¹ WATANABE Nobukazu, « De Oostelijke expeditie van keizer Jinmu. Jinmu tenno Tosei no zu », *Rijksmuseum*, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1985-485> (page consultée le 16 mars 2020).

² « He simply intended to push on with the firm intention of dissemination the Way of Righteousness », « Japan Greets Her 2600th Anniversary », *op. cit.*, 11 février 1940, p. 1.

³ « Japan Greets Her 2600th Anniversary *op. cit.*, 11 février 1940, p. 1 et 5.

⁴ KITA Sadakichi, cité par Walter EDWARDS, « Forging Tradition for a Holy War: The *Hakkō Ichiū* Tower in Miyazaki and Japanese Wartime Ideology », *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 29, N°2 (2003), p. 302.

⁵ D'après Margaret MEHL, « Scholarship and Ideology in Conflict: The Kume Affair, 1892 », *Monumenta Nipponica*, vol. 48, N°3 (1993), p. 337.

d'un minimum d'objectivité et minimisant la valeur historique des mythes héroïques, il commet l'erreur de relativiser le Shintō en tant que religion¹. Le décrivant comme un simple rituel d'adoration assez primitif, l'auteur heurte de front la conception officielle qui au contraire le considère comme supérieur, capable d'englober n'importe quelle religion. Si le professeur Kume est démis de ses fonctions, le monde académique proteste peu. Pour éviter de nouvelles disputes, pour permettre la coexistence d'une recherche historique aussi objective que possible et la perpétuation du mythe impérial, il admet un compromis : dissocier la science et l'éducation. Les historiens acceptent de confiner les résultats de leurs études aux revues spécialisées : conscients de « leurs obligations envers l'état, la maison impériale, et la politique gouvernementale » ils admettent l'usage de mythes dans l'élaboration d'une « idéologie nationale » et « d'isoler la recherche académique de la vie politique et sociale »². Se maintenir sur cette ligne n'est pas toujours facile : Kita Sadakichi lui-même, pourtant attentif à promouvoir l'histoire officielle, se retrouvera momentanément démis, pour avoir « involontairement admis que la succession impériale ne suivait pas une lignée ininterrompue »³. Cette attitude quelque peu schizophrène rappelle celle des humoristes politiques : même dans les périodes où le dessin satyrique n'est pas censuré, quand le pouvoir tolère les attaques directes, un sujet reste tabou : « le manteau d'invulnérabilité drapé autour de la nouvellement visible mais toujours sanctifiée personne impériale »⁴. Cette retenue, autant de la part des historiens que des journalistes s'explique peut-être en partie, par leur accord tacite avec le projet politique global de « construction nationale » : même s'ils peuvent exprimer leur désapprobation des moyens utilisés et critiquer les responsables politiques en place, ils partagent la « croyance selon laquelle la première et seule raison légitime d'exiger de chaque individu une loyauté politique était la nation elle-même, symbolisée dans la personne de l'empereur »⁵.

Dans le contexte contemporain, au moment où le pays engagé depuis trois ans en Chine, se retrouve mis au ban de la naissante communauté internationale, l'utilité politique du mythe du « pacifique » *Jimmu* est bien sûr transparente : investi d'une mission divine, exprimant la « voie de la droiture », le premier empereur apporte l'harmonie (*heiwa* 平和) au Yamato, malgré la résistance de quelques barbares mal inspirés. Ses successeurs ayant continué son œuvre en l'étendant à l'archipel tout entier, l'empereur actuel se doit de la transmettre à ses frères asiatiques tout en les libérant de l'encombrante tutelle « occidentale ». En présentant le mythique personnage comme mi-historique, mi-légendaire, le journal reflète donc parfaitement le discours gouvernemental.

¹ Margaret MEHL, « Scholarship and Ideology in Conflict », *op. cit.*, p. 337-342, voir aussi Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, *op. cit.*, 2000., p. 485.

² Margaret MEHL, « Scholarship and Ideology in Conflict », *op. cit.*, p. 357.

³ Walter EDWARDS, « Forging Tradition for a Holy War », *op. cit.*, p. 302.

⁴ « After the Russo-Japanese war [...] [c]ensorship was light. [...] The only Iron taboo cartoonist faced was the mantle of untouchability draped around the newly visible but still sanctified imperial person. », dans Peter DUUS, « Presidential Address : Weapons of the Weak, Weapons of the Strong-The Development of the Japanese Political Cartoon », *The Journal of Asian Studies*, vol. 60, N° 4 (2001), p. 980.

⁵ Peter DUUS, « Presidential Address : Weapons of the Weak, Weapons of the Strong », *op. cit.*, p.981.

3.2 八紘一宇: les huit coins du monde et les marches « patriotiques »

3.2.1 八紘一宇 (Hakkō Ichiū) : la « tour de la paix » à Miyazaki

L'année 1940 revêt donc une importance symbolique. Depuis le début des années 1930 elle est couramment désignée non seulement selon le calendrier traditionnel comme la quinzième de l'ère Shōwa (昭和 15 年) mais aussi et surtout comme *kigen* 2600 *nen* (紀元 2600 年) : la deux mille six centième année depuis le début de « l'ère ». Le terme *kigen* (ère, période) dans ce cadre peut surprendre, il est d'un emploi plutôt générique : au contraire des appellations spécifiques des règnes impériaux (Meiji, Shōwa, Heisei *etc.*) l'ère dont il désigne le début n'est pas définie, elle dépend du contexte. Il peut aussi bien signifier le début de la chronologie impériale désignée spécifiquement par *kōki* (皇紀)¹, que le début de l'ère chrétienne, il peut donc aussi bien désigner une sorte de calendrier japonais « global » que se référer au calendrier « occidental ». C'est d'ailleurs en ce sens qu'il est le plus couramment traduit aujourd'hui². Il est néanmoins peu probable qu'aucun Japonais, à la fin des années 1930, ait pu avoir le moindre doute sur la signification de l'expression « *kigen* 2600 *nen* » : il s'agit d'évoquer le deux mille six centième anniversaire de la fondation de la lignée impériale. À l'approche de l'année 1940, les expressions *kigen* 2600*nen* et *kōki* 2600*nen* deviennent synonymes : toutes deux signalent l'accession au trône du mythique empereur Jimmu en 660 avant JC. Cette date « calculée à partir du *Nihon Shoki*, a été officiellement adoptée par le gouvernement Meiji en 1872 ». Reprise par « tous les manuels scolaires d'histoire », aucun Japonais ne pouvait l'ignorer, ni éviter de ressentir profondément la croyance selon laquelle « la monarchie japonaise bénéficiait d'une histoire extraordinairement longue »³.

Du point de vue de la propagande, le glissement sémantique entre *kōki* (皇紀) et *kigen* (紀元) pour étrange qu'il paraisse, n'en est que plus significatif : il implique une généralisation, une universalisation de l'ère impériale au monde entier. Au-delà de l'Asie qu'il s'agit de « libérer » du colonialisme anglo-américain, le destin du peuple japonais est bien de diriger l'humanité entière : la tour dite « *Hakkō Ichiū* » érigée en 1940 à Miyazaki⁴, pour commémorer la conquête mythique du Yamato par le futur premier empereur illustre cette dimension hégémonique (fig. 8⁵). Elle célèbre d'une part l'endroit que choisit Nigini, petit-fils de la déesse Amaterasu et arrière-grand-père de Jimmu pour descendre du ciel, mais aussi l'étendue contemporaine de l'empire japonais : les pierres utilisées pour sa construction

¹ Walter EDWARDS, « Forging Tradition for a Holy War : The *Hakkō Ichiū* Tower in Miyazaki and Japanes Wartime Ideology », *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 29, N°2 (2003), p. 293.

² Voir par exemple les traductions de 紀元前 ou 紀元後 sur *Google traduction*, <https://translate.google.com/?hl=fr#view=home&op=translate&sl=ja&tl=fr>.

³ Walter EDWARDS, « Forging Tradition for a Holy War : The *Hakkō Ichiū* Tower in Miyazaki and Japanes Wartime Ideology », *op. cit.*, (2003), p. 293- 294.

⁴ L'endroit où l'arrière-grand-père de Jimmu, Nigini, petit-fils de la déesse Amaterasu, descendit du ciel pour fonder la lignée impériale est sujet à discussions à la fin des années 1930. Si Miyazaki y prétend (Walter EDWARDS, *op. cit.*, p.295), elle ne sera pas reconnue officiellement, voir Kenneth RUOFF, *Imperial Japan at its Zenith*, Ithaca, Cornell University Press, 2010, p. 41.

⁵ Photo *Wikipedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heiwadai_tower.jpg (page consultée le 23 mai 2020).

proviennent de donations issues non seulement des îles des l'archipel mais aussi des colonies (Corée, Mandchourie, Chine, Taiwan), voire de la diaspora (Amérique du Nord et du Sud, Asie du Sud-Est)¹. L'un des buts poursuivis par son fondateur, Aikawa Katsuroku, nationaliste fervent², est bien d'illustrer la grandeur de l'empire au moment de son anniversaire. Il l'exprime clairement et recherche des donateurs « aussi près que possible de l'extrême limite de l'influence impériale » :

Un aspect [du projet] est [de montrer] au moment des célébrations du 2600^{ème} anniversaire, l'étendue de la puissance de la nation, [...] l'étendue de la population, de son territoire, la force de la nation [...] en d'autres termes de monter à quel point la Vertu Impériale s'est étendue ... de telle façon que, au 2700^{ème} anniversaire, en regardant cent ans en arrière on puisse voir ... à quel point la puissance du Japon en tant que nation a pu croître³.



Figure 8 : tour dite Hakkō Ichiu, Miyazaki.

L'inscription 八紘一宇 gravée sur la face avant de la colonne, qui lui donne son nom, est issue d'une citation du *Nihon Shoki*, attribuée à Jimmu juste avant son accession au trône : les caractères *Hakkō* (八紘) « les huit coins » suivi de *Ichiu* 一宇 « un seul toit », sont traditionnellement traduits comme « les huit directions » ou « les huit coins du monde » « sous un même toit », voire comme « huit coins, un seul monde »⁴, toutes formules exprimant l'unification de l'humanité sous la direction de la lignée divine issue d'Amaterasu. S'il est probable que la citation originelle ne concernait que l'archipel nippon⁵, les déclarations de Aikawa Katsukoru sont plus ambitieuses : il envisage une « paix universelle » sous l'égide de la maison impériale⁶. Les moyens pour l'atteindre, par contre, ne sont

pas clairs : si les nombreux suppléments « amicaux » du *Japan Times* ou les invitations de « son auguste

¹ Voir le tableau dressé par Walter EDWARDS, *op. cit.*, p.298, une pierre vient d'Allemagne, sans que l'auteur n'en spécifie le donateur.

² « Un bureaucrate entré au ministère de l'intérieur après ses études à l'université impériale de Tokyo ». Envoyé étudier deux ans en Allemagne en 1925, il sert entre autres au sein de la *Tokubetsu Kōtō Keisatsu* (police spéciale notamment d'opinion). « Nationaliste fervent, on raconte qu'il voyageait avec un autel Shintō portatif dans sa valise », voir Walter EDWARDS, *op. cit.*, p. 295.

³ « One aspect [of the plan] is that at the time of the 2,600th anniversary celebrations, the extent of the nation's might, [...], to show what the population is at the time, how much land there is, what the strength of the nation is, in other words, to show how far the Imperial Virtue has spread ... so that at the 2,700th anniversary, by looking back one hundred years it can be seen ... how far Japan's might as a nation has grown » : le gouverneur Aikawa décrivant son projet en 1938, cité par Walter EDWARDS, *op. cit.*, p.299.

⁴ Walter EDWARDS, *op. cit.*, p. 291.

⁵ le 一 *ichi*, qui spécifie l'unicité du « toit » ne se trouve pas dans le *Nihon Shoki*.

⁶ L'expression « paix universelle » se présente souvent comme la première traduction proposée pour 八紘一宇 : voir par exemple le dictionnaire internet participatif, « 八紘一宇 », *日仏辞典*, <http://www.dictionnaire-japonais.com/w/37934/八紘一宇>, ou encore la page Wikipedia : « 八紘一宇 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/八紘一宇> (pages consultées le 26 février 2020). Le monument, dépouillé de ses inscriptions dans l'immédiat après-guerre a été restauré peu avant les jeux olympiques de 1964. Les arguments avancés se basaient sur la nécessaire intégrité d'un monument « artistique », et l'interprétation de l'inscription comme un souhait de « paix universelle » : le nom du parc où elle se trouve pourrait se traduire par « parc de la grande paix » (平和台公園, *heiwadaikoen* : 平和, paix, harmonie ; 台, *dai*, grand ; 公園, *koen*, parc) cf. « 平和台公園 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/平和台公園> (page consultée le 23 mai 2020).

majesté » à une « fraternité des quatre mers »¹ en appellent officiellement à la diplomatie, l'existence du Mandchoukouo, les guerres de Chine ou de Corée semblent au contraire privilégier une solution toute militaire². Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, toutes deux s'appuient cependant sur la conviction hautement proclamée de la supériorité morale nipponne. Dès 1825 Aizawa Sheishisai, célèbre penseur de l'école de Mito n'affirmait-il pas :

Notre Divin Royaume se situe là où émerge le soleil. Il est la source de la force vitale primordiale soutenant toute vie et tout ordre. Nos Empereurs, descendants de la Déesse du Soleil, Amaterasu, ont accédé au Trône Impérial à chaque génération, un fait qui ne changera jamais. Notre Divin Royaume constitue de droit la tête et les épaules du monde et contrôle toutes les nations³.

Si l'auteur méprise les « détestables barbares de l'Ouest », tellement oublieux de leurs origines « aux extrémités les plus basses du monde » qu'ils en viennent dans leur incroyable audace à menacer la position « exaltée » du Japon dans le monde, il préconise non de les conquérir mais de les refouler, de leur opposer une moralité japonaise sans failles, d'essence néo-confucianiste. Son discours est plus « nativiste » que véritablement « impérialiste ». Dans le même état d'esprit, en 1910, Kita Sadakichi, déjà cité, explique qu'il n'était pas dans les vues d'Amaterasu de confier le monde entier à ses descendants mais uniquement la terre (sacrée) du Japon⁴.

Mais la « donation » de la déesse ne concernant originellement que le Yamato, comment Kita explique-t-il l'incorporation des autres îles et provinces dans un archipel unifié ? Il nous présente la construction du Japon comme un travail d'assimilation acharné, les empereurs successifs surmontant toutes les difficultés pour enfin bâtir une « bonne et belle nation »⁵. La contradiction est apparente : si cette « assimilation » se justifie par l'action impériale, voire si inversement l'action impériale se justifie par un devoir moral d'assimilation, jusqu'où peuvent-elles (ou *doivent-elles*) s'étendre ? Est-il moral de se limiter à l'archipel, ou le devoir des empereurs leur commande-t-il aussi d'étendre la paix/l'harmonie (*heima* 平和) aux îles du Pacifique, à la Corée ou encore la Chine ? Le « nouvel ordre asiatique » du Prince Konoe le proclame en s'y limitant, mais des activistes nationalistes plus ambitieux n'hésitent pas à l'étendre au monde entier : dès la fin des années 1920, des militaires tels Ishiwara Kanji, « le brillant mais

¹ Cf *infra*, citation p. 96.

² *The Japan Times & Mail. American-Japanese Friendship Number*, (N°13094), 28 octobre 1935, p.1. Cf. *infra*, II.2.3.4 Pacifisme et ...empire colonial, p. 120 et svtes.

³ AIZAWA Sheishisai cité par Robert KISALA, *Prophets of Peace. Pacifism and Cultural Identity in Japan's New Religions*, Honolulu, Hawai University's Press, 1999, p. 26.

⁴ Walter EDWARDS, *op. cit.*, p. 301. L'auteur signale à quel point les historiens professionnels devaient pour des raisons politiques séparer leurs recherches historiques et leurs obligations d'enseignement : Kita lui-même pouvait appuyer la version officielle dans ses publications scolaires et la mettre en doute dans ses propres travaux. Il sera d'ailleurs démis de ses fonctions pour avoir « imprudemment affirmé que la succession impériale n'a en fait pas suivi une succession linéaire ininterrompue ». *Ibidem*, p. 302.

⁵ KITA Sadakichi, cité par Walter EDWARDS, *op. cit.*, p. 304.

excentrique officier cerveau de l'incident de Mandchourie »¹ imaginent une guerre ultime entre le Japon et les États-Unis.

3.2.2 Le chemin vers le Zentaishugi (全体主義) – un totalitarisme à la japonaise

Les publications politiques et notamment les caricatures nous permettent de mesurer l'ampleur du chemin idéologique parcouru. Si au début de l'ère Meiji les caricaturistes séparent nettement les intérêts du gouvernement de ceux de la population, en 1940 au contraire, le peuple, l'état, l'empereur sont identifiés comme les différents aspects d'une même volonté nationale à vocation universelle.

En 1877 l'éditorialiste du *Marumaru Shinbun* pouvait par exemple écrire :

Les intérêts du gouvernement et les intérêts du peuple sont entièrement différents. [...] Le peuple ordinaire trouve les gouvernement républicains et constitutionnels les plus désirables, mais le gouvernement les méprise tous deux. En contraste, le gouvernement préfère un système monarchique ou le despotisme d'un simple souverain, mais le peuple n'aime aucun des deux².

En 1880, dans le même journal, le caricaturiste pouvait représenter les officiels de l'état, en poissons-chats, plus affairés à repousser les revendications populaires, qu'à les satisfaire (fig. 9).

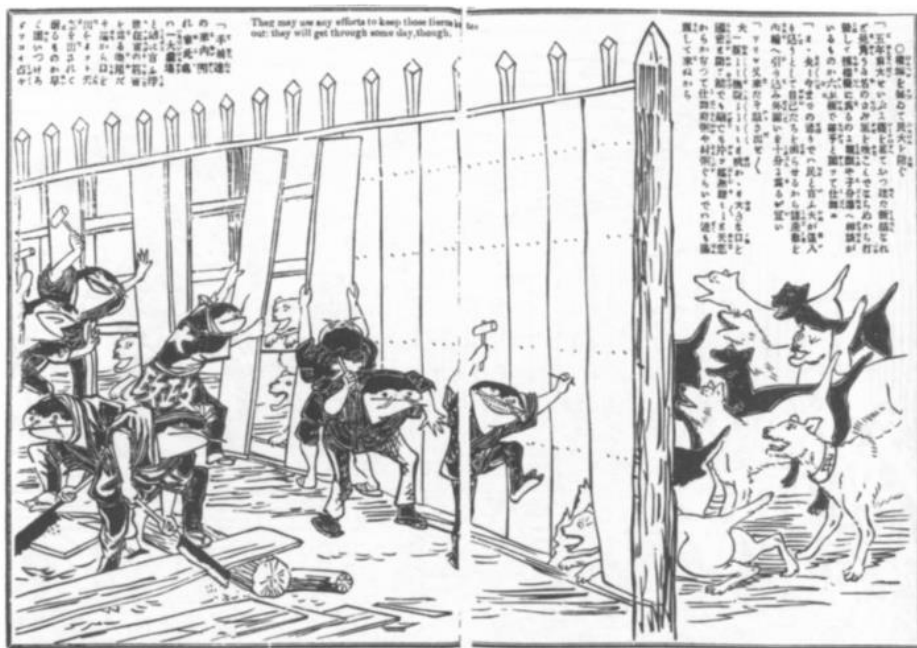


Figure 9 : les officiels de l'état se défendent contre les « chiens du peuple » (minken), Marumaru shinbun, 3 avril 1880.

¹ Walter EDWARDS, *op. cit.*, p. 305. Le lieutenant colonel Ishiware Kanji (1889-1949), influencé par le bouddhisme Nichiren, « après avoir étudié en Europe tira des écrits de Frédéric le Grand, de Napoléon et de von Moltke » « une vision apocalyptique » : « une série de guerres toujours plus grandes qui culmineraient dans une lutte finale, titanesque entre le Japon, dominant [hegemon of] l'Asie et les États-Unis, leader du monde occidental ». S'il considérait le contrôle de la Mandchourie essentielle pour une question de ressources, il était pour les mêmes raisons opposé à la guerre en Chine, d'après Marius JANSEN, *The Making of Modern Japan*, p. 579-580.

² *Marumaru Shinbun*, 21 juillet 1877, cité par Peter DUUS, « Presidential Address : Weapons of the Weak, Weapons of the Strong-The Development of the Japanese Political Cartoon », *The Journal of Asian Studies*, vol. 60, N° 4 (2001), p.993. Le nom du journal se réfère aux « cercles aveugles que les éditeurs inséraient à la place des noms, phrases, ou passages qui auraient pu susciter des poursuites en vertu des lois sur la presse et la diffamation », *Ibidem*, p. 977.

Le dessin se réfère au grand tremblement de terre de 1855 (les poissons-chats), à la mode européenne (les moustaches), et joue sur le nom même du « mouvement de la liberté et des droits du peuple »¹.

En 1940 au contraire, Kondō Hidezō fondateur du magazine *Manga* associe la mission du dessinateur politique à la défense de l'état vu comme une communauté unie, citoyens et dirigeants rassemblés dans la même marche triomphale.

Un million de cœurs ne battent-ils pas comme un seul ? Le peuple se repose sur le gouvernement et le gouvernement aime le peuple. Les dessinateurs qui pensent que c'est un progrès de seulement défier le gouvernement sont inexpérimentés... Le gouvernement et le peuple soupent dans le même pot comme ils ont toujours fait, et ils n'ont d'autre choix que d'avancer du même pas².

Illustré par Ishikawa Shinsuke (fig. 10), le journal nous montre le Prince Konoe menant le peuple en une cohorte unifiée, insensible aux « distractions ». Qu'il s'agisse ici du promoteur de la « Grande Asie » nous démontre que cette marche triomphale n'est pas censée se limiter au seul territoire de l'archipel. L'étendard brandi par le premier ministre porte l'inscription 全体主義, *zentaishugi*, aujourd'hui traduite par « totalitarisme ». De notre point de vue actuel ce terme est purement péjoratif : peu de régimes autoritaires se proclameraient spontanément comme tels. Le dessin peut donc apparaître comme une véritable caricature et conférer à la déclaration ci-dessus une dimension quelque peu ambiguë : dans un régime de plus en plus autoritaire, où il n'est sans doute pas prudent d'exprimer ouvertement ses critiques, texte et illustrations pourraient permettre une lecture à double sens, un premier degré pro gouvernemental, un second degré plutôt ironique.

Mais il faut se méfier de l'anachronisme d'une traduction usuelle, conditionnée par nos repères politiques contemporains. La signification des kanjis [全 : *zen*, la totalité ; 体 : *tai*, la substance, le corps ; 主 : *shu*, seigneur, maître, 義 : *gi*, justesse, règle] exprime simplement la prééminence du principe (主義 : *shugi*) du tout (全体 : *zentai*) sur les parties, de la globalité sur le particularisme, de la nation sur l'individu. Ils renvoient directement aux travaux de la *Shōwa kenkyūkai* (« association de recherche Shōwa »). Ce groupe d'intellectuels, sorte de *think tank* proche du prince Konoe, réfléchit depuis le début des années 1930 aux changements structurels nécessaires pour favoriser l'indépendance et le développement

¹ *Jiyū* (自由 : liberté) *minken* (民権 : droits civils) *undō* (運動 : mouvement). *Minken* joue sur une prononciation particulière de 犬 : *inu*, chien qui peut se prononcer *ken* dans certaines associations (cf. *Seiken* 成犬, chien adulte). Les « droits du peuple » deviennent les « chiens du peuple », la caricature des officiels en poissons-chats se réfère aux « images en forme de cartoon [...] des années 1850. La tradition populaire attribua le grand tremblement de terre de 1855 aux mouvements souterrains d'un poisson-chat géant[...]. Le dessin du poisson-chat fait allusion « aux moustaches qu'il partage avec les messieurs à la mode [up-to-date gentlemen] du gouvernement », voir Peter DUUS, *op. cit.*, p. 978.

² « Do not a million hearts beat as one ? The people (*jimin*) rely on the government, and the government loves the people. Cartoonists who think that it is progressive only to defy the government are a callow lot... The government and the people [*kokumin*] sup from the same pot as they always have, and they have no choice but to advance in step with one another », Peter DUUS, *op.cit.*, p.991.

économique du Japon. Entre l'individualisme « libéral » et la « démolition sans nuance de l'ordre social »¹ attribuée au modèle soviétique, des penseurs comme Miki Kiyoshi ou Rōyama Masamichi envisagent de façon positive une sorte de fascisme « à la japonaise », mêlant attachement irrationnel à la nation et planification rationnelle du développement économique.



Figure 10 : ISHIKAWA Shinsuke, le prince Konoe menant la nation, Manga, octobre 1940².

¹ Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, *op. cit.*, p. 613.

² Peter DUUS, *op.cit.*, p.992, titre descriptif, Peter Duus ne signale pas de titre original.

Pensant le monde futur comme composés de blocs irréductibles (communistes, libéraux ou fascistes) Miki Kiyoshi plaide pour une nouvelle philosophie une sorte de « coopérativisme » (*kyōdōshugi*) qui combinerait les meilleurs éléments des trois régimes et justifierait le rôle premier du Japon dans le « nouvel ordre en Asie Orientale ». En 1939, dans le second volume de ses *Principes de pensée pour un nouveau Japon*, il écrit :

La race est un tout qui transcende les classes économiques, et l'état est un tout moral qui est établi sur la base de la race. [...] En tant que tout moral, l'état doit [...] résoudre les problèmes des classes économiques avec son autorité, et réaliser un corps national coopératif¹.

Le « totalitarisme » (*zentaisugi*) n'y semble donc pas perçu comme négatif mais au contraire comme une façon de replacer chaque individu dans un tout considéré comme plus important que la somme de ses parties :

Au contraire de l'individualisme qui considère l'individu premier et la société seconde, *kyōdōshugi* considère la société première et l'individu second².

Ce tout, le « Japon », représente l'entité « mystique » irrationnelle capable de susciter l'adhésion univoque du peuple et dans laquelle il sera enfin possible de développer une planification économique et sociale rationnelle. Dans cette optique, le dessin d'Ishikawa Shinsuke prend une signification nettement moins critique. Accompagné d'une légende que l'on pourrait traduire par « restez concentrés », il nous présente la cohorte du bon peuple japonais, rejetant les distractions futiles, les préoccupations égoïstes pour construire derrière un premier ministre à la mine décidée un nouveau bonheur en Asie Orientale. On peut se demander néanmoins si le dessinateur est totalement convaincu. Certains personnages, telle la jeune élégante habillée à l'occidentale (fig. 11), peuvent bien évoquer une certaine dépravation morale, faisant par exemple écho à tel article du *Japan Times* où l'auteur un certain Hachiya Kei, décrit avec ironie teintée de misogynie ce genre de jeune femme « moderne » :

La plupart des O-josan (*sic*) se fichent [don't care] des événements sociaux. [...] Et donc, les problèmes mandchous, la crise financière du gouvernement, quelques misérables malheurs de pauvres bougres etc. tout ceci n'est perçu que comme des câbles (télégrammes ?) venus d'une île éloignée qui n'appartient pas au Japon. Mais d'un autre côté, elles sont horriblement intéressées dans les tendances de la mode contemporaine. [...] Je peux suggérer une sorte de fille habillée dans le style européen, allongée dans un fauteuil, écoutant un « tango argentin », sur un gramophone et s'imaginant danser à la prochaine soirée dans la propriété d'un baron. [...] Des acteurs, des sportifs, et des hommes de lettre elle peut discourir, bien qu'elle oublie souvent le nom du premier ministre de ce pays³.

¹ MIKI Kiyoshi cité par Miles FLETCHER, « Intellectuals and Fascism in Early Showa Japan », *The Journal of Asian Studies*, vol. 39, N°1 (1979), p. 51.

² *Ibidem*, p. 51.

³ HACHIYA Kei, « “O-josan” », *Japan Times & Mail*, 1^{er} janvier 1933.



Figure 11 : ISHIKAWA Shinsuke, le prince Konoe menant la nation, Manga, octobre 194, détails.

Mais d'autres restent bien plus difficiles à interpréter. Pourquoi le petit bonhomme à genoux est-il chassé du cortège par un grand escogriffe au nez d'ivrogne, pourquoi, au contraire, un peu plus loin, empêche-t-on un autre personnage de quitter le rang (fig. 11)¹? Qui sont les énigmatiques et flegmatiques spectateurs ? Quoiqu'il en soit voici qui n'est pas discret : les participants expriment bruyamment leur enthousiasme, nombreux sont ceux dont la bouche est grande ouverte, grosse caisse et tuba jouent de concert avec une énergie non dissimulée. Il s'agit d'un défilé « en fanfare », la présence de musique suggère que loin de crier leur joie il est bien plus probable que tous soient en train de chanter en cœur, pourquoi pas une « marche patriotique » ?

3.2.3 « Enflammer les cœurs », le rôle des « marches patriotiques »

Cette publication intervient à un moment délicat pour le pouvoir : l'engagement japonais en Chine, la résistance acharnée de Chiang Kai-Shek malgré le massacre de Nankin, épuisent les ressources du pays. Le gouvernement doit reconnaître que cette guerre n'est ni aussi rapide ni aussi efficace, la libération des peuples d'Asie ni aussi triomphale ou joyeuse qu'il ne l'avait initialement annoncé. L'enthousiasme des victoires passées retombe, il redevient nécessaire d'enflammer le peuple, d'obtenir son adhésion, son soutien inconditionnel.

En septembre-octobre 1937, le gouvernement du prince Konoe lance une campagne de « mobilisation nationale spirituelle » dont le but n'est autre que d'engager « tous les membres de la nation [...] à rendre de grand cœur et avec reconnaissance des services à l'État, en établissant par là une organisation complète de la vie nationale sur une base de temps de guerre ». Les buts majeurs de la campagne sont de convaincre la population de l'opportunité de bâtir « un nouvel ordre en Asie Orientale par la défense des idéaux nationaux ». Pour ce faire il s'agit d'augmenter « la force totale de la nation »,

¹ Selon Peter Duus, le corpulent personnage correspondrait à la caricature traditionnelle du capitaliste : les régimes démocratiques peuvent, à l'époque, paraître faibles, décadents et corrompus. Peter DUUS, *op.cit.*, p.992, l'auteur me confirme son interprétation par mail (21 mars 2020).

de lui permettre de « donner sa pleine mesure en exaltant l'esprit national » en engageant chacun à « rendre des services sincères à l'État en travaillant dur dans ses occupations respectives »¹.

Cette rhétorique grandiloquente se révèle cependant relativement inefficace, elle ne réussit guère à « enflammer les cœurs » : des sondages réguliers auprès des populations notamment rurales constatent que les termes utilisés ont peu d'impact. Le peuple semble mal comprendre pourquoi le Japon devrait être « le guide de l'Asie », pourquoi il est nécessaire de se battre en Chine, et pourquoi le pays se trouve relégué au ban de la communauté internationale². Les slogans tels le *Hakkō Ichiu* déjà cité, pour symboliques qu'ils paraissent aux yeux de leurs promoteurs, n'ont pas l'impact escompté. Si les futurs officiels par leur formation en bouddhisme zen mâtiné de Shintō d'état³ sont conditionnés à adhérer au discours gouvernemental, les couches sociales moins « éduquées » ne sont pas aussi perméables. Pour les toucher la propagande doit se faire moins intellectuelle, plus spectaculaire. Les conférences sont utiles mais le choix du conférencier est primordial. Un témoin interrogé abonde en ce sens : ce qui importe, nous dit-il, c'est le côté irrationnel, l'éloquence, la passion, l'esprit, le charisme de l'orateur. C'est par sa capacité à éveiller l'émotion, bien plus que par ses raisonnements, qu'il emporte l'adhésion⁴.

De telles opinions, relayant l'échec relatif des slogans impériaux, engagent les organes officiels de propagande à rechercher d'autres canaux de communication, des canaux plus « émotifs » : il ne s'agit pas tant de convaincre que de susciter un engagement enthousiaste, quasi irréfléchi. Utilisant l'attrait public pour les concours le gouvernement en organise de toutes sortes. Tous les styles y participent, « danse, posters, films ... », mais parmi tous les divertissements convoqués pour transmettre le message gouvernemental, la musique joue un rôle central : ce sont les concours musicaux qui attirent le plus grand nombre de participants⁵. En 1937, le « département de l'information du Cabinet »⁶ organise une compétition dotée d'un prix substantiel : il s'agit de récompenser une marche « nationale patriotique » originale. Les annonces engagent les candidats à composer une chanson que « le peuple puisse chanter avec cœur [heartfelt feeling] pour toute l'éternité », dont les paroles « belles, brillantes et braves » soient une « représentation de la vérité japonaise, symboli[sant] la force vitale éternelle et l'idéal de l'empire » tout en étant capables « d'éveiller l'esprit national ». Ce concours ambitieux ne se limite pas à l'archipel et se déroule en deux temps : des contributions arrivent de tout l'empire, tout d'abord pour les paroles,

¹ « [A]ll members of the nation [...] to render wholehearted and grateful services to the State, establishing thereby the complete organization of national life on a wartime basis », « a new order in East Asia [...] by upholding national ideals », « The total strength of the nation », « full scope by exalting the national spirit », « wholehearted services to the State by working hard in their respective occupations », dans « Concerning National Spiritual Mobilization. Bureau of Information, Prime Minister's Department », *Tokyo Gazette. A Monthly Report of Current Policies, Official Statements and Statistics*, N° 27 (juin 1939), p. 27-28.

² Barak KUSHNER, *The Thought War : Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 29.

³ Voir par exemple : « Government Officials Undergo Zen Training », *Japan Times & Advertiser*, Evening Edition, 16 décembre 1940, p. 1.

⁴ Barak KUSHNER, *The Thought War : Japanese Imperial Propaganda*, op. cit., 2006, p. 29.

⁵ Barak KUSHNER, op. cit., 2006, p. 30.

⁶ L'auteur, Barak KUSHNER, op. cit. p. 30, évoque un « Cabinet Information Office » dont il ne précise par le nom japonais. Au vu de la date et des informations transmises par Peter O'Connor (op. cit.) nous supposons qu'il s'agit du *Naikaku Jōhōbu*, que nous avons traduit par département de l'information du cabinet, cf. *supra* p. 33.

ensuite pour la musique¹. Le concours musical est remporté par Setoguchi Tokichi, un clarinettiste militaire en retraite, déjà connu pour avoir composé l'hymne officiel de la marine. Yamada Kozaku si critique pour le style « occidental » et Konoe Hidemaro, frère du premier ministre et chef d'orchestre reconnu sont sans doute du jury². La composition semble ne présenter, *a priori*, que bien peu de caractère « japonais ». Mise à part une allusion pentatonique apparemment fugace (mesures 17-24), elle affirme un caractère tonal simpliste, des fonctions harmoniques élémentaires, des rythmes pointés et une structure par multiplications de huit mesures particulièrement conventionnelles : banale marche militaire, il n'y a, semble-t-il, que le chant pour véritablement signer son origine culturelle et géographique (fig. 12).

愛国行進曲

Setoguchi Tokichi (1868-1941)



Figure 12 : SETOGUCHI Tokichi, aikoku kōshinkyoku (愛国行進曲³), harmonisation par fonctions harmoniques simples (I, II, IV, V)⁴

¹ « the people could sing with heartfelt feeling for all eternity », Barak KUSHNER *op.cit.* p. 30, l'auteur se réfère au *Senzen no jōhō kiko yoran* (戦前の情報機構要覧) que l'on pourrait traduire par « manuel de l'organisation de l'information avant-guerre ».

² D'après la page Wikipedia consacrée à la chanson : « 愛国行進曲 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/愛国行進曲> (page consultée le 27 février 2020). La même page évoque 57758 candidatures pour le texte et 9555 pour la musique, chiffres que nous n'avons pu recouper.

³ de « amour » (*ai*, 愛) et « pays » (*kokuni*, 国).

⁴ N'ayant pu en dénicher une partition d'époque, nous nous sommes concentrés sur une analyse purement auditive. L'accompagnement est ici réduit au minimum pour mettre en évidence la simplicité du langage harmonique. Enregistrée de nombreuses fois, la version suivante affirme dater de 1937 : « Aikoku Koshinkyoku (*sic*) The Patriotic March », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=3GdLESxR5II> (page consultée le 16 mai 2020). Les orchestres y ajoutent souvent une

La contradiction semble sauter aux yeux (oreilles) : censée célébrer le particularisme japonais et la grandeur de la nation, sélectionnée dans cet unique but parmi quelques milliers de compositions, cette chanson semble s'appuyer, tout comme la fanfare du dessin politique, sur un langage musical aussi simpliste qu'originellement peu « japonais ». Si la cadence des mesures 23-24 peut être considérée comme typiquement « native », le reste de la chanson paraît tout aussi typiquement tonal.

Le jury, dans lequel se retrouvent, nous l'avons signalé des personnalités dont la compétence n'est pas à mettre en doute, se serait-il fourvoyé ? Ou le paradoxe ne serait-il qu'apparent ? L'idée n'est-elle pas justement de célébrer une certaine mixité : selon l'idéologie qui nous occupe dans ce chapitre, loin d'être un appauvrissement celle-ci permettrait de transcender par le nativisme japonais le langage musical occidental, elle pourrait en féconder la modernité supposée par une référence à l'éternelle grandeur japonaise. Une écoute plus attentive nous montre en effet que loin d'être anecdotique, le passage pentatonique signalé plus haut, organise en fait toute la chanson. S'il est en lui-même chanté à l'unisson, mis en parallèle avec la mélodie des passages harmonisés (fig. 13), il n'est pas difficile de remarquer que cette dernière n'en constitue qu'une thématique dérivée.

Dans les mesures 1 à 4, notes d'appui du couplet et mélodie pentatonique se correspondent parfaitement, seule la transition avec la mesure 5 diffère légèrement. Les mesures 6 à 8 sont plus intéressantes : le compositeur y joue sur une sorte de fusion pentatonique-tonale: le mi de l'échelle pentatonique (mesure 5) s'intègre dans un accord de sous-dominante permettant le do mélodique (sixte et tierce), le sol et le si sont contenus dans un accord de tonique (mesure 6), enfin le ré s'harmonise avec un la au soprano, dans le cadre d'une demi-cadence (mesures 7 et 8). Il est donc possible de presque parfaitement superposer la mélodie pentatonique des mesures 17-24 à celle du couplet principal. Toute aussi significatives, les dernières mesures de la chanson égrènent en notes d'appui la série pentatonique descendante.

La toute fin nous fait l'effet d'un clin d'œil, la mélodie se terminant sur un rapport de cadence parfaite tonale (mesures 39-40) qui n'est pas sans rappeler le saut de sixte de la cadence pentatonique elle-même (mesure 23-24). Les deux langages semblent se saluer aux deux extrémités du refrain et du couplet.

introduction qui varie de version en version, l'interprétation du *Tokyo Band Choir* de la force maritime de self défense se distingue par la longueur de ses ajouts, quoiqu'ils prétendent s'inspirer de l'enregistrement d'époque de la firme *Victor* « 東京音楽隊合唱隊が歌う「愛国行進曲」 », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=F0U6Mly-KMY> (page consultée le 16 mai 2020).

愛国行進曲

Setoguchi Tokichi (1868-1941)



Figure 13 : SETOGUCHI Tokichi, aikoku kōshinkyoku (愛国行進曲), série pentatonique.

Compositeur et jury nous présentent donc au-delà d'une chanson apparemment anodine, un exemple de fusion presque parfaite, simple sans doute, simpliste peut-être, mais particulièrement bien réussie entre le fameux langage traditionnel « vieux de centaines de milliers d'années » cher à Yamada Kozaku et l'harmonie occidentale « moderne ». Celle-ci est d'ailleurs réduite au rang de simple technique, de simple arrangement : car ce qui organise la chanson ce ne sont pas les quelques accords ou fonctions harmoniques, c'est bien le substrat pentatonique. Les propagandistes peuvent donc être rassurés, le message musical est clair : l'âme est bien japonaise, même si le savoir-faire est occidental et permet de l'actualiser. Si l'intention est bien d'affirmer le Japon comme le lieu le plus abouti de la civilisation, comme le seul endroit où l'avancée technique « occidentale » peut être sublimée grâce à « l'âme éternelle du peuple japonais »¹, il n'est pas étonnant que cette chanson ait obtenu les éloges du jury.

¹ Pour l'éternelle « âme japonaise » voir plus loin Anesaki Masaharu, p. 91 et svtes.

Évidemment, à nos oreilles contemporaines, il est peut-être difficile de lui accorder la réussite d'une telle ambition. Même si son succès et sa pérennité confirment son pouvoir d'attraction, son

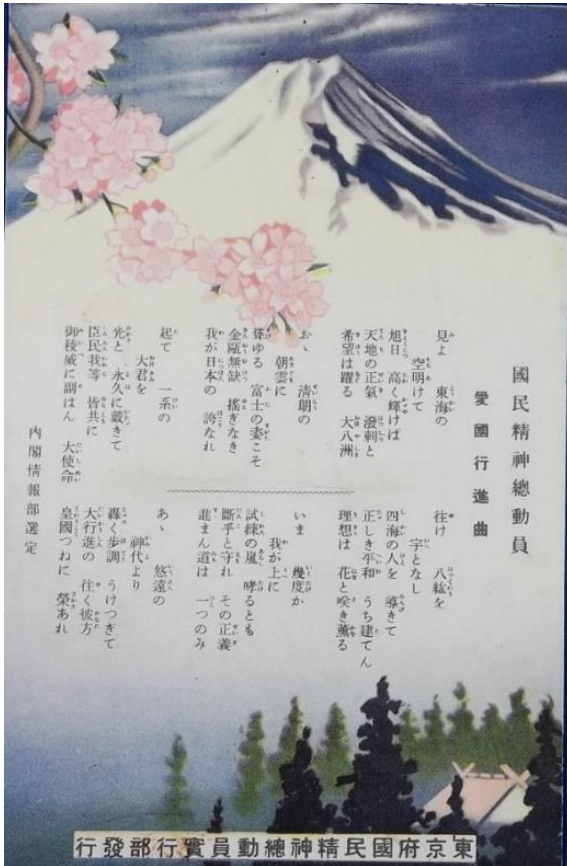


Figure 14 : : illustration et paroles,愛國行進曲, carte de la fin des années 1930 (?).

matériau musical nous apparaît quand même un peu maigre. Mais l'air est facile à retenir, il fournit aux paroles un véhicule pratique et populaire. Celles-ci cumulent tous les stéréotypes du discours nationaliste. La première strophe s'ouvre par une allusion au soleil levant¹, célèbre ensuite la silhouette du Mont Fuji², raisons essentielles pour lesquelles chacun doit se sentir fier du Japon³. Le deuxième couplet est à la fois plus explicite et plus impérieux : debout ! en avant ! (*Tate ! Yuke !*). Suivons la lignée impériale unique, aidons-là à accomplir sa grande mission⁴ : rassembler les peuples du monde (les « huit coins » *bakkō*, 八紘) dans une paix universelle (harmonie, *heima*, 平和). La strophe se termine en soulignant à quel point cet « idéal embaumera comme une belle floraison »⁵. La fleur de cerisier n'est pas explicitement citée mais les illustrateurs d'époque ne s'y trompent pas (fig. 14)⁶. Le troisième couplet exalte la volonté du sujet loyal et l'éternité de l'empire.

Si la persistance de la chanson dans les milieux nationalistes japonais actuels n'étonnera sans doute personne, son souvenir dans des régions colonisées telles l'Indonésie peut par contre surprendre. Une étude menée par des membres de l'université des Andalas (West Sumatra) signale sa présence, non seulement chez des personnes âgées, survivantes de l'occupation, mais aussi chez les plus jeunes. Appréciée pour son dynamisme, sa capacité à stimuler l'enthousiasme, il semblerait qu'elle se soit transmise, notamment par les femmes, et incorporée dans la tradition orale. La signification des paroles, quoique souvent traduites en indonésien ne semble pas troubler particulièrement ses amateurs⁷. On peut

¹ Si la splendeur du soleil levant illumine et ouvre le ciel du Tokai (*Tokai no sora akete, kyokujitsu takaku kagayakeba* 東海の空あけて旭日高く輝けば).

² Par la silhouette imposante du Mont Fuji (*Sobiyuru Fuji no sugata koso* 聳ゆる富士の姿こそ).

³ (*nihon no bokori nare* 日本の誇りなれ).

⁴ *Ikkei no okimi* (一系の大君), *daishimei* (大使命).

⁵ *Reisō ha hana to saki kaoru* (理想は花と咲き薫る).

⁶ Illustration non datée mais dont le texte correspond à la chanson, trouvée sur le site *Japan War Art*, <http://japanwarart.ocnk.net/product/5674> (page visitée le 27 février 2020).

⁷ Voir Maulia DINI, Ruhanita LYANA et Febrina RIA, « Aikoku Koushinkyoku Song, Japanese Heritage in West Sumatra », *Proceedings of ICOFORT International Conference in Hikome*, 23-26 octobre 2018. L'étude en elle-même reste assez floue sur les milieux dans lesquels cette transmission s'est effectuée : tout en signalant que l'accès aux paroles japonaises devait être limité

donc se demander dans quelle mesure l'efficacité idéologique d'une telle chanson est liée à la musique elle-même ou n'est seulement qu'une conséquence du contexte entourant son utilisation. *Aikoku kōshinkyoku* a fait l'objet d'une soigneuse sélection, ses paroles reflètent à tel point la volonté hégémonique nipponne que la chanson fait encore l'objet d'un culte dans certains milieux d'extrême droite. Mais sa musique exprimant finalement peu de caractéristiques culturellement spécifiques, elle peut continuer à être appréciée dans des régions autrefois colonisées et aujourd'hui peu soucieuses de se soumettre à une nouvelle domination japonaise. De la même manière qu'il est possible d'aimer une passion de Bach sans être croyant, de faire chanter aux enfants *j'ai du bon tabac* sans les pousser au tabagisme, il semble que la musique soit un médium suffisamment puissant pour dépasser le sens littéral des paroles et suffisamment souple pour que chacun y projette ce que bon lui semble. Diffusée à travers les haut-parleurs d'une camionnette bariolée de symboles réactionnaires dans les rues du Tokyo d'aujourd'hui *Aikoku kōshinkyoku* exprime sans doute la nostalgie d'un passé considéré comme glorieux. Chantée par une grand-mère indonésienne, avec éventuellement quelques glissements sémantiques, sa signification n'est certes plus aussi évidente. Les infinies adaptations des opéras de Mozart, tiraillées entre des productions à prétentions « modernes » ou « actuelles » et une réalisation musicale « historiquement informée », participent du même paradoxe : contexte et mise en scènes déterminent en grande partie la signification accordée à la musique elle-même.

En 1940, la propagande nous en fournit un bel exemple. Les manifestations du 2600^{ème} anniversaire lui permettent de dresser un décor hautement patriotique. Un nouveau concours est lancé : la chanson, cette fois, doit célébrer l'anniversaire de la dynastie. Le « poème » lauréat n'est guère plus original : la lumière du matin, le Mont Fuji et le cerisier, cette fois-ci explicitement, exaltent à nouveau le patriotisme¹. La fin envoie un message clairement expansionniste sinon impérialiste :

正義凜たる旗の下	Sous le drapeau de la justice
明朗アジア打ち建てん	Construisons une Asie heureuse
力と意気を示せ今	Maintenant montrons notre souffle et notre esprit
紀元は二千六百年	Notre histoire a deux mille six cents ans
ああ 弥栄の日はのぼる	Ah, le soleil de la prospérité s'élève

La musique n'est guère plus intéressante : *Aikoku kōshinkyoku* et *Kigen nisen roppyaku nen*² utilisent les mêmes rythmes convenus, les mêmes fonctions harmoniques basiques, la même structure par

à une frange réduite de la population, elle ne nous renseigne guère sur l'importance de sa transmission ni sur l'étendue de sa renommée actuelle. Une simple recherche sur internet, à défaut de pertinence scientifique, peut nous indiquer néanmoins sa persistance dans le monde des amateurs de « marches militaires ». Sur les pages spécifiquement japonaises, par contre, l'importance accordée aux paroles est loin d'être insignifiante.

¹ (traduction personnelle), *bokoku no chi* 報国の血, littéralement le « sang du patriotisme ».

² 紀元二千六百年, littéralement : une ère de deux mille six cents ans.

multiples de huit mesures, le même enchaînement musical de couplets et refrains (respectivement de seize et huit mesures). Il ne serait guère utile de s'y appesantir si la sélection de cette chanson ne donnait lieu à un gigantesque concert : dans le cadre prestigieux du Hibiya Hall, trois mille personnes, selon Hans Erik Pringsheim et le *Japan Times*, assistent à sa première exécution. Le *Imperial Navy Band* et l'orchestre de la radio de Tokyo sont réunis pour l'occasion ainsi qu'une « impressionnante série de chanteurs populaires japonais ». Le journaliste nous rappelle que l'œuvre, sélectionnée parmi « plus de dix-huit mille poèmes » et quelque « quatre mille compositions » a valu à ses auteurs un prix de mille cinq cents yens chacun.

Lors de la cérémonie, après que l'assistance se soit levée et inclinée vers le palais impérial, ait chanté « à l'unisson » l'hymne national, se soit recueillie en silence pour « l'âme des héros de guerre et offert une prière pour le succès des officiers et des hommes combattant en Chine », le public « a pu apprendre à chanter la nouvelle chanson sous la direction de Eiichi Uchida, bariton du récent *Rigoletto* ». Dans le « potpourri » proposé pour terminer cette cérémonie radiodiffusée, se trouvait notamment « la Marche Patriotique [*Aikoku kōshinkyoku*] composée l'année dernière (*sic*) par Tokichi Setoguchi [...et qui] a connu une popularité plus importante au Japon que tout autre chanson avant elle »¹. Tout est donc mis en place pour faire de ces chansons un événement important et patriotique, pour leur conférer une dimension symbolique particulièrement forte.

¹ Hans Erik PRINGSHEIM, « 3000 Are Taught Song Celebrating Empire Foundation. Ceremony at Hibiya Hall Promulgates New Song; Monster Concert is Held », *Japan Times & Mail*, Tokyo, 16 décembre 1939, p. 4.

II. ÉQUATION N° 2 : OCCIDENT – ORIENT, LA COURSE À LA CIVILISATION

1. LE MYTHE D'UNE DIFFÉRENCE FONDAMENTALE

Le pouvoir impérial, au contraire peut-être du *bakufu* dont l'autorité se fondait sur les castes de guerriers, a besoin de se légitimer en s'appuyant sur un sentiment d'unité nationale. Pour ce faire le chapitre précédent nous le montre se construisant une histoire revisitée, mythifiée. Le deuxième axe fondamental de cette politique d'unification se base sur la culture. Il s'agit d'en démontrer toute la richesse, toute la spécificité, non seulement pour permettre au Japonais moyen de s'y identifier, mais aussi pour, vis-à-vis de la naissante « opinion internationale », proclamer l'unicité du Japon et son « haut niveau de civilisation ». Dans ce but le pouvoir met en place de véritables opérations de propagande, dont, nous le constaterons, les concerts des 7 et 8 décembre 1940 font partie. Celles-ci s'appuient sur une opposition encore vivace aujourd'hui, entre deux conceptions quelque peu caricaturales : d'une part celle d'un « Orient » traditionaliste, statique, dont la sagesse se perd dans, et se transmet depuis « la nuit des temps », d'autre part un « Occident » dynamique, industriel, « machiniste », pragmatique, tourné vers le progrès et selon certains vers la démocratie. Cette opposition, nous l'avons déjà rencontrée dans le chef de Yamada Kozaku, elle constitue la deuxième équation de cette délicate problématique.

1.1 Une offensive de politique étrangère culturelle : la *Kokusai Bunka Shinkōkai*

Si l'année 1940 égrène les manifestations en l'honneur de l'empire, si le pouvoir décide d'exploiter cet anniversaire de façon exceptionnelle, il ne s'y est engagé qu'assez tardivement : les premières initiatives viennent plutôt du niveau local et mettent quelque temps à susciter l'intérêt des hautes sphères. Dès 1930, des projets naissent à Tokyo et Nara mais sans vraiment de rapport avec une mise en valeur idéologique des origines de l'empire. Les deux villes sont plus préoccupées par leur propre promotion que par l'unité nationale. La première envisage des travaux pour la foire universelle prévue en 1940, la seconde d'améliorer ses rentrées touristiques en aménageant l'enceinte du sanctuaire de Kashihara¹. Le gouvernement se montre distant, les demandes de subsides restent sans réponse. En septembre 1931, la crise de Mandchourie retient toute son attention : si l'opinion publique japonaise y répond plutôt favorablement, l'image extérieure du pays est fortement compromise. Déjà échaudé par son échec à la conférence de Paris, le pouvoir japonais ressent sans doute plus que jamais la nécessité de rétablir son image. Les efforts déployés pour convaincre la « communauté internationale » naissante d'accepter la création de l'état du Mandchoukouo n'obtiennent que des résultats mitigés. La presse américaine, par exemple, est divisée : si le *New York Times* évoque la responsabilité d'éléments militaires incontrôlés vis-à-vis d'un pouvoir central plutôt pacifiste, le *Boston Herald* accuse le Japon de vouloir « verrouiller les territoires du Nord ». D'autres, au contraire, rejettent la faute sur un gouvernement chinois incapable

¹ Walter EDWARDS, *op. cit.*, p. 294. Le sanctuaire de Kashihara marque l'emplacement supposé du premier palais impérial. L'exposition universelle sera annulée pour cause de guerre sino-japonaise.

d'assurer la protection des « vies et propriétés étrangères »¹. Si le problème du Mandchoukouo fait régulièrement l'objet de discussions au sein de la Société des Nations, les puissances « occidentales » n'adoptent vraiment « une position diplomatique forte » à l'encontre du Japon qu'au moment où leurs propres intérêts commerciaux commencent à être menacés². La célèbre caricature du discours de Matsuoka Yōsuke par Hergé (fig. 15) exprime peut-être une certaine ironie « occidentale humanitaire », mais masque aussi toute l'ambiguïté d'une organisation internationale censée maintenir la paix mondiale, sans pour autant condamner l'existence de colonies ou reconnaître d'égalité raciale entre ses membres³.

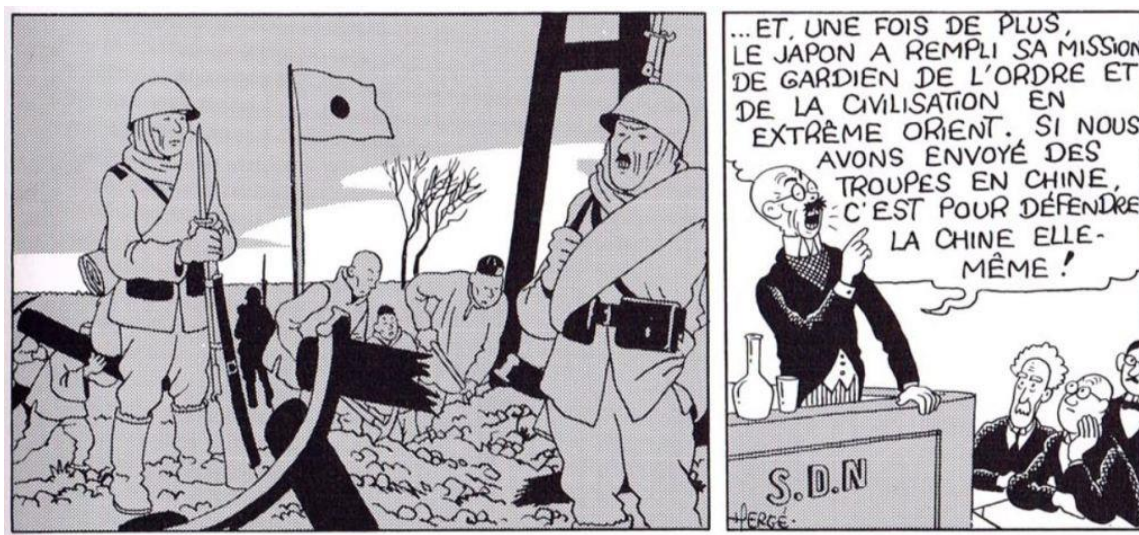


Figure 15 : Georges REMI dit Hergé, *Le Lotus Bleu*, Tournai, Casterman, 1936, p. 22

Néanmoins, conscients de l'existence d'une opinion publique internationale largement négative et loin de désirer pratiquer une politique isolationniste, le gouvernement japonais met en place des opérations de séduction : il désire donner du pays une image plus positive, notamment aux États-Unis. Malgré les tensions internationales, le Japon devrait, selon le prince Konoe, « mériter un plus grand respect, une plus grande affection et une plus grande sympathie de la part des autres peuples »⁴. Pour remédier à l'opprobre international, la diplomatie japonaise joue une carte culturelle : en faisant mieux connaître la « valeur et le prestige de sa propre culture » elle estime pouvoir « redresser l'image déformée du Japon créée par des déclarations jingoïstes, dont la valeur en tant que nouvelles, quoiqu'éphémère,

¹ Kari SHEPHERDSON-SCOTT, « Conflicting Politics and Contesting Borders: Exhibiting (Japanese) Manchuria at the Chicago World's Fair, 1933-34 », *The Journal of Asian Studies*, vol. 74, N° 3 (2015), p. 544.

² La bataille de Shanghai, et les menaces sur les concessions étrangères semblent servir de déclencheur. Voir Kari SHEPHERDSON-SCOTT, *op. cit.*, p. 543.

³ Ce n'est pas le lieu ici de rentrer dans les détails de la politique internationale d'avant-guerre. Rappelons simplement le refus tout d'abord des britanniques et du président Wilson, d'inclure une clause d'égalité raciale dans la convention fondatrice de la Société, tout comme le refus du congrès américain de la ratifier. Voir par exemple MATSUNUMA Miho, « Et la SDN rejeta "l'égalité des races" », *Le Monde diplomatique*, janvier 2019, p. 22, ou la déclaration musclée du premier ministre australien en 1919 (« nous ne voulons pas qu'ils puissent épouser nos femmes ») traduite dans le même article à partir de Joseph DILLON, *The Inside Story of the Peace Conference*, New York, Harper & brothers, 1920, p. 333.

⁴ Prospectus de la *Kokusai Bunka Shinkokai* (KBS) cité par John GRIPENTROG, « Power and Culture : Japan's Cultural Diplomacy in the United States, 1934-1940 », *Pacific Historical Review*, Vol. 84, N° 4 (2015), p. 480-481.

leur donne une publicité éclatante ». Faire mieux connaître la culture japonaise pourrait peut-être compenser l'image guerrière que le pays s'est forgé et faire oublier le « siècle vide » de Genève¹.

Dans ce but, la Diète approuve le financement d'une nouvelle « société pour les relations culturelles internationales » (*Kokusai Bunka Shinkōkai*², abrégée couramment en KBS) dont les membres sont choisis parmi l'élite sociale, politique, industrielle ou culturelle. On y retrouve entre autres Konoe Fumimaro, alors président de la chambre des pairs, ou le baron Dan Inō, ancien professeur de l'université de Tokyo lié par son père au groupe Mitsui³. Un frère cadet de l'empereur Hirohito confère à cette association le prestige de la maison impériale. L'importance des personnalités sélectionnées malgré la relative maigreur du budget initial, souligne l'importance que le pouvoir accorde à cette initiative. Le programme de l'association prévoit notamment des publications sur l'histoire, l'art, les sciences, le théâtre voire le sport, des échanges inter universitaires, des conférences et l'invitation de personnages importants au Japon⁴. Le *Japan Times* lui consacre en 1936 un article conséquent. Désireux de la parer de toutes les qualités il s'emmêle quelque peu dans sa dialectique : sous le titre « *Cultural Propaganda* », il essaie de nous la montrer comme une organisation fondamentalement apolitique, comme une sorte d'association de gentils et généreux esthètes avant tout soucieux d'élever le niveau culturel du monde extérieur sans la moindre arrière pensée. Saluant tout d'abord sa composition choisie parmi « les hommes les plus hauts placés et les plus capables de l'Empire », il relève directement la critique que pourraient lui adresser les esprits mesquins :

Le danger qu'il court, et qu'il serait peu sage d'ignorer et contre lequel de ne pas se prémunir, est double : la possibilité d'être teinté de propagande nationaliste, et [de laisser] des vues officielles plutôt que [issues] du véritable monde culturel du Japon prédominer dans ses politiques⁵.

Cette étrange affirmation mêlant politique et culture est immédiatement suivie d'une profession de foi envers ce qu'on l'on pourrait appeler « la culture pour la culture » :

Il y a une partie tellement vaste de la culture japonaise qui n'a rien à voir avec la politique, l'économie, les relations internationales et ce genre de sujets controversés qu'il n'y a aucune nécessité d'entrer dans de tels cercles⁶.

L'association s'occupe donc bien de « propagande » comme le signale le titre de l'article, mais, l'auteur insiste, « de propagande dans son meilleur sens ». En contre-exemple, sans doute bien conscient de s'adresser en priorité à un lectorat anglophone, il évoque le malheureux exemple allemand :

¹ Hugh BYAS, « Japan in Campaign Abroad to Attack Idea It Is "The Mikado" Plus Prussian Sergeant », *The New York Times*, 26 janvier 1934, p. 12.

² De 国際, *kokusai* : international ; 文化, *bunka* : culture ; 振興会, *shinkōkai* : société de promotion.

³ Cf. *infra*, II.2.3.1 Définir l'identité japonaise : le rôle de la Grèce antique, p. 112 et svtes (citation p. 112).

⁴ Pour le budget, Hugh Byas parle de deux cent mille yens (« by such modest means »), Hugh BYAS, *op. cit.*, 26 janvier 1934, mais aussi de l'appel à des fonds privés (de là peut-être la présence de membres liés à Mitsui).

⁵ « Cultural Propaganda », *The Japan Times & Mail*, 14 avril 1936, p. 8, première colonne.

⁶ « Cultural Propaganda », *ibidem*, p. 8 deuxième colonne.

Depuis que la propagande de la [1^{ère}] guerre mondiale a joué une part si prépondérante dans les politiques de différentes nations, elle est devenue une menace pour l'honnête compréhension d'une nation par les autres. La campagne agressive pour diffuser la Kultur (*si*) germanique diffusée durant l'immédiat avant-guerre et continuée pendant les temps du conflit, ne sera pas facilement oubliée ni pardonnée par le monde¹.

En ce qui concerne la *Kokusai Bunka Shinkokai*, il ne s'agit (bien sûr) pas de cela ! il n'est pas question d'adopter une telle mentalité ni de prétendre que

les meilleures philosophie, science, système esthétique et autres possibles avaient été découverts par les enfants de la mère Patrie [fatherland] [et] qu'il était « du devoir, presque d'un devoir sacré, d'imposer ce système culturel au reste du monde, même par la force si nécessaire².

Affirmer une telle volonté impérialiste, même de la part de personnages qui comme Konoe Fumimaro développeront bientôt les concepts de « grande Asie », même à la veille de la seconde invasion japonaise en Chine, serait selon le journaliste absurde : « il faut espérer qu'elle ne surgisse jamais dans sa tête dans le futur ». L'article se termine sur une tartufferie de la plus belle eau :

L'héritage culturel du Japon est riche en effet, et il a trop longtemps été négligé par le monde en général à son propre détriment. C'est un [héritage] dont le Japon peut bien être fier, mais la fierté est le dernier élément qui devrait intervenir dans la pensée et l'activité de la K.B.S. On peut offrir la culture mais on ne peut pas forcer son acceptation et des essais en ce sens se nuisent à eux-mêmes.

Il ne s'agit donc pas d'être fier de sa culture nationale, fierté légitime mais hors de propos, il s'agit, dans la grandeur d'âme d'un pays hautement civilisé, de « l'offrir » à un monde qui s'en est pour son propre malheur privé trop longtemps. Évidemment, personne ne peut le forcer à se rendre compte de son aveuglement. La KBS peut bien être totalement honnête, sincère et altruiste, elle ne peut obliger les autres nations à « comprendre » le Japon. Mais, et c'est ici que le Tartuffe politique se découvre, comme l'affirmait, rappelle-t-il, dans un discours récent le premier ministre Hirota :

Personne n'est qualifié pour parler de paix mondiale s'il ne connaît et n'apprécie seulement que les aspirations nationales et les obligations de son propre pays, sans aussi comprendre et apprécier les positions des autres pays. Cette compréhension et cette appréciation ne peuvent s'obtenir que par la compréhension et l'appréciation de la culture et de la civilisation de l'autre pays³.

Quoique le reste de l'article ait tenté de nous démontrer, la fin est claire : La KBS ne peut forcer personne à apprécier la culture japonaise mais il ne faudrait pas venir se plaindre, dans ce cas, de l'absence de paix mondiale. Il s'agit, ni plus ni moins, d'instrumentaliser la culture à des fins de politique étrangère. Reconnu comme grande puissance économique et militaire, notamment depuis la fin de la première guerre mondiale, le Japon entend démontrer son haut niveau de civilisation et ainsi rencontrer les

¹ « Cultural Propaganda », *ibidem*, p. 8, première colonne.

² « Cultural Propaganda », *ibidem*, p. 8, première colonne.

³ « Cultural Propaganda », *ibidem*, p. 8, troisième colonne, dernier paragraphe.

arguments avancés par nombre de pays « occidentaux » pour justifier leurs propres conquêtes coloniales. Le discours du premier ministre japonais ne passe pas inaperçu : le *New York Times*, le 15 avril publie un « message » de « vingt-sept éminents » citoyens américains ([27 Men prominent in Nation]). Celui-ci sonne comme une approbation :

Croyant une mutuelle compréhension comme un nécessaire antécédant à une estime digne et respectueuse, et déplorant parmi les nations les antipathies irraisonnées qui sont l'héritage pervers d'une génération passée, nous contresignons le désir d'exprimer, par l'intermédiaire de votre Excellence, au peuple du Japon, notre désir d'appréhender une nouvelle ère dans les relations entre le Japon et l'Amérique¹.

L'usage de la culture pour promouvoir une « nouvelle ère » dans les relations politiques n'est donc problématique ni d'un côté du Pacifique, ni de l'autre. Les signataires, membres éminents du monde académique et universitaire, semblent bien considérer le « peuple du Japon » et en filigranes le peuple américain, comme des ensembles suffisamment homogènes pour que l'on puisse en énumérer des caractéristiques propres, susceptibles de conduire à une « mutuelle compréhension ».

Jouant sur ce tableau ambigu, pour contrer ce que Konoe Fumimaro décrit au retour d'un voyage aux Etats-Unis comme une propagande chinoise particulièrement efficace, la KBS met en place, entre 1934 et 1937, de nombreuses actions. Sous la plume d'un de ses membres, Anesaki Masaharu, éminent intellectuel d'obédience nichiren², l'opinion publique américaine dès 1933 va donc apprendre à cerner cette fameuse et persistante « âme japonaise », éternelle, civilisatrice et (bien sûr) pacifique. Dans *Art, Life and Nature in Japan*, livre présenté par le *New York Times*, comme « à placer près du sommet de la liste de lecture de printemps »³ l'auteur nous expose l'unité du « peuple japonais », non comme une caractéristique contingente, dépendante d'un hasard historique ou géographique, mais comme une qualité essentielle, au sens propre, résistante aux changements voire à la modernité.

Quand nous retournons pour regarder à travers la longue série de changements dans l'histoire [du Japon], nous pouvons constater que l'âme du peuple est restée en grande partie la même malgré les aléas⁴.

¹ « Believing that mutual comprehension is the necessary antecedent to dignified respectful esteem, and deploring among nations the unreasoned antipathies which are the perverse heritage of a passing generation, we undersigned wish to express, through your Excellency, to the people of Japan, our desire to look forward to a new era in Japan-American relations », « Amity with Japan pledged to Hirota », *The New York Times*, 15 avril 1936, p. 16.

² Le bouddhisme *nichiren* est en général associé aux mouvements nationalistes dans le Japon d'avant-guerre. Nichiren lui-même (1222-1282), outre son attachement au sūtra du Lotus, s'est beaucoup attaché à l'évolution politique du Japon. Ayant prophétisé « de nombreuses calamités », notamment une « invasion étrangère » et « l'abandon du Japon par ses divinités protectrices », il est récupéré par Tanaka Chigaku, fondateur du « nichirenisme ». Il est possible que les visions « apocalyptiques » du lieutenant-colonel Ishawara et son désir d'une guerre rédemptrice en soient directement inspirées. Voir SATO Hiroo et Ruben HABITO, « Nichiren's View of Nation and Religion », *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 26, N° 3-4 (1999) p. 307 note 1, et svtes, TAKASHI James Kodera, « Nichiren and His Nationalistic Eschatology », *Religious Studies*, Vol.15, N° 1 (1979), p. 41-53, ou encore Ruben HABITO et Jacqueline I. STONE, « Revisiting Nichiren : Editor's Introduction », *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 26, N° 3-4 (1999), p. 223-236.

³ B. DRURY, « Japanese Life and Art », *The New York Times*, 5 février 1933, p. 9.

⁴ « When we look back through the long series of changes in [Japanese] history, we can see that the soul of the people has remain much the same despite vicissitude », Anesaki Masaharu cité par John GRIPENTROG, « Power and Culture : Japan's Cultural Diplomacy in the United States, 1934-1940 », *Pacific Historical Review*, Vol. 84, N° 4 (2015), p. 489.

La défaite japonaise et le désastre de 1945 ne changeront pas le point de vue de l'auteur. Dans une nouvelle préface (1973) il précisera :

En effet, c'est une remarquable caractéristique de la nation japonaise qu'elle ait préservé ce qui est le plus précieux dans son héritage, laissant inaltérés les éléments distinctifs de la vie et de l'âme du Japon en dépit des nombreux changements subis et de l'introduction de nouveaux facteurs devant être assimilés¹.

À l'appui de sa thèse l'auteur invoque principalement le passé. L'art, la vie et la nature qu'il nous décrit se réfèrent principalement au Japon d'avant Meiji. Bien sûr avec la « restauration », l'influence de « l'Art Occidental » s'est faite « presque irrésistible » : jusque dans les « deux premières décennies du siècle », « les traditions artistiques, le sentiment poétique, la piété religieuse » tout ce qui constituait « l'héritage national » avait semblé « balayé » [wiped out]². L'incertitude et la « confusion » y étaient à son comble. Mais la « réaction ne fut pas lente à s'ériger » « contre l'entière occidentalisation de la vie nationale » :

Le ressentiment contre l'attitude agressive des puissances européennes fut combiné à un sens d'auto-affirmation nationale, pas seulement dans les questions internationales mais [aussi] dans la vie artistique et spirituelle³.

S'il n'est guère étonnant, le livre étant destiné au public américain, de voir l'auteur transférer l'« agressivité » de « l'Occident » tout entier à la seule « Europe », voici reproduit l'amalgame du premier ministre Hirota : dans son désir de rassembler toute la société japonaise sous une même bannière, Anesaki présente le sursaut « d'affirmation nationale » valable tout autant pour les « questions internationales », que pour la vie « artistique et spirituelle ». Mais il ne limite pas sa démonstration à la politique étrangère : la perte de valeurs, l'influence perniciose de « la nouvelle "civilisation", [des] conditions sociales agitées, [des] changements de manières de vivre [changed ways of life] » sur « l'héritage artistique [inherited art] et tout ce qu'il implique »⁴, sont attribuées à quelques « agents » « socialistes ou communistes ». Même s'il affirme que « ce n'est pas la place [d'en] discuter », l'auteur leur consacre de longs paragraphes. Il dédouane le peuple japonais : ce n'est pas lui qui est coupable ou désireux de changer de vie. Il est soumis à la déplorable propagande d'« agitateurs » jaloux des « idées et les modes de vie » de privilégiés, eux-mêmes créés par l'irruption du capitalisme et de l'industrialisation.

Notre préoccupation concerne le soi-disant mouvement artistique du prolétariat qui entre intégralement dans une propagande plus ou moins révolutionnaire. Les agents de ces mouvements sont largement des intellectuels

¹ « Indeed, it is a remarkable characteristic of the Japanese nation that it has preserved what is most worthy in its heritage, leaving unaltered the distinctive elements of the life and soul of Japan in spite of many changes undergone and the introduction of new factors which had to be assimilated », préface de la nouvelle édition (1973) le livre originel date de 1933. ANESAKI Masaharu, *Art, Life, and Nature in Japan*, Rutland & Tokyo, Charles e. Tuttle Cy, 1973.

² ANESAKI Masaharu, *Art, Life, and Nature in Japan* [1933], Rutland & Tokyo, Charles e. Tuttle Cy, 1973, p. 110.

³ « [The] reaction was not slow in asserting itself against the wholesale Occidentalization of the nation's life; the resentment against the aggressive attitude of the European powers was combined with the sense of national self-assertion, not only in international questions but in artistic and spiritual life. », ANESAKI Masaharu, *Art, Life, and Nature in Japan* [1933], Rutland & Tokyo, Charles e. Tuttle Cy, 1973, p. 110.

⁴ *Ibidem*.

comprenant des écrivains, des artistes, des acteurs, des avocats et des professeurs, plutôt que la classe laborieuse [labor people] elle-même¹.

Les nouveaux riches n'échappent d'ailleurs pas à la critique : si certains d'entre eux, le baron Dan Inō et les membres du KBS sans doute, « sont devenus des connaisseurs » beaucoup d'autres ne sont guère plus que des parvenus, des collectionneurs amassant sans discernement des œuvres « pour la galerie [for vain show] »². Dans un tel discours, « l'Occident » est donc tenu pour responsable non seulement de l'introduction de l'industrie, mais de la création de classes auparavant inexistantes : d'une part une « aristocratie capitaliste » pas toujours très cultivée et d'autre part un prolétariat rendu artificiellement révolutionnaire. La « civilisation de la machine » a donc stimulé l'apparition d'une lutte des classes inexistantes dans le régime des Tokugawas, ce « long règne de paix et de prospérité »³. Encore cette lutte n'est-elle le fait que d'agitateurs jouant sur « l'impétuosité instinctive » et « l'émotivité [emotionalism] » des « classes inférieures [lower classes] »⁴.

Il est inutile de rappeler que l'appréciation esthétique est une chose différente des considérations économiques et sociales. L'âme agitée et l'esprit de révolte du prolétariat, ou plutôt de ses agitateurs, voient leur ennemi dans toute force traditionnelle et tout art patronné par l'aristocratie capitaliste. Dès lors, les expositions d'art, le théâtre, la danse, et beaucoup d'autres mouvements qu'ils parrainent sont caractérisés par une humeur de révolte contre ou une déviance par rapport à la tradition. Cette humeur et ce tempérament sont renforcés par l'influence de la civilisation de la machine [machine civilization] et l'importation des arts vulgaires de l'Ouest [vulgar arts of the West]⁵.

Heureusement tout ceci n'est qu'une tempête de surface, elle n'atteint « ostensiblement » que « les grandes cités modernisées », ce que le pianiste français Gil-Marchex appelait « le Japon américanisé des énormes buildings en ciment armé et des chemins de fer à wagon Pullmann »⁶. En profondeur, là où est censée résider l'âme du peuple japonais, dans les « communautés rurales », « la ténacité de la vie familiale et de la tradition religieuse », « l'inspiration éternelle de la beauté de la nature » persistent et prouvent l'existence d'une « âme en communion avec le cœur de la nature ainsi que la réminiscence chérie d'un héritage consacré par le temps [time-honoured heritage] ». Le livre, après avoir allègrement mélangé

¹ « Our concern here is with the so-called proletariat art movement which is being made an integral part of the more or less revolutionary propaganda. The agents of these movements are largely intellectuals, comprising writers, artists, actors, lawyers, and professors, rather than the labor people themselves », *Ibidem*, p. 111.

² *Ibidem*, p. 111.

³ *Ibidem*, p. 110.

⁴ *Ibidem*, p. 111, nous avons déjà constaté cette assimilation de « l'Occident » à la « civilisation de la machine », cf. *infra*, « Our Changing Tastes in Play », *Japan Times & Mail*, 24 septembre 1924, p. 4.

⁵ « It is useless to argue that aesthetic appreciation is a thing apart from economic and social considerations. The agitated mind an revolting spirit of the proletariat, or rather of their agitators ; would see their enemy in every traditional force and in every art patronized by the capitalist aristocracy. Thus the art exhibitions, the theater, the dance, and many other movements sponsored by them are characterized by a mood of revolt against or willful deviation from tradition. This mood and temperament are enhanced by the influence of the machine civilization and the importation of vulgar arts of the West ». *Ibidem*, p. 112, cette deuxième apparition en deux pages de la « civilisation de la machine », et son opposition avec la « culture » rappelle curieusement certains discours allemands contemporains, notamment les allusions déjà soulignées de Joseph Goebbels à la nécessité de compenser le danger de perdre son âme dans la technologie et la nécessité de remplir cette dernière « d'une âme intérieure [...] du rythme et des chaudes impulsions de notre temps » cité dans cité par Jeffrey HERF dans *Sternhell ZEEV, L'éternel retour*, op. cit., Po, 1994, p. 191. Cf. *infra*, p. 63-64.

⁶ Cf. *supra*, citation p. 38.

culture, économie, nation, religion et politique, se termine donc sur une note optimiste. Le temps, selon l'auteur, joue en faveur de la réapparition de l'âme éternelle du peuple japonais : « quand les nouveaux facteurs auront été adaptés à la vie de base de la nation », toute cette agitation moderne ne deviendra « vitale que dans la mesure où elle se référera [make its appeal] à l'âme intérieure et à l'héritage ancien [embedded] »¹.

Quod erat demonstrandum ? Peut-être. Un lecteur attentif ne pourra néanmoins s'empêcher de remarquer la disproportion des chapitres : le « nouvel âge », objet du dernier chapitre et explicitement décrit comme celui de la « restauration », occupe quatre pages sur les cent dix neuf du livre. Aucune œuvre n'y est décrite : vibrant plaidoyer pour la résurgence d'une âme éternelle, principalement ancrée dans la tradition et la « piété religieuse », il cache finalement assez mal l'inquiétude de l'auteur face aux menaces de la « machine » et la puissance des « arts de l'Occident », fussent-ils « vulgaires ».

1.2 « Identité occidentale »

1.2.1 *Occident-Orient une opposition culturelle ?*

Quand donc l'Occident comprendra-t-il, ou essaiera-t-il de comprendre l'Orient ? Nous sommes parfois épouvantés, nous autres Asiatiques, de l'étrange tissu de faits et d'inventions dont on nous a enveloppés.

Okakura Tenshin²

Ce discours, de la part du membre du KBS le plus lié au monde académique³, fait la part belle à une opposition caricaturale « Orient-Occident », bien exprimée par Okakura Tenshin au début du XX^e siècle et toujours vivace aujourd'hui. Entre l'Occident « philosophe », « cartésien », « scientifique » et l'Orient « mystique », « harmonieux », nombre d'auteurs et de journalistes voient encore une opposition fondamentale. François Jullien, sinologue réputé parmi les médias, ne présente-il pas la Chine comme la seule altérité fondamentale, comme le seul endroit où il soit possible de « sortir vraiment de l'Europe, car la culture japonaise n'[en] constitue qu'une variation »⁴. Plus tard il prend la peine de la définir comme une *hétérotopie*, et la gratifie d'une pensée « indifférente » à l'Europe.

Je ne pars pas d'une altérité de la pensée chinoise par rapport à la pensée européenne, mais de l'extériorité de l'une par rapport à l'autre, de son *hétérotopie*. La pensée chinoise n'est pas Autre, elle est *ailleurs*. La Chine est en dehors de l'Europe, historiquement et linguistiquement [...] la pensée chinoise est indifférente à nous, et c'est là l'essentiel.⁵

Quoiqu'il soit loisible à chacun de s'interroger sur le sens de la subtile différence posée par l'auteur entre « altérité » et « hétérotopie », un tel discours ne fait qu'exprimer de façon bien compliquée l'idée

¹ ANESAKI Masaharu, *Art, Life, and Nature in Japan* [1933], *op. cit.*, p. 113 (dernier paragraphe du livre).

² *Le livre du Thé* [1906], cité dans Pierre-François SOUYRI, *Nouvelle histoire du Japon*, Liège, Perrin, 2010, p. 7.

³ Voir les membres cités par John GRIPENTROG, « Power and Culture: Japan's Cultural Diplomacy in the United States, 1934-1940 », *Pacific Historical Review*, Vol. 84, N° 4 (2015), p. 479.

⁴ Frédéric JOIGNOT, « François Jullien, sinologue, entretien sur les fondements philosophiques de l'efficacité chinoise », *Le Monde.fr*, <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2008/07/22/francois-julien-chine-le-grand-autre-entretien-sur-les-fondements-philosophiques-de-lefficacite-chinoise/>, 2008 (page consultée le 23 mai 2020).

⁵ Vincent CITOT, « Entretien avec François Jullien », *Le Philosophoire*, N° 31, p. 28.

banale selon laquelle il existerait dans le monde au moins deux « univers culturels » étrangers, « indifférents » l'un à l'autre. La Chine, symbole de « l'Orient », l'Europe, essence de « l'Occident ». Le même auteur n'a-t-il pas fondé dans cette mouvance une revue intitulée *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, consacrée à des questions touchant « la divination, le divertissement, le politique, l'art des jardins, l'existence d'une philosophie chinoise, etc.) intéressant l'ensemble des productions culturelles du monde *sinisé* (Chine, Corée, Japon, Viêt Nam) »¹? Cette opposition facile, séduisante peut-être, fait écho aux journalistes ou académiciens, cités plus haut. Eux aussi affichent le (pieux) désir de définir une spécificité japonaise, non comme une « variation » chinoise, mais néanmoins opposée à la civilisation occidentale dite « de la machine ». Pour ces auteurs la révolution industrielle, physique, chimique, mathématique, bref scientifique et technologique relève d'une spécificité culturelle « occidentale » voire « européenne ». L'« Orient » lui, comme le rappelle Anesaki se caractérise par l'amour de l'Art, de la Nature, de la vie, en un mot par la recherche de l'harmonie. Sans relever le paradoxe de cette attitude déniait à l'Extrême-Orient et à en particulier à la Chine une histoire millénaire d'avance technologique, résumer le système politique chinois à une recherche d'harmonie, peut paraître quelque peu réducteur. Quand François Jullien déclare :

La Chine, dit-il, en restant attachée à l'idée de régulation des processus ne connaît que l'harmonie. Or la régulation, l'harmonie sur le plan humain, ne signifient toujours, en définitive, que la soumission aux rapports de force. Ainsi la Chine a-t-elle pensé le pouvoir (ou la morale), mais pas le droit. Elle a pensé la *machine à obéissance*, mais pas la transcendance de la loi et de la justice².

Il habille le despotisme impérial d'oripeaux philosophiques tout en créant une opposition factice aux idéaux démocratiques et individualistes, depuis longtemps lieux communs de l'explication culturelle du développement capitaliste.

Ces hypothèses, dont le sinologue nous démontre la survivance contemporaine, ces idées qui opposent un « Occident » imprégné de science, de démocratie, d'une part, et un Extrême-Orient pris en bloc, réduit à la pensée des lettrés chinois ou japonais les plus conservateurs, méritent sans doute d'être rapidement cernées.

1.2.2 L'« identité » : une notion scientifique ou politique ?

Tout d'abord qu'est-ce que l'« Occident » ? Cette question a déjà et fait toujours couler beaucoup d'encre. D'un point de vue géographique européen-centré, la convention du planisphère traditionnel, sont en Occident les pays d'Europe du Centre et de l'Ouest, voire les Etats-Unis d'Amérique. Cette perception semble d'ailleurs en partie confirmer celle du pouvoir japonais. En Occident se trouveront donc l'Empire britannique, la France, l'Italie, l'Allemagne, la Hongrie : leurs éventuelles colonies ou territoires

¹ Présentation de la revue : « Extrême-Orient Extrême-Occident », *OpenEdition*, <https://journals.openedition.org/extremeorient/> (page consultée le 5 février 2020), je souligne.

² François JULLIEN, *ibidem*, cité par Jean-François BILLETER, « Contre François Jullien », Allia, Paris, 2006, p.69.

d'outremer ne comptent manifestement pas dans la localisation qui leur est attribuée. D'un point de vue japonais cependant, la place des États-Unis semble légèrement différente : quoique représentant culturellement « l'Occident », ils sont, géographiquement, dans le Pacifique, en contact direct avec le Japon, ils bordent le même océan, ils font donc (ou devraient faire) partie, selon le discours officiel japonais, de la « fraternité des quatre mers » :

Son auguste Majesté l'Empereur régnant¹ [...] a insisté sur son désir anxieux [his gracious anxiety] d'étendre la bienveillance à tous et de promouvoir les relations amicales au sein de la fraternité des Quatre Mers. Cette expression « fraternité des Quatre Mers » signifie considérer tous les peuples étrangers comme frères et sœurs du peuple japonais.

Dans un tel discours, les États -Unis ne sont pas présentés dans une opposition « Est-Ouest », mais comme un peuple certes « étranger », mais voisin. Les termes d'Orient et d'Occident sont plutôt le fait de commentateurs américains : le Dr. S.H. Wainwright, membre semble-t-il de la société américaine pour la paix au Japon (« American Peace Society of Japan »²), écrit pour la même occasion :

Quelle magnifique opportunité se présente d'elle-même, presque sans équivalent dans l'histoire, pour le Japon et les États-Unis de construire l'Est et l'Ouest ensemble³.

D'un point de vue culturel la situation est bien sûr infiniment plus complexe et aujourd'hui plus que jamais, sujette à débats. Le monde académique n'en est pas exempt, un historien connu déclarait par exemple récemment :

Pour moi *l'identité occidentale* est définie par la combinaison entre tradition judéo-chrétienne et héritage gréco-romain. D'ailleurs même le refus du christianisme s'exprime selon un schéma d'inspiration chrétienne : la franc-maçonnerie est un produit purement chrétien. On n'est pas athée en Europe *comme en Chine ou en Inde*. La reconnaissance de la valeur positive du christianisme [signifie...] l'estimer à nouveau comme le *ciment ultime* de notre civilisation [...]. Le fait d'en faire un élément périphérique nous coupe de nos racines et de plus, nous prive d'un *substrat de solidarité entre les citoyens*⁴.

L'auteur, dans une sorte de syllogisme circulaire (s'il n'y a d'athéisme européen que franc-maçon et si la franc-maçonnerie est un produit chrétien, comment être athée en Europe sans être chrétien ?), manipule des notions vagues mais évocatrices. Tout d'abord, pour lui aucun doute, « l'Occident », bientôt identifié à « l'Europe », possède une « identité ». À quoi pense-t-il en l'affirmant ? Sans doute trouve-t-il le terme suffisamment commun pour ne nécessiter aucune explication. La signification qu'il lui accorde,

¹ « His Majesty the reigning Emperor, [...] augustly emphasized his gracious anxiety to extend benevolence to all and for the promotion of friendly intercourse between the brethren of the Four Seas. This word "Four Sea (*shi*) brethren" means to regard all the foreign peoples as if they are brothers and sisters of the Japanese people », KADANO Chokyuro, « « Garner's Visit Is Certain To Bring 2 Nations Closer », dans *The Japan Times & Mail. American-Japanese Friendship Number*, (N°13094), 28 octobre 1935, p.1.

² « The Olive Branch », dans *The Japan Weekly Mail*, 18 décembre 1915, p. 318.

³ S. H. WAINWRIGHT, « Friendship. Nations Can No Longer Trust To the Tides And Winds », dans *Japan Times & Mail. American-Japanese Friendship Number*, Tokyo, 28 octobre 1935 (N°13095), p. 1.

⁴ David ENGELS, propos recueillis par Marie-Cécile ROYEN « David Engels. Le débat d'idées est bien plus libre en Pologne que chez nous », *Le Vif*, N°40 (3 octobre 2019), Haren, Roularta, p. 13 (je souligne).

dans un jeu plus politique que scientifique, il l'estime *a priori* partagée par son interlocuteur. L'histoire récente des sciences sociales nous avertit pourtant de nous méfier de ce mot « valise » dont l'usage semble impliquer l'acceptation tacite de toute une série d'affirmations gratuites. Au sens fort, souvent dramatique, utilisé en politique, « l'identité » est une mystérieuse qualité que tout le monde paraît-il possède. Mieux même que chacun partage, volontairement ou non, consciemment ou non, avec les membres du groupe dont il est censé faire partie (par exemple « l'Occident » ou « l'Europe »). Dans une sorte d'autocontradiction, ce terme censé contribuer à définir la personne humaine, ses qualités, ses valeurs, devient un moyen commode de l'intégrer dans un groupe abstrait, de noyer son individualité dans une masse mal circonscrite. Dans son sens le plus étroit, elle devient alors tellement impérative qu'il devient dangereux de s'y soustraire : Daniel Kupferstein, dans un film récent, utilise pour désigner ce phénomène l'expression « assignation identitaire »¹. Elle implique alors un repli communautaire, « un degré élevé de groupalité, [...], une similitude entre membres du groupe, et une distinction nette avec les non-membres, une frontière claire entre l'intérieur et l'extérieur »².

On pourrait bien sûr affirmer qu'il existe une autre manière de la concevoir, qui en « l'exoné[rant] de l'accusation d'essentialisme » la prétendrait « construite, fluide et multiple »³ : elle s'absoudrait alors de toute volonté politique pour se parer du simple constat « d'objectivité scientifique ». C'est sans doute de cet aspect « construit » que l'auteur tente ici de nous convaincre. Quoique, en faisant remonter sa « construction » aux temps bibliques et en excluant toute autre héritage que « gréco-romain », il ne puisse guère se prévaloir ni d'une grande fluidité ni d'une grande multiplicité. Ainsi donc des millions d'Européens, d'Américains du Nord, du Sud, voire d'Australiens ou de Néo Zélandais, dispersés sur le globe, répartis sur des millions de kilomètres carrés, censés partager des valeurs mal définies, se retrouvent embarqués sur la même arche mythique, le vaisseau « Occident »⁴.

1.2.3 « Judéo christianisme » et antiquité « gréco-romaine » : *back to the trees* ?

En pensant « judéo-chrétien », qui ne songerait aussitôt, dans nos régions, aux débats sur le voile « islamique », aux crèches de Noël ou aux appellations des congés scolaires ? Il faut un peu de temps pour se demander ce que deviennent, dans la logique étroite et bien peu œcuménique de l'extrait ci-dessus, les autres christianismes, ceux de Russie, du Moyen ou d'Extrême-Orient ? N'appartiennent-ils donc pas à

¹ Daniel KUPFERSTEIN, *Pas en mon nom*, France, CoopAddoc, 2019, bande-annonce sur <https://vimeo.com/317131657> (page consultée le 20 janvier 2020).

² Frédéric COOPER, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2005, p. 92. Pour une discussion plus complète : *Ibidem*, p. 81-123., difficile de ne pas penser aux murs de Palestine ou de la frontière américano-mexicaine. David Engels plaide d'ailleurs pour la même politique : « [L]'essence même [de l'Europe] a toujours été la lutte contre le risque d'envahissement extérieur, méridional ou oriental. Rien n'a changé dans ce paradigme, car à la suite de l'exportation du modèle européen dans le monde, l'envahissement par l'extérieur s'est transformé en une lente subversion interne » reproduisant au passage la thèse de corruption d'une culture par d'autres, déjà présente chez Oswald Spengler (je souligne).

³ Frédéric COOPER, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, *op. cit.*, p. 82.

⁴ Pour revenir sur la question des colonies, il est typique de constater que malgré leurs nombreuses possessions géographiquement orientales, les nations d'Europe de l'Ouest, ou les États-Unis d'Amérique (qui occupent les Philippines depuis la fin de la guerre Hispano-américaine) se considèrent comme uniquement « occidentales ».

la « tradition judéo-chrétienne » ? Ou ne font-ils pas preuve d'assez d'héritage « gréco-romain »¹ ? Il ne serait sans doute pas nécessaire de s'appesantir longuement sur ce réflexe nativiste bien plus affectif que rationnel s'il ne trouvait écho au sein même du monde universitaire : au sein d'une certaine élite intellectuelle, la frontière serait-elle donc si mince entre réflexion « identitaire » et repli sur soi ? Tout en prétendant englober de plus vastes ensembles, tout en prétendant s'enraciner « dans l'histoire », ou plaider pour la liberté de pensée² de telles affirmations ne sont guère différentes de celles qui définissaient les « caractères des nations » au XVIII^e siècle :

Chaque *nation* a son caractere particulier : c'est une espece de proverbe que de dire, leger comme un françois, jaloux comme un italien, grave comme un espagnol, méchant comme un anglois, fier comme un écossois, ivrogne comme un allemand, paresseux comme un irlandois, fourbe comme un grec, *etc.*³.

Dans cette optique, l'appel à un « ciment ultime » ou à un « substrat de solidarité entre les citoyens » émet une résonance quelque peu sinistre au regard de l'histoire européenne au XX^e siècle. Pour ce penseur qui voit « l'Europe », voire « l'Occident » tout entier, engagés dans un inéluctable « déclin »⁴, la conservation de valeurs censées s'ancrer dans un « passé commun » devient prioritaire, obsédante :

L'Est [de l'Europe] m'apparaît de plus en plus comme le conservatoire de la culture qui a façonné notre continent. Les Polonais sont, certes, critiques à l'égard de l'Union européenne, mais ils sont, comme moi, des défenseurs farouches de l'unité européenne et de la protection de son héritage, bien plus que les Belges, les Français, ou les Allemands, comme le montrent les sondages⁵.

Alimentée par les amalgames les plus hétéroclites, la peur d'une catastrophe perçue comme inéluctable, la perte de primauté de « l'Occident », voire de la seule « Europe », rejettent l'auteur dans un passé mythique, auquel il propose de s'accrocher comme à une bouée de sauvetage :

Taire volontairement la réalité des processus culturels qui se déroulent actuellement - que ce soit l'immigration de masse, le vieillissement de la population, l'islamisation, l'intelligence artificielle, la dissolution des États Nations,

¹ Héritage que « l'Occident » n'est pas seul à convoiter : cf *infra*, II.2 Grèce antique et Japon : le mythe de la « civilisation », p. 108.

² L'article cité s'intitule « Le débat d'idées est bien plus libre en Pologne que chez nous », David ENGELS, propos recueillis par Marie-Cécile ROYEN, *op. cit.*, p. 10.

³ Jean le Rond D'ALEMBERT et Denis DIDEROT, « Nation », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Arts, des Sciences et des Métiers*, vol. 11, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1765, p. 36, disponible en ligne : ARTFL project, [https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia1117/navigate/11/240/\(page consultée le 19 octobre 2019\)](https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia1117/navigate/11/240/(page%20consultée%20le%2019%20octobre%202019).). De telles définitions se rapprochent curieusement des « préjugés » (*Vorurteile*) que Johann Gottfried von Herder désigne comme caractéristique de chaque époque et de chaque nation. Ce n'est pas parce que David Engels envisage une Europe mal délimitée, voire l'« Occident » comme un ensemble culturel unique qu'il échappe à cette logique du « préjugé », et notamment au principe définissant chaque « nation » comme une monade portant « en elle son centre de félicité ». Cf. Johann Gottfried HERDER, *Une autre philosophie de l'histoire pour contribuer à l'éducation de l'humanité*, édition bilingue, traduit par Max Rouché, Paris Aubier, 1964, cité par Jeffrey Andrew BARASH, « Herder et la politique de l'historicisme », dans *Politique de l'histoire*, Paris, PUF, 2004, p. 63-83.

⁴ Voir David ENGELS, *Le Déclin. La crise de l'union européenne et la chute de la république romaine*, Paris, édition du Toucan, 2013 ou du même le plus récent *Que faire ? Vivre avec le déclin de l'Europe*, Groningen, Blue Tiger Media, 2019.

⁵ David ENGELS interview de Marie-Cécile ROYEN, *op. cit.*, p. 12. Quoiqu'il parle ici d'enrayer le « déclin », on se demande si David Engels n'est pas en train de reproduire, en le déplaçant géographiquement, le rôle qu'Oswald Spengler attribuait à l'Allemagne, le retour d'une « seconde religiosité » voire que cet auteur attribue à l'Allemagne : reprendre les rênes d'une civilisation décadente pour l'imposer sur le plan international.

l'autodestruction du système scolaire et universitaire, l'immense retard de l'Europe sur la Chine, la transformation de la démocratie en technocratie - revient, à mon avis, à un acte de haute trahison avec des conséquences durables.[...] L'Occident ne pourra stabiliser son déclin actuel que s'il renoue à la fois avec ses racines et reste solidaire et uni¹.

Un tel discours n'a rien de scientifique : il s'agit d'un mélange de vulgarisation et de préjugés. L'insistance sur la « culture » ou sur les « processus culturels » renvoient bien plus aux généralisations d'Oswald Spengler qu'à une quelconque exactitude historique. Le concept y est exprimé dans la même veine exclusive : les « cultures », imperméables les unes aux autres, y évoluent dans une sorte de compétition pseudo darwinienne. David Engels s'appuie non sur la réalité historique mais sur un sentiment largement répandu : nombre d'Européens ou d'Américains pensent partager une culture « occidentale », qu'ils considèrent comme particulièrement vénérable, dont beaucoup imaginent qu'elle puise sa source dans le « monde gréco-romain », la philosophie des « lumières », les révolutions française et américaine². Jeffrey Herf dans un article consacré au modernisme réactionnaire nous affirme par exemple, en évoquant le national socialisme, que « sa victoire aurait signifié la fin de cinq mille ans de *civilisation occidentale*, dont le point de départ remonte à Jérusalem et la sécularisation à Athènes »³. De ce point de vue le pouvoir japonais en 1940, en ne fêtant que son 2600^{ème} anniversaire, et les dirigeants chinois actuels sont finalement bien plus modestes :

On pourrait soutenir que quarante ans de croissance miraculeuse ont créé plus d'accroissement de bien être pour les individus que dans les quatre mille ans précédents d'histoire de la Chine⁴.

Sans même relever le soupçon de silence « volontaire » évoqué en début de citation, David Engels relie tous les problèmes de l'Europe actuelle à une seule et même cause : la perte de « ses racines »⁵. Selon lui, ils ne peuvent donc être enrayés que d'une seule façon, un conservatisme historiquement orienté,

¹ Louise DARBON, « David Engels : “Le déclin de l'Occident n'est pas un accident de parcours”, *Figarovox*, <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/david-engels-le-declin-de-l-occident-n-est-pas-un-accident-de-parcours-20190802> (page consultée le 21 octobre 2019). L'article est illustré par une photo ... de l'incendie de Notre-Dame de Paris.

² D'après Northop FRYE, « “The Decline of the West” by Oswald Spengler », *Daedalus*, vol. 103, n°1 (1974), p. 7 : cette opinion peut-être encore plus répandue à l'époque de cet article, reste manifestement fort présente aujourd'hui. Northop Frye ajoute : en ce sens nous sommes tous splengleriens (*In that sense we are all Splengerians*).

³ Jeffrey HERF, « Un nouvel examen du modernisme réactionnaire. Les nazis, la modernité, l'Occident » dans Sternhell ZEEV, *L'éternel retour*, Paris, Presses de Sciences Po, 1994, p. 194. le tragique de l'affirmation masque un curieux problème de calcul : Jérusalem et Athènes dateraient-elles de – 3000 ?

⁴ « It could be argued that 40 years of miracle growth have created a greater increase in human well-being for more individuals than occurred in the previous more than 4,000 years of China's history » dans ALLISON Graham, « China's antipoverty drive lessons for all », *China Daily*, global edition, 11 août 2018, <http://www.chinadaily.com.cn/a/201808/11/WS5b6e33cfa310add14f38532c.html>, (page consultée le 21 janvier 2020). Le *China Daily* est un journal contrôlé par le pouvoir chinois d'après Christophe MAHBUBANI, « Doit-on avoir peur de la Chine », *Le monde diplomatique*, avril 2019, <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/04/MAHBUBANI/59754>, (page consultée le 21 janvier 2020).

⁵ L'usage de ce terme fait une fois de plus penser à Johann G. von Herder : « Herder comparait l'histoire à un arbre. Racine et arbre sont analogues à la relation entre Dieu et la création », (cf. George L. MOSSE, *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, London, Dent and sons, 1978, p. 37) et démontre, si nécessaire, l'essentialisme qui sous-tend la réflexion de l'auteur, dont le « constructivisme » gréco-judéo-chrétien n'est qu'une façade de circonstance. Son appréciation de l'avenir de l'Europe évoque une nouvelle fois Oswald Spengler : « [C]omme je l'ai montré dans *Le déclin*, la civilisation occidentale vivra le même sort que la République romaine tardive : une phase de désordre, puis un régime autoritaire semblable à celui du principat augustien [...] [C]ette perspective [...] me semble inéluctable », David ENGELS, « Le débat d'idées est bien plus libre en Pologne que chez nous », dans *Le Vif*, N°40 (3 octobre 2019), Haren, Roularta, p. 12.

historiquement choisi et guidé, autour d'une définition unique, orthodoxe, de la « culture européenne ». Pour reprendre l'image du naufragé, plutôt que d'apprendre aux passagers du navire « Occident » à nager, l'auteur leur propose de s'accrocher aux débris d'un passé qu'il constate lui-même disloqué par les vagues de l'actualité : « Back to the trees », hurlerait l'Oncle Vania, célèbre personnage de Roy Lewis¹.

1.3 L'Orient :

1.3.1. Le rôle de « l'Autre »

Si « l'Occident » peine à se définir qu'en est-il de « l'Orient » ? Vis-à-vis du premier il joue, historiquement, le rôle de l'Autre, de l'Étranger radicalement différent. Qu'il soit aujourd'hui chinois, indien, russe, ou pire « islamiste », son rôle est double. D'une part il sert d'épouvantail, tel le président de la Fédération de Russie, pour les journalistes du *Figaro* :

Poutine vante les nouvelles armes « invincibles » de la Russie. Dans son discours annuel au Parlement, le maître du Kremlin a présenté sa force nucléaire et mis en garde les Occidentaux².

D'autre part il nous présente un repoussoir, un miroir : l'effrayant « non-occidental » permet à « l'occidental » de se définir : ses valeurs étranges (étrangères) lui permettent, par opposition, d'identifier les siennes³. Le « judéo-christianisme » ou le passé « gréco-romain » sont peut-être flous mais une chose est sûre « l'Occident », dans cette optique ne peut être ni chinois, ni indien, ni même russe. La connaissance de l'Autre ne sert pas tant à le comprendre, à jeter les bases d'un véritable « dialogue culturel » qu'à souligner tout ce qui (nous) en sépare. Il ne s'agit pas d'établir une véritable communication, de bâtir des passerelles, d'identifier les points communs, de rapprocher les points de vue, mais bien de se contempler le nombril, de se gargariser de « valeurs » considérées comme intangibles et définitivement « identitaires ».

Dès lors, [l'Autre] permet de définir l'Europe en termes de contraste ; une culture étant ce que l'autre n'est pas. [...] [Edward Said introduit] le concept de « géographie imaginative » [imaginative geography] un terme exprimant une

¹ Citation de Roy LEWIS, *The Evolution Man : Or How I Ate My Father*, 1960. « Back to the trees » est l'expression favorite de l'Oncle Vania, personnage incarnant le penchant humain conservateur opposé par principe à toute évolution en dehors des traditions, quoique ne dédaignant pas d'en profiter si l'occasion se présente. David Engels semble plaider pour une sorte de « mythe identitaire européen » (ou occidental, la limite chez lui n'est pas claire) seul apte, par l'adhésion de tous, de mener au salut. L'évocation de « la valeur positive du christianisme » renforce cette impression d'appel mystique, à une foi commune unificatrice qui seule pourra « stabiliser » un « déclin » considéré comme inévitable en s'incarnant dans un citoyen type, différent par ses valeurs et croyances de l'« Autre » qu'il redoute.

² Emmanuel GRYSZPAN, « Poutine vante les nouvelles armes « invincibles » de la Russie », *Le Figaro International*, 2 mars 2018, <https://www.lefigaro.fr/international/2018/03/01/01003-20180301ARTFIG00254-poutine-vante-sa-force-nucleaire-et-met-en-garde-les-occidentaux.php> (page consultée le 21 octobre 2019).

³ Il est curieux de remarquer que dans le discours évoqué ci-dessus, le président russe n'utilise pas le terme « Occident ». Il critique certes des pays précis, notamment les États-Unis d'Amérique, mais ne fait pas référence à un bloc supposé « occidental ». Par contre les journalistes européens ne s'en privent pas. Comparer par exemple « Vladimir Poutine tient son discours devant l'Assemblée fédérale russe », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=BseRHXdmq_Q, 20 février 2019, page consultée le 25 octobre 2019 et « Russie : les menaces de Poutine contre les Occidentaux », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=-q3FG90WqxM>, page consultée le 25 octobre 2019.

dichotomie entre « notre pays » et « leur pays ». L'espace occupé par les Occidentaux est sûr et sécurisé, le reste est inconnu et dangereux¹.

1.3.2. *Un exemple de « géographie culturelle imaginaire »*

À l'occasion des demi-finales de l'édition 2016 du célèbre Concours Musical International Reine Elisabeth, consacrée au piano, nous pouvions lire, sur le site d'un journal de grand tirage ce titre légèrement accrocheur « les pianistes asiatiques en force au Concours RE ». Outre son côté légèrement inquiétant, les concurrents décrits étant non seulement asiatiques mais venus « en force », cette « brève » qui pour des questions d'efficacité, concentre ses idées en quelques phrases choc, en une sorte d'aphorisme, se révèle exemplative.

Une fois de plus, la présence des Coréens (7 sur 24) confirme la place que ceux-ci prennent de plus en plus dans ces compétitions de très haut vol. 3 Chinois, 1 Thaïlandais et 1 Japonais complètent la participation asiatique. En revanche, l'Europe « historique » se contentera de 2 Italiens. L'autre Europe, elle, compensera quelque peu avec 1 Croate, 1 Tchéque et 2 Ukrainiens. Signalons aussi la présence de 4 Américains et de 2 Russes².

Elle nous présente un monde divisé en quatre parties. L'Asie tout d'abord est symbolisée par l'Extrême-Orient du planisphère conventionnel, à première vue, rien que d'objectivement géographique. Examinons cependant la photo d'illustration (fig. 16) : voici une charmante pianiste en pleine action. Est-elle chinoise, coréenne, japonaise, comment savoir ?



Figure 16 : « View Candidate d'Extrême-Orient », *L'écho*, 2016³.

¹ Cf. Mildred MORTIMER, « Tribute to Edward Said », *Research in African Literatures*, vol. 35 N° 1 (2004), p. 6 : « Hence, it helps define Europe in terms of contrast ; one culture is what the other is not. Within this conceptual framework, Said emphasizes the imbalance of power between Occident and Orient caused by Western imperial dominance. In this vein, the critic provides readers with the concept of “imaginative geography”, a term that expresses the dichotomy between “our land” and “their land”. The space that Westerners occupy is safe and secure; the rest is unknown and dangerous. »

² Stéphane RENARD, « Les pianistes asiatiques en force au Concours Reine Elisabeth », *L'écho*, <https://www.lecho.be/culture/musique/les-pianistes-asiatiques-en-force-au-concours-reine-elisabeth/9764302>, (page consultée le 3 novembre 2019).

³ « View Candidate d'Extrême-Orient », *L'écho*, <https://images.lecho.be/view?iid=dc:65911410&context=ONLINE&ratio=16/9&width=1280&u=1462867185000> (fichier téléchargé le 03 novembre 2019).

Aucune légende ne le spécifie. Ni sa nationalité, ni même son nom ne semblent avoir d'importance. Comme accompagnement, un simple nom de fichier, une désignation laconique : « *Vien candidate d'extrême orient* ». Dépouillée, au sens propre, de toute identité, la jeune femme n'est plus ni une artiste, ni même un individu, seulement une image : la voilà réduite au rôle de symbole, déshumanisée, représentante d'un groupe considéré, dans le cadre d'une manifestation culturelle, donc « identitaire », comme excessivement compétitif, redoutable.

Mais le plus étrange concerne l'Europe. Le journaliste nous invite à verser quelques larmes sur ce malheureux continent, si mal représenté et curieusement réparti en deux zones opposées. D'une part, une « Europe historique », celle où se donne le concours, d'autre part une « autre Europe », une « Europe » de l'altérité, de la périphérie, dont il espère cependant qu'elle puisse « compenser » le déclin de son centre authentique dont l'Italie maintient seule le flambeau fatigué. Cette division du monde, où la Russie et les États-Unis reçoivent une identification à part entière, illustre jusqu'à la caricature le concept de géographie imaginaire (« *imaginative geography* ») décrit plus haut. Plutôt que d'insister sur les rencontres qu'une telle manifestation invoque traditionnellement pour se justifier :

Passion, joies, tristesse, adhésions, contestation... communion avec la « grande » musique, dans un monde qui a beaucoup changé, [...]. Le Concours Reine Elisabeth est, pour beaucoup, une tranche de vie, une parenthèse enchantée, où la culture semble grignoter un peu de territoire sur les crises, les rationalisations, les épidémies, la pluie ou les conflits¹.

Stéphane Renard, de façon bien naturelle, choisit de la présenter pour ce qu'elle est : une compétition qui bien loin de plonger l'humanité dans une « parenthèse enchantée » et une fraternité de pacotille, exacerbe les divisions, souligne les altérités². Stimulé par ce contexte de rivalité, le journaliste nous décrit un problème « identitaire ». Bien plus il nous interroge sur le rôle de l'imagination dans la définition même de cette supposée « identité » européenne. Il illustre ce qu'en paraphrasant Edward Saïd on pourrait appeler une « géographie culturelle imaginaire ».

Son « Orient » redevient une source de représentation de « l'Autre » particulièrement caricaturale. Symbolisé par une candidate sans véritable individualité, la menace qu'il représente est tellement aigüe qu'elle contamine aussi « l'Europe » : n'est originelle, n'est « historique », que l'Europe littéralement la plus occidentale.

¹ Michel STOCKHEM, « 75 ans de musique partagée » [2015], *Concours Reine Elisabeth*, <http://cmireb.be/cgi?lg=fr&pag=1612>, (page consultée le 11 novembre 2019). Nous ne discuterons pas plus avant ce texte aussi intéressant dans son traditionalisme nostalgique (la place de la « grande » musique dans les médias), son élitisme (« surtout auprès des musiciens auxquels les concours n'ont pas réussi »), que dans sa volonté de masquer tant bien que mal ses aspects conflictuels et ... nationalistes (« on entrera pas dans ce débat »).

² Ici, nous ne discuterons pas (encore) le côté implicitement universel prêté à la « grande » musique et donc à une culture européen-centrée dont la primauté se voit une nouvelle fois réaffirmée. Faire des concours de musique un lieu de communion paraît singulièrement naïf au regard de l'histoire : rappelons par exemple l'accueil triomphal réservé en pleine guerre froide à Harvey Lavan Cliburn (Van Cliburn) aux États-Unis, après sa victoire en 1958 au concours de Moscou. Cf. *infra*, p. 174.

1.3.3. Une invention « occidentale » vieille de plus de 7 siècles ...

The whole of Japan is a pure invention. There is not such country. There is not such people.

Oscar Wilde¹

Si « l'Orient » joue depuis longtemps ce rôle de miroir, de repoussoir, ses dimensions sont bien vagues. Essayons donc d'en préciser l'étendue. Car si son étude, « l'orientalisme », fait encore partie, comme tel, de nos cursus universitaires, son domaine géographique n'est pas particulièrement circonscrit aux régions occupées par l'empire japonais. Voici par exemple ce que l'on pouvait lire, en 2018, sur le site d'une université belge :

S'orienter vers l'étude des langues orientales, c'est d'abord approfondir et maîtriser l'arabe moderne, une langue commune à 200 millions de personnes, ainsi que le turc, mais aussi découvrir et se familiariser avec le monde arabo-musulman et sa diversité culturelle à partir de deux axes principaux : l'apprentissage des langues d'une part, l'étude de l'histoire ancienne et contemporaine et de la culture orientale d'autre part².

Nous voici bien loin de Tokyo ! Ce texte nous ramène aux origines mêmes de la discipline : qu'il s'agisse pour certains d'en trouver la source au concile de Vienne, qui en 1312 institue des chaires d'arabe, d'hébreu, de grec et de syriaque dans les universités³, ou pour d'autres, à la création des collèges trilingues⁴, voire à la campagne d'Égypte, l'« orientalisme » à sa naissance s'intéresse avant tout au « Proche-Orient ». Il exprime une volonté religieuse : théologique tout d'abord d'accéder aux sources bibliques, prosélyte ensuite, de convertir les populations locales, les deux non sans esprit de compétition entre les différentes confessions européennes⁵.

¹ Tel que cité par . Taggart R. MURPHY, *Japan and the Shackles of the Past*, New York, Oxford University Press, 2014, introduction p. XX ou Patrick SMITH, « Japan a reinterpretation, chap. 1 », *The New York Times Books*, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/s/smith-japan.html> (page consultée le 12 août 2018).

² « ORIE – présentation de la filière », ULB, <http://dll.ulb.ac.be/2012/03/orie-presentation-de-la-filiere/> (page consultée le 9 août 2018).

³ Rappelons que nous sommes à l'époque des papes d'Avignon (Clément V). Ce concile est cité par Edward Said mais aussi par Antoine Galland dans son discours d'investiture à la chaire d'arabe du Collège Royal en 1709, son but est clairement de convertir les arabes. Voir Edward W. SAID, *L'orientalisme. L'orient créé par l'occident*, op. cit., p. 66, et Bernard HEYBERGER, « L'Orient et l'Islam dans l'érudition européenne du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2015/3 (n° 268), p. 503.

⁴ « Les études orientales à l'Université de Louvain remontent à l'époque de la fondation du *Collegium Trilingue* à Louvain, en 1517 », « Centre d'études orientales - institut orientaliste de Louvain », UCL Université catholique de Louvain, <https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/incal/ciol> (page consultée le 9 août 2018). Voir aussi : « [L]es origines de cette discipline remontent à la Renaissance, avec les débuts de l'étude de l'hébreu, puis des autres langues orientales nécessaires pour accéder aux sources bibliques. », dans Bernard HEYBERGER, « L'Orient et l'Islam dans l'érudition européenne du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2015/3 (n° 268), p. 495-508.

⁵ Les chrétiens d'Orient sont souvent considérés comme étant dans l'erreur : « Au XVII^e siècle, les chrétientés orientales étaient généralement considérées, par les protestants comme par les catholiques, comme corrompues par l'influence de l'islam, et entrées en décadence par rapport à l'idéal que se faisaient les uns et les autres du christianisme des premiers siècles en Orient ». Bernard HEYBERGER, « L'Orient et l'islam dans l'érudition européenne du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2015/3 (n° 268), p. 501. Voir aussi une explication politique du rejet de certaines hérésies considérées comme d'origine islamique ou judaïque « The leiden-trained theologian Johann Heinrich Hottinger from Zurich published in 1660 in the second edition of his *Historia orientalis* a chapter with the title “*de pseudo-Christianis illis, quos Arabes vocant al-muwahhidin*”. It dogmatically explicitly spelled out the parallels between Socinianism and islam, mainly based on authentic muslim documents. » in Martin MUSLOW, « Socinianism, Islam and the Radical Uses of Arabic Scholarship », *Al-Quantara*, XXXI 2 (2010) p. 559.

Au XVIII^e siècle, les recherches entreprises par l'Occident sur l'Orient étaient moins une question de domination, selon le paradigme d'Edward Said, que l'expression d'un désir des Européens de connaître leurs propres origines religieuses, dans un climat de compétition confessionnelle. Une culture sur l'Orient se constituait alors, associant la curiosité pour les origines religieuses et culturelles de l'Europe avec la volonté d'affirmer une autorité et une légitimité dans les luttes qui faisaient rage, non seulement entre catholiques et protestants, mais encore entre dissidents et Églises établies au sein des mouvements issus de la Réforme d'un côté, et entre pouvoirs rivaux au sein du catholicisme de l'autre¹.

Très rapidement cependant, au fur et à mesure de l'expansion occidentale, le concept s'étend, à la Perse, l'Inde, la Chine voire le Japon. Nos universités, ici encore, en témoignent :

Les langues étudiées furent d'abord l'hébreu, le grec et le latin, suivies bientôt de l'arabe en 1615. Les cours d'araméen et de syriaque furent créés en 1834, et en 1841 Félix Nève inaugura l'étude du sanskrit et des littératures chrétiennes copte, syriaque, arménienne et éthiopienne. À la fin du XIX^e siècle, Charles de Harlez développe les études extrême-orientales, fonde la revue *Le Muséon* et contribue à créer un doctorat spécifique en philologie et histoire orientales. C'est à cette époque que le programme s'étoffe encore avec l'enseignement des langues à écriture cunéiforme (dès 1890), de l'égyptien pharaonique et du copte, de l'arménien et du géorgien².

L'ULB est la seule université de Belgique francophone à dispenser un Master en Langues et Lettres modernes Orientales.[...] Par ailleurs, ce Master permet également d'aborder les principales *autres* langues du monde oriental et extrême-oriental (chinois, persan, et turc). En outre, au-delà de l'apprentissage des langues, divers cours à propos de la littérature, des aspects religieux, de l'histoire passée et actuelle sont également proposés aux étudiants³.

L'Orient tel qu'étudié et défini géographiquement englobe donc, encore aujourd'hui, presque tout le monde « non-occidental », à l'exception notable de l'Afrique subsaharienne⁴. Il semble donc légitime de se poser la question : en regroupant des sociétés aussi différentes que l'Arabie ou le Japon, que l'Inde ou la Turquie, le terme conserve-t-il encore quelque signification ? Ou n'est-il qu'une étiquette commode, comme le soulignait Edward Said, pour identifier l'Autre déjà évoqué : le « non-occidental » ?

1.3.4. ...reprise dans les écrits « orientaux »

Ce concept qui divise le monde en deux rencontre cependant un tel succès qu'il est repris indifféremment par des auteurs de toute origine géographique notamment « extra-occidentale » : Tran Van Khè, musicologue réputé, d'origine vietnamienne, exprime sa perception des différences entre l'orient et l'occident, en se basant sur la musique ... arabe !

¹ Bernard HEYBERGER, « L'Orient et l'islam dans l'érudition européenne du XVIII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2015/3 (n° 268), p. 496.

² « Centre d'études orientales - institut orientaliste de Louvain », UCL. *Université catholique de Louvain*, <https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/incal/ciol> (page consultée le 9 août 2018).

³ « ORIE – présentation de la filière », ULB, <http://dll.ulb.ac.be/2012/03/orie-presentation-de-la-filiere/> (page consultée le 9 août 2018).

⁴ Les raisons de cette absence pourraient certes faire l'objet d'une intéressante discussion mais sortiraient bien évidemment du cadre de ce travail. De même l'absence des sociétés natives d'Océanie, quoique très orientales sur une représentation européenne du monde pourrait être discutée.

[Tran Van Khè] citant un musicien arabe, Mohammed Zerrouki, précise : « Pour le public oriental, un orchestre occidental groupe des musiciens qui ne tiennent nullement le même langage. Chaque exécutant dit en toute indépendance ce qu'il lui plaît de dire. Les musiciens semblent se tourner le dos et ne point s'entendre mutuellement. En pleine exécution, certains d'entre eux reposent leur instrument, laissant les autres discourir; puis, s'avisant qu'ils ont leur mot à dire, ils s'évertuent à rattraper leurs camarades. Au-dessus de leur tête, gesticule de mille manières un chef d'orchestre à qui personne ne songe à obéir sérieusement. En un mot, aucun ordre apparent. L'oriental ne peut s'empêcher de penser que toute discussion doit suivre un processus précis et que chaque thèse doit se faire entendre, se développer séparément. Pour se faire comprendre, il faut que chacun parle à son tour. Si l'on parle tous à la fois, en disant des choses différentes, comment se faire entendre ? Seuls les gens en colère ou des fous se comportent de cette façon. Voilà grosso modo le raisonnement qui vient inévitablement à l'esprit de l'Oriental n'ayant point reçu d'éducation musicale européenne. »¹

Daisetz (Daisetsu) Teitarō Suzuki, célèbre vulgarisateur du Zen aux Etats-Unis et en Europe, reprend philosophiquement la même opposition : « [L]e lecteur *occidental* trouvera une façon moins étrange et plus familière d'aborder le problème de cette expérience *orientale* quelque peu *inaccessible* », écrit-il en préface au livre de Eugen Herrigel sur le kyūdō, sans d'ailleurs limiter son propos au seul « exercice du tir à l'arc » mais « en fait à tous les arts tels qu'on les étudie [...en] Extrême-Orient »². Cette attitude légèrement condescendante envers l'occident « cartésien » n'échappe d'ailleurs pas totalement à ses lecteurs « occidentaux » :

En outre il m'avait parfois semblé que, s'il m'était permis de pousser l'outrecuidance jusqu'à lire un peu entre les lignes, j'aurais découvert ici ou là, une certaine commisération pour ces pauvres intellectuels occidentaux si attachés à leurs habitudes de logique cartésienne qu'ils n'avaient aucune chance de comprendre un jour l'âme orientale³.

Cette tendance globalisante, malgré son côté clairement caricatural, sévit encore à tous les niveaux intellectuels : nous avons pu constater sa présence dans nos cursus universitaires, des penseurs même bien intentionnés n'y échappent pas toujours. Ainsi Masao Abe, malgré l'attention qu'il porte à limiter son discours au Zen, cède-t-il à la tentation de restreindre la pensée « occidentale » au christianisme ou aux philosophes grecs les plus connus tout en assimilant « l'Orient » au seul bouddhisme. Dans son article « *Zen and Western Thought* » il écrit :

Comme, même dans la pensée occidentale, il existe une multiplicité de points de vue philosophiques, la présente étude explorera des différences de nuance [...] ainsi qu'elles se produisent dans de tels philosophes comme Platon, Aristote, Kant ou telles qu'on les trouve dans la chrétienté [christianity]. [...] J'essaierai, sur base d'un tel point de vue

¹ Emile LEIPP, *La machine à écouter. Essai de psycho-acoustique*, Paris, Masson, 1977.

² Je souligne. SUZUKI Daisetz Teitarō, dans Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, [1948] traduit de l'allemand, Dervy, Paris, 1998, p. 7-12. La préface est datée de 1953, le titre allemand ne contient pas l'adjectif *chevaleresque*.

³ Claude DURIX, *Le maître de Zen*, op. citat., p.11.

métaphysique, de mettre sous un seul éclairage la pensée philosophique de l'Ouest et de l'Est, cette dernière représentée par la pensée bouddhiste en particulier¹.

1.3.5. *Du rejet au fantasme*

Résumons-nous : selon nos universités francophones, les études « orientales » concernent avant tout le monde islamique, conception relayée par la citation de Tran Van Khè. A contrario, pour certains penseurs japonais « l'Orient » c'est avant tout le bouddhisme, et de préférence le zen, qu'ils considèrent manifestement comme sa quintessence. Voilà de quoi se sentir « désorienté » : culturellement comme géographiquement, le concept n'est pas clair. Sa seule constante semble résider dans son opposition à « l'Occident » : est à l'Est ce qui n'est pas à l'Ouest, est « oriental » ce qui n'est pas « occidental ». Ce n'est pas récent, Berlioz en 1851 l'exprimait sans ambages : « l'Orient », de Byzance à Pékin, du Caire à Delhi, est un tout, selon lui, sans grand intérêt musical.

Berlioz, parlant des musiciens chinois qu'il avait entendus à Londres en 1851 écrit : « Air grotesque et abominable en tous points, finissant sur la tonique ainsi que la plus vulgaire de nos romances... Les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre s'ils en avaient une; mais ils sont à cet égard, plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie(...) De plus, les Orientaux appellent « musique » ce que nous nommons « charivari », et pour eux, comme pour les sorcières de Macbeth, l'horrible est le beau. (...) Le peuple chinois chante comme les chiens baillent, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête².

Opinion destinée à devenir un lieu commun : quand Jules Verne, par exemple, évoque un « orchestre japonais » tout est bon pour en renforcer l'exotisme voire en accentuer le « charivari » :

Bientôt les formidables instruments d'un orchestre japonais, tambours et tam-tams tonnaient à la porte. [...] Les musiciens étaient rentrés à l'intérieur, et l'orchestre au complet, gongs, tam-tams, cliquettes, flûtes, tambourins et grosses caisses, opéraient avec fureur³.

Au début du siècle suivant ce désintérêt s'est mué en fascination, Claude Debussy, souvent cité, écrit :

Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina

¹ L'ensemble de la citation est souligné dans le texte. ABE Masao « Zen and Western Thought », dans ABE Masao, *Zen and Western Thought*, R. William Laflair (ed.), Londres, Macmillan, 1985, p. 84-85. Le titre du livre, recueil de diverses conférences, reprend le titre d'une conférence en particulier. On peut se demander quelles motivations ont dicté ce choix : il est assez rare de voir Abe Masao confronter ainsi l'est et l'ouest de façon aussi caricaturale, contrairement à son éditeur qui lui ne s'en prive pas : « This book makes that philosophy available to the West by presenting dialogue with some of the major traditions of Western thought » (4^{ème} de couverture).

² Emile LEIPP, , *op. cit.*, 1977.

³ Jules VERNE, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Hetzel, 1874, p. 132.

n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur « percussion », on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain¹.

Mais l'opposition demeure, fondamentale : l'« Oriental » est sans doute devenu fréquentable, admirable même, mais n'en reste pas moins « autre », fût-il plus authentique que « l'Occidental » trop civilisé :

Chez les Annamites on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnaît la formule tétralogique ; il y a seulement plus de Dieux et moins de décors... Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un Tam-Tam organise la terreur... et c'est tout ! Plus de théâtre spécial, plus d'orchestre caché ; Rien qu'un instinctif besoin d'art, ingénieux à se satisfaire ; aucune trace de mauvais goût ! [...] Serait-ce donc les professionnels qui gâtèrent les pays civilisés ?²

Rapport à la nature, respect d'une « très vieille » tradition, éloge d'un art simple, efficace et surtout « instinctif » opposé aux « artifices » de la civilisation, la vision de Claude Debussy, si elle s'oppose à celle de Berlioz n'est pas moins fantasmée. Elle invoque une sorte de pureté originelle : « l'Oriental », n'ayant pas connu le développement de la société industrielle est censé être resté plus proche d'un art « instinctif », proche de la nature, ou des sources de l'humanité. Anesaki Masaharu ne le contredirait sans doute pas.

Si ce changement d'attitude correspond à « un moment de transformation du regard occidental sur le monde »³, le regard reste européen- ou américano-centré. Ce que l'on recherche, ce n'est pas une différence, c'est une origine commune à toutes ces cultures. Debussy nous parle de la nature, de nombreux critiques évoquent la Grèce antique, source et référence de toute civilisation : qu'il s'agisse de l'Asie, de la Scandinavie ou même du Bénin voire des civilisations précolombiennes, nombre d'auteurs « proposent plus ou moins sérieusement des connexions historiques entre la Méditerranée antique et le reste du globe »⁴.

Dans cette optique, il n'y a qu'une seule civilisation possible. Lignée par la Grèce antique, elle est omniprésente : les différences nationales ne sont pas interprétées comme le signe de divergences, mais plutôt comme des symptômes d'avancées ou de retard. Dans cette grande marche, inexorable, de l'humanité vers une civilisation universelle, dans cette appréciation progressiste plus quantitative que qualitative des différences culturelles, il est bien sûr du devoir des peuples les plus « civilisés » d'aider les autres à se libérer des chaînes de la barbarie.

¹ Claude DEBUSSY, « Concerts Colonne, du goût », *Revue musicale S.I.M.*, Paris, Société Internationale de Musique, 15 janvier 1913, p. 48, disponible sur *BNF Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109714p/f127.image>, page consultée le 25 octobre 2019.

² Claude DEBUSSY, « Concerts Colonne, du goût », *Ibidem*, p. 48.

³ « Ce qui était qualifié de hideux ou de barbare trouve progressivement sa place dans les collections scientifiques ». Michael LUCKEN, *Le Japon grec. Culture et possession*, Paris, Gallimard, 2019, p. 40.

⁴ Michael LUCKEN, *op. cit.*, 2019, p. 40.

2. GRÈCE ANTIQUE ET JAPON : LE MYTHE DE LA « CIVILISATION »

2.1. Une curieuse *translatio studii*

Face à « l'Occidental », « l'Oriental » se présente donc « autre » : considéré comme différent, il se revendique comme tel. « L'altérité » devient un étendard sous lequel politiciens et penseurs nativistes rassemblent les orgueils (éventuellement) blessés. Dans un tel contexte de pensée binaire, il devient difficile de définir qui se montrera le plus avide de grossir les traits de la différence, de choisir à qui décerner la palme de la caricature. Mais si le politique japonais revendique l'altérité nationale, la spécificité « identitaire », cela ne l'empêche évidemment pas de se proclamer « civilisé ». Bien au contraire, s'affirmer tel devient vital : seule la « civilisation » peut légitimer la différence. Or, comparer des cultures ne peut mener qu'à l'absurdité sauf à leur reconnaître des racines et des valeurs communes. Dans ce cas les divergences deviennent des symptômes d'avancement ou au contraire d'errance : l'observateur partial peut se justifier d'y déceler d'éventuels progrès voire des signes de décadence. Rien ne l'empêche plus d'établir une hiérarchie culturelle. C'est dans un tel cadre de « course à la civilisation » qu'il s'agit d'examiner une curieuse affirmation de *translatio studii* : la prétention japonaise à se réclamer de la Grèce antique. À la fin du XX^e siècle, Giorgio Amitrano pouvait encore écrire, dans un article où il détaille la fascination de plusieurs écrivains japonais célèbres pour la mythologie grecque :

On peut trouver tout au long du XX^e siècle tant de références à l'histoire, l'art, la philosophie et la littérature grecs dans la plupart des domaines de la culture japonaise qu'il n'est pas exagéré de dire que la Grèce ancienne a contribué de manière significative à la construction de l'identité moderne japonaise¹.

Cette attirance pour le monde gréco-romain n'est pas un sous produit de la deuxième guerre mondiale, ni une conséquence de l'occupation américaine : elle remonte aux premiers temps de l'ouverture forcée du Japon. Alors que ses élites cherchent à échapper à la domination américaine, certains se préoccupent de trouver au pays un fondement politique qui puisse, au-delà de l'exemple donné par les puissances coloniales, remonter au « berceau même de la civilisation occidentale »². Ce berceau, de l'avis de ces mêmes élites, souvent éduquées à « l'occidentale », c'est bien sûr la Grèce antique. Soumission inconsciente à un impérialisme culturel ? Peut-être mais en partie seulement, car si le Japon adopte, en cette fin de XIX^e siècle des modes de vie ou de pensée venus de l'« Occident », il ne sera ni colonisé, ni même occupé. L'éducation n'y est donc pas imposée de l'extérieur, on ne peut y voir, comme certains le décèlent en Afrique une « instrumentalisation des classiques à des fins de domination »³.

¹ L'auteur évoque Mishima Yukio, Kurahashi Yumiko et surtout Murakami Haruki : Giorgio AMITRANO, « Echoes of Ancient Greek Myth in Murakami Haruki's Novels and in other Works of Contemporary Japanese Literature », dans Justine MCCONNELL et Edith HALL (éd.), *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989*, Londres, Bloomsbury, 2016 p. 92, cité et traduit par LUCKEN Michael, *Le Japon grec. Culture et possession*, Paris, Gallimard, 2019, p.11.

² Giorgio AMITRANO, « Echoes of Ancient Greek Myth », *op. cit.*, p. 92.

³ Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, *op. citat.*, p. 14.

Cette référence aux classiques grecs prend plutôt l'aspect d'une revendication : La première thèse d'architecture défendue au Japon défend l'idée d'une influence grecque issue de l'art « gréco-bouddhique » du Gandhara¹. Dans une époque où l'unité nationale est encore à construire, certains, avides de références prestigieuses, vont jusqu'à découvrir entre anciens grecs et japonais une parenté ethnique : entre 1885 et 1945, la quête des origines amène nombre de Japonais à s'imaginer descendre directement d'Alexandre le Grand².

Dans le *Japan Times*, le 30 juin 1929, Hisao Tanabe, qui en 1936 fondera la « première société musicologique japonaise »³, nous trace un historique de la musique japonaise truffé d'analogies antiques. Après avoir comparé la musique du Yamato pré impérial à « celle des Assyriens », identifiés comme les « anciens habitants de l'Asie centrale et de l'Arabie », et affirmé que les hymnes célébrant Jimmu sont encore chantés aujourd'hui « d'une manière qui [serait] étrange sauf en Assyrie », il évoque la migration d'un « groupe d'Assyriens et de Babyloniens à travers l'Asie centrale » et la probabilité que certains d'entre eux aient poursuivi leur chemin jusqu'en Corée et dans l'archipel. « Une investigation dans l'ancienne musique du Japon, écrit-il, tend à confirmer cette vue, quoique aucune conclusion définitive n'ait été possible jusqu'à présent »⁴. Le plus curieux dans la musique japonaise précise-t-il n'est pas l'influence de la Chine, de la Corée, voire même de l'Inde, mais celle de la Grèce. Citant Alexandre le Grand et l'art du Gandhara et même s'il reconnaît en savoir « très peu » sur la musique de cette région :

Cela frappera, cependant, notre imagination, écrit-il, si nous réalisons que le biwa moderne et populaire du Japon (un genre de luth) et le « hichiriki » (un genre de hautbois) prennent leur origine au Gandhara et que certains autres instruments de cette musique du Gandhara sont conservés aujourd'hui à la cour impériale du Japon⁵.

Il a manifestement conscience de s'adresser à un public peu familier avec la musique typiquement japonaise, se sentant obligé d'expliquer à quoi pourraient ressembler pour un amateur de musique « occidentale » les instruments qu'il évoque. L'auteur va même plus loin dans la comparaison « occidentale » :

Les aspects remarquables de cette musique sont qu'elle se pratique en orchestre de grande taille [consists of a large scaled orchestra] qui ressemble plus ou moins à l'orchestre de « musique de chambre » occidental et qu'elle présente un rythme remarquablement avancé ainsi qu'une harmonie très compliquée et très développée qui ne ressemble pas à celle de Bach mais plutôt à celle de Wagner⁶.

¹ Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. citat., p. 21.

² D'après Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. citat., p. 22 : « Dans la quête passionnée de leurs origines qui anima les Japonais entre 1885 et 1945, suivant un phénomène caractéristique de la formation des États-nations, les hypothèses grecque et proto-grecque ont connu une fortune considérable », notamment l'hypothèse d'une transmission culturelle via les statues bouddhiques du Gandhara.

³ *Tōyō Ongaku Gakkai* (東洋音楽学会), littéralement société de recherche sur la musique de l'Est.

⁴ TANABE Hisao, « Something About Japanese Music », *Japan Times & Mail*, 30 juin 1929, p. 3.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

Après avoir affirmé que seuls les instruments avaient été préservés et que de la musique du Gandhara elle-même : « très peu était connu », l'auteur l'assimile sans vergogne à la musique de cour japonaise. Après l'avoir fait écouter « au palais impérial » à un « célèbre violoniste de Boston » auquel paraît-il elle plut beaucoup [he was very much pleased], il nous affirme donc

Cette musique merveilleusement avancée du Gandhara est depuis longtemps morte partout en Asie, survivant seulement aujourd'hui au Japon¹.

2.2.L'idée d'une « Nation » biblique

L'idée d'une filiation entre l'antiquité moyen orientale, grecque ou biblique avec le Japon n'est pas neuve : dans son *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'Empire du Japon*, Engelbert Kaempfer² se fait, pour l'Europe, l'écho de deux notions fondamentales. Il défend tout d'abord l'idée selon laquelle les Japonais constituent une race à part, bien distincte des chinois, pour ensuite exprimer la volonté de les intégrer en leur imaginant une antiquité fondatrice commune à « l'Occident ».

Ses arguments s'appuient sur une approche sommairement linguistique :

Premièrement, à l'égard de la Construction & de la manière d'écrire, les Chinois posent leurs Caractères l'un sur l'autre, sans qu'il y ait entre-deux aucune particule qui les lie ; les Japonnois font à la vérité la même chose, mais le genie de leur Langue demande, outre cela, que les Mots & les Caractères soient quelquefois transposez, quelquefois joints ensemble par d'autres mots & particules inventées pour cet usage [...]. En ce qui regarde la Prononciation, elle est aussi très différente dans les deux Langues,[...] & cette différence est si sensible, qu'il semble que les organes de la voix soient autrement formez dans les Japonnois que dans les Chinois. La prononciation de la Langue Japonnoise est, en général nette, articulée, & distincte [...] ; celle des Chinois, au contraire, n'est qu'un bruit confus de plusieurs consonnes prononcées d'un ton qui exprime une espèce de chant, & qui est très désagréable à l'oreille³.

Des uns et des autres, il distingue ensuite, leurs caractères d'écriture, leurs religions, leurs coutumes, voire leurs qualités d'esprit

Les Chinois sont paisibles, modestes, se plaisant à mener une vie tranquille, spéculative, & philosophique ; mais avec cela fourbes et usuriers. Les Japonnois, au contraire, sont belliqueux, séditions, dissolus, mesfians, ambitieux, & toujours portez à de grands desseins⁴.

Tout ceci lui permet de conclure :

¹ « Last year I met a well-known Boston violinist, Mr. Eicheim, whom I took to the Imperial Palace to hear this music. He was very much pleased with the strange music and supported my views in regard to it. This wonderfully advanced Ghandara music is long dead almost everywhere in Asia surviving only in Japan », TANABE Hisao, « Something About Japanese Music », *Japan Times & Mail*, 30 juin 1929, p. 3.

² Restée manuscrite et publiée après la mort de l'auteur, sa date de rédaction est difficile à établir. Engelbert Kaempfer dit être arrivé à Nagasaki en septembre 1690 ; il y aurait séjourné jusque 1692 (selon Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. citat., p. 27). Lui-même se présente comme secrétaire de l'ambassade suédoise auprès de la cour de Perse. Le traducteur le présente ensuite comme médecin, érudit, docteur en philosophie voir Engelbert KAEMPFER, *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'Empire du Japon*, traduite de l'allemand par Jean-Gaspar Scheuchzer, t.1, La Haye, Gosse et Neaulme, 1729, p. v et suivantes.

³ *Sic*, Engelbert KAEMPFER, *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'Empire du Japon*, traduite de l'allemand par Jean-Gaspar Scheuchzer, t.1, La Haye, Gosse et Neaulme, 1729, p. 74.

⁴ *Sic*, Engelbert KAEMPFER, *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'Empire du Japon*, op. cit., 1729, p. 75.

Il paroît clairement par ce que nous venons de dire, que les Japonnois sont une Nation Originale, [...] ; ou tout au moins, qu'ils ne sont pas descendus des Chinois¹.

Mais d'où peuvent-ils donc venir ? C'est ici qu'apparaît, pour la première fois peut-être, un lien de parenté avec une antiquité quelque peu fantasmatique :

[P]eut-être que ce n'est pas blesser la raison & la nature des choses, d'assurer qu'ils sont descendus des premiers habitans de Babylonne, & que la Langue Japonnoise est une de celles dont il est parlé dans les Saintes Ecritures, que la Providence jugea à propos d'infuser dans l'esprit de ceux qui avoient vainement entrepris de bâtir la Tour de Babylonne, pour les punir et les confondre².

Ajoutant tenir les « Japonnois » pour l'une des nations les plus pures issues du désastre babylonien, il évoque leur propre conception des origines avec une certaine condescendance :

[Quant à] la Tradition ordinaire des Japonnois touchant l'Origine de leur Nation, [...] Il serait inutile de la réfuter ; car elle est si foible d'elle-même, qu'elle ne sauroit soutenir l'examen de l'esprit le plus borné.[...]Comment [accorder] cet espace de tems infini, où les Japonnois prétendent que ces deux Successions d'Etres spirituels ont gouverné le Monde, avec le petit nombre d'années qui se sont écoulées depuis la Création, selon l'Histoire que nous en donnent les Saintes Ecritures ?³

Dans cette soi-disant absurdité, il ne faut, selon lui, voir que l'effet de « cet orgueil & de cette vanité naturelle aux Nations de l'Orient ». Le plus important étant que, au contraire du « commun peuple Nippon » :

[D]'un aspect fort laid, étant petits, forts, bazanez, ayant les jambes grosses, le né plat, & les sourcils épais, [...] Les descendants des plus anciennes & plus nobles Familles, des Princes & des Grands de l'Empire, ont quelque chose de majestueux dans leur taille & dans leur contenance, & ressemblent beaucoup aux Européens⁴.

Voici donc un peuple présenté, du moins dans le chef de sa noblesse, comme cousin des grecs, des goths ou des romains, bref des européens, en un mot un peuple biblique et potentiellement civilisable, sinon civilisé.

2.3. Les mystères de l'analogie en histoire de l'art et l'art de remonter le temps : définir « l'identité japonaise »

N'oublions pas que le berceau de la Grèce est dans l'Ionie, que son art plonge par ses racines dans le sol de l'Asie centrale, que son climat et ses mœurs en font aujourd'hui encore une terre orientale beaucoup plus qu'européenne. Elle a donc à l'origine un lien de fraternité avec les peuples de l'extrême Asie et, en effet, nous retrouvons dans la vie des Japonais des éléments pour ainsi dire cristallisés de la vie antique⁵.

¹ *Sic*, Engelbert KAEMPFER, *Ibidem*, p. 75.

² *Sic*, Engelbert KAEMPFER, *Ibidem*, p. 75. L'auteur nous propose ensuite l'itinéraire qu'il pense le plus probable suivi par la « nation japonnoise » pour joindre Babylone et les îles du Japon.

³ *Sic*, Engelbert KAEMPFER, *Ibidem*, p. 89.

⁴ *Sic*, Engelbert KAEMPFER, *Ibidem*, p. 83.

⁵ Edmond POTTIER, « Grèce et Japon », cité par Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. citat., p. 22.

Vers 1890, le « japonisme » se développe, en Europe et aux Etats-Unis, sur une base hellénisante : autant les premiers voyageurs en Perse ou dans l'Empire Ottoman pouvaient, au XVII^e siècle, avoir l'impression de découvrir une sorte de temps biblique figé¹, autant les critiques de la fin du XIX^e siècle rapprochent-ils le Japon d'une Grèce considérée comme la source pure de « l'Art » :

L'Art au Japon est vivant comme il était vivant en Grèce, écrit Dorothy Menpes, artiste et essayiste d'origine australienne. Il compose et enveloppe la vie même du peuple. Tout Japonais est un artiste dans l'âme, car il aime et comprend la beauté. [...] L'art en Europe est cultivé dans la maison d'une minorité, et cette minorité ne connaît pas grand-chose ni de l'esthétique, ni de la valeur des plantes qu'elle entretient. [...]. Le monde est par trop divisé entre l'artiste, d'un côté, et le Philistin, de l'autre. Mais ce n'est pas le cas au Japon et ce n'était pas non plus le cas en Grèce².

Il ne s'agit certes pas d'une admiration sans bornes, plutôt d'une nostalgie : celle d'un âge d'or perdu par l'Europe industrielle et moderne. Elle renvoie aux discours colonialistes, à cet esprit pragmatique typiquement « occidental » qui permet aux puissances européennes de « faire ce qui doit être fait » pour ces peuples artistes ou sages bien incapables de se gouverner tout seuls. Ce qu'exprime sans détour Arthur J. Balfour, premier ministre de sa Gracieuse Majesté en 1910 :

En tout premier lieu examinons les faits en cause. Les nations occidentales, dès qu'elles émergent dans l'histoire, font preuve des débuts de ces capacités de *self government*[...] parce qu'elles ont des mérites propres[...]. Vous pouvez parcourir toute l'histoire des Orientaux, dans les régions qu'on appelle au sens large l'Est, et vous ne trouverez pas trace de *self-government*. [...] C'est un fait. Je suppose qu'un vrai sage oriental dirait que la tâche de gouverner, que nous avons prise sur nous en Égypte et ailleurs, n'est pas une tâche digne d'un philosophe ! qu'il s'agit de basses besognes, de besognes inférieures, de faire ce qu'il y a à faire³.

2.3.1 Définir l'identité japonaise : le rôle de la Grèce antique

Néanmoins l'idée d'une filiation, d'un lien avec la Grèce antique ne séduit pas que des critiques européens ou américains⁴. Au Japon même elle permet de s'affirmer non seulement civilisés mais même supérieurs : selon certains Japonais, le Japon serait en fait bien plus digne de l'héritage grec que les nations chinoises, coréennes décadentes et faibles, ou les nations coloniales dévoyées par un matérialisme sans âme.

Bien que la sculpture nippone ait clairement reçu des influences et des leçons de l'art bouddhique du Gandhara, les Japonais, une fois ces apports maîtrisés, ont donné naissance à des œuvres infiniment plus grandioses que leurs maîtres [chinois et coréens]. Ils ont appris, mais ne se sont pas arrêtés là, et ont poursuivi jusqu'à obtenir des résultats

¹ « En Orient on est constant en tout, les habits sont taillez aujourd'hui comme aux siècles précédens ; ce qui fait qu'on peut croire, qu'en cette partie du monde les formes extérieures des choses, les mœurs, les habitudes, sont encore les mêmes il y a deux mille ans, qu'elles y paroissent encore aujourd'hui » (*sic*), Jean CHARDIN, *Journal du Voyage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales*, Londres, Moses Pitt, 1686, 1686, préface (pages non numérotées).

² Dorothy MENPES, *Japan : a record in Colour*, 1904, citée par Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. citat., p. 35.

³ discours d'Arthur J. BALFOUR, chambre des communes, 10 juin 1910 cité par Edward W. SAID, *Orientalisme. L'orient créé par l'occident*, Paris, Seuil, 1997.

⁴ Voir Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. cit., « L'image gréco-bouddhique », p. 38-50.

d'un niveau beaucoup plus élevé. C'est la preuve que le talent artistique des Japonais ne le cède à personne, si ce n'est aux Grecs¹.

Dans cette hypothèse d'une transmission au Japon, via l'art bouddhique du Gandhara, d'un esprit particulier à la Grèce antique, nombre de « nativistes » japonais voient l'occasion de s'émanciper, de l'encombrante influence chinoise, mais aussi de la prétention « civilisatrice » américaine². Ayant su, au travers de l'influence bouddhique, percevoir l'essence de l'Art Grec, les Japonais se sont, affirment-ils, montrés plus créatifs et raffinés que leurs voisins chinois ou que les envahisseurs américains. Cette « parenté spirituelle » avec la Grèce antique, légitime un affranchissement par rapport à toute influence extérieure contemporaine et la recherche d'une tradition purement japonaise : « car celle-ci les rattache de façon plus essentielle à la source du beau grec »³. Parlant de l'éducation du prince Hirohito à l'occasion de son mariage, le *Japan Times* souligne son « éducation presque *spartiate* » reçue, insiste-t-il, sur les conseils de son célèbre grand-père, l'empereur Meiji⁴. Tanabe Hisao dans l'article cité plus haut, après avoir fait apprécier ce qu'il appelle la « musique du Gandhara » à son observateur américain n'hésite pas à affirmer

Maintenant justement le monde de la musique européenne se trouve dans une impasse [standstill] et est à la recherche d'une nouvelle sortie. Il n'est, dès lors, pas improbable que ces précieux restes de la musique antique puissent être la source de nouveaux courants⁵.

Face donc à l'origine chinoise de nombre de caractéristiques de la culture nippone, face aux prétentions civilisatrices du colonialisme occidental, la référence au monde grec permet au Japonais de se considérer sur un pied au moins égal, voire de s'envisager comme le futur revivifié d'une civilisation « occidentale » quelque peu essoufflée. La question de leur « niveau artistique », explicite dans la citation de Dan Inō, devient dès lors centrale. Se légitimer en fantasmant sur la possibilité d'une filiation gréco-romaine, si elle permet de s'affranchir n'efface pas pour autant le climat de rivalité dans lequel elle est née. Il s'agit, en outre, de prouver au monde entier, sinon à soi-même, que le Japon est bien « au niveau » de ses prétentions. Ceci quelque soit le domaine artistique considéré : la musique de style européen s'y retrouvera intimement mêlée.

2.3.2 Définir l'identité japonaise : isolement et *Nihonjinron* (日本人論)

Tanabe Hisao, quand il fonde la première société musicologique japonaise en choisit le nom comme un « jeu de mots ». Il explique en 1969 avoir dénommé cette société toujours active, *Tōyō Ongaku*

¹ Dan Inō, fils du baron Dan Takuma, patron du conglomérat Mitsui, cité par Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. cit., p. 44.

² Le révérend Samuel Wells Williams, interprète du Commodore Perry, note par exemple dans son journal que « the universal Yankee nation [had come] to disturb [Japan's] apathy and long ignorance » (cité par Ian BURUMA, *Inventing Japan 1853-1964*, New York, The Modern Library, 2003, p. 12).

³ Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. cit., p. 46.

⁴ « His Imperial Highness Had Almost Spartan Training On Advise Of Great Grandsire », *The Japan Times & Mail*, 26 janvier 1924, p. 8. L'expression « great grandsire » ne se réfère pas à un éventuel « arrière-grand-père » mais à la « grandeur » du grand-père de Hirohito, l'empereur Meiji. La suite de l'article éclaire ce possible malentendu.

⁵ « Just now the European musical world finds itself at a standstill and is looking for a fresh outlet. It is, therefore, not improbable that these precious remains of the ancient music be made a source of new streams », TANABE Hisao, « Something About Japanese Music », *Japan Times & Mail*, 30 juin 1929, p. 3.

Gakkai (東洋音楽学会), littéralement « société de recherche sur la musique de l'Est », par opposition spécifique à la musique « occidentale » (*Seiyō Ongaku* 西洋音楽) : l'Est, *Tōyō* (東洋) s'opposant à l'Ouest *Seiyō* (西洋)¹. Si « l'Occident » s'est traditionnellement servi de « l'Orient » pour se définir lui-même, l'histoire de la « modernité japonaise » et de sa « revendication identitaire » particulièrement exclusive, inverse donc le processus². Se prétendre « moderne » certes, mais aussi spécifiquement japonais implique le rejet des influences étrangères. L'exclusion de l'autre, ou du moins son utilisation comme repoussoir, fondamentale pendant la période d'Edo, y apparaît comme une constante. L'isolement « artificiel, maintenu “au nom du pouvoir d'état” » sous la férule Tokugawa, la « militarisation du pays, généralisée et accélérée » pendant l'ère Meiji, sont souvent désignés comme responsable d'une « auto-affirmation » japonaise mêlant questionnement « identitaire » et « modernité »³. Mais être japonais, qu'est-ce exactement ? La question semble particulièrement importante, et singulièrement persistante.

Isolement et religion d'état : une vision particulière de la citoyenneté

En pleine période d'Edo, sous le shogunat de Tokugawa Yoshimune (1716-1745), la « japonitude » s'affirme par rapport à l'influence chinoise, les traditions culturelles japonaises sont remises en valeur, « l'animisme Shintō » en constitue déjà une caractéristique importante : l'on cherche et l'on trouve dans l'ancienne poésie locale, dans le Shintō, dans le culte impérial des preuves de ce que l'on pense être la supériorité nippone⁴. Les chercheurs « nativistes » se montrent d'ailleurs avides des connaissances « occidentales » véhiculées par les marchands hollandais : elles leur permettent de relativiser la civilisation chinoise. Les connaissances géographiques venues d'Occident leur permettent de démontrer qu'effectivement la Chine ne peut physiquement se prétendre « l'empire du milieu », le système copernicien leur permet d'affirmer la pertinence du Shintō : Amaterasu la déesse du soleil, n'est-elle pas à la fois la divine ancêtre des Japonais et le centre de l'univers⁵ ?

Le christianisme joue cependant un rôle plus complexe. Objet de rejet et d'envie, les chercheurs de l'école de Mito y voient la cause de la supériorité militaire occidentale : unis dans une même foi les Européens deviennent invincibles. Pour combler ce qu'il ressent comme un déficit, Aizawa Seishisai, déjà cité, plaide pour l'institution d'une religion d'état japonaise, avec l'empereur pour prêtre suprême : il recommande dans ce but d'utiliser le Shintō, cette « plus ancienne croyance japonaise », de le transformer,

¹ Voir TSUGE Gen'ichi, « Tōyō Ongaku Gakkai and Music Research in Japan », *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 32 (2000), p. 158.

² Expressions reprises d'Ogino Fumitaka, dans OGINO Fumitaka, « Nature, rupture et modernité au Japon », *Quaderni*, n°27 (1995), p. 30, 36.

³ OGINO Fumitaka, « Nature, rupture et modernité au Japon », *Quaderni*, n°27 (1995), p. 29.

⁴ Ian BURUMA, *Inventing Japan : 1853-1964*, New York, The Modern Library, 2003, p. 22. « Des chercheurs « nativistes » cherchent (et trouvent) des preuves de la supériorité japonaise dans l'ancienne poésie japonaise, l'animisme Shinto et le culte de l'empereur ».

⁵ Ian BURUMA, *Inventing Japan : 1853-1964*, *op. cit.*, 2003, p. 22.

de le faire passer du statut de « culte polythéiste de la nature » à celui d'une « foi nationale » unissant tous les Japonais « sous un seul toit impérial »¹.

L'histoire du nationalisme japonais lie donc dès l'origine la puissance nationale à l'existence d'une religion d'état non seulement unificatrice, mais susceptible de susciter un complexe de supériorité, de mener à une attitude colonialiste voire à une véritable ségrégation. De cette dernière le texte même de la Constitution de 1947 nous fournit un curieux exemple : imposé par l'occupant américain, il est subtilement travesti pour limiter les droits fondamentaux aux Japonais reconnus comme tels. L'historien Ogino Fumitaka souligne l'absence de rupture entre le Japon d'avant et d'après-guerre. Il nous rapporte comment, au cours de l'adoption de la nouvelle constitution proposée par l'occupant américain, les termes « people » ou « person » du texte original « ont été traduits par « nationaux » : marque de l'exclusion de l'autre par excellence ». Depuis cette époque, « la majorité des Japonais d'origine non japonaise, écrit-il, vit dans une situation dépourvue des droits fondamentaux ». Une telle inégalité constitutionnelle, dans un pays réputé démocratique surprend. L'auteur en tire une conclusion très dure : « Pendant la collaboration en France, la devise du régime de Vichy était : la France aux Français, celle du Japon après la guerre n'est autre que : le Japon aux Japonais »². Sans nécessairement admettre une opinion aussi extrême, les échos nationalistes déjà signalés dans le cadre du *Japan Times* actuel, l'obsession de son président à établir « une meilleure compréhension entre le peuple japonais et les résidents étrangers » ou une image plus exacte de « sa place dans le monde » inclinent cependant à suivre Ogino dans sa dénonciation d'une persistante ségrégation. La « japonitude » reste manifestement un sujet d'orgueil.

Peut-on devenir Japonais ?

Mais peut-elle se définir ? Quels en sont les critères ? Y en a-t-il d'autres que le fait d'être né, dans l'archipel, d'un père et d'une mère japonais ? En d'autres termes, est-il possible de devenir japonais ? Voire de le « redevenir » ? Le cas des « Japonais brésiliens » est exemplatif. Dans les années 1990, le gouvernement nippon, confronté à une pénurie de travailleurs peu qualifiés pense importer de la main d'œuvre, mais peine à circonscrire une immigration acceptable d'un point de vue national. La crise économique brésilienne lui en fournit l'occasion : une partie de la diaspora japonaise cherche à revenir au pays. Le gouvernement de l'époque lui ouvre ses frontières : pouvant utiliser l'argument d'une ascendance purement japonaise, il justifie ainsi « idéologiquement [sa] politique comme une opportunité fournie [à

¹ Ce mythe du « toit impérial » renvoie directement à la doctrine du *Hakko ichin* évoqué plus haut. Citations de Ian BURUMA, *Inventing Japan : 1853-1964*, op. cit., 2003, p. 23.

² OGINO Fumitaka, « Nature, rupture et modernité au Japon », *Quaderni*, n°27 (1995), p. 48. L'auteur ajoute : « Quant à la France d'aujourd'hui [1995], ses dirigeants sont venus du côté de la résistance, et non du côté de la collaboration. De ce point de vue, on peut dire qu'il y avait une « rupture » avec le régime de Vichy, et que reconnaître les crimes commis par la France, sous l'occupation allemande, permet de renforcer, et non de blesser les idéaux du régime actuel. [...] Au Japon, non seulement le système administratif, mais aussi les responsables politiques sont venus du côté du pouvoir militariste [...] dire que le massacre de Nankin n'a pas eu lieu et que le gouvernement japonais n'a pas besoin d'assumer sa responsabilité à l'égard des femmes victimes des soldats japonais, est loin de contribuer à accréditer la thèse que le Japon a changé », *Idem*, p. 46-47.

d'anciens compatriotes] par [pure] bienveillance »¹ et non pour de basses raisons économiques. Accueillir les descendants des anciens émigrants, lui permet simultanément de « renforcer l'interdiction d'importer[d'autres] travailleurs non qualifiés dans les années 1990 » : les portes du pays ne sont ouvertes « qu'aussi longtemps que [l'immigrant] peut prouver son ascendance japonaise »². Cependant, contrairement aux « descendants brésiliens d'immigrants européens » qui, retournant dans leurs pays d'origine s'en voient attribuer la citoyenneté, le « Japonais brésilien » dans l'archipel n'est au mieux qu'un *teijyusha* (定住者), un résident à long terme, obligé de renouveler son visa au minimum tous les trois ans³. Malgré son ascendance, il n'est manifestement pas considéré comme japonais à part entière. Le *Japan Times* invoque à ce sujet des « barrières » de langue ou de culture⁴. Des témoignages directs parlent de véritables discriminations⁵. Des statistiques montrent qu'en 1994 par rapport à leur niveau d'étude ou leur statut social d'origine, les immigrants brésiliens d'ascendance japonaise n'occupaient le plus souvent que des métiers peu qualifiés : en comparaison des 65% issus de la classe moyenne brésilienne et des 20% disposant d'un diplôme universitaire, les 3,5 à 10 % des immigrants parvenant, au Japon, à obtenir un travail de bureau paraissent bien peu nombreux. Les autres se contentent du bâtiment ou de la restauration, ou développent des commerces spécifiques à destination de leur propre communauté immigrée. Le fait qu'aujourd'hui encore, les japonais de la diaspora brésilienne soient désignés par des termes spécifiques (*nikkei burajirujin* 日系ブラジル人) semble symboliser toute la difficulté de ce retour au pays⁶.

Définir la Nihonjinron (日本人論)

La « japonitude » semble donc peiner à se définir en dehors d'une appartenance au sol *et* au « sang » difficiles à assumer ouvertement. C'est pourquoi, sans doute, certains membres du monde académique, tout en confirmant l'existence du phénomène et en convenant de son ambiguïté s'échinent à en rechercher d'autres caractéristiques.

¹ TAKEYUKI Tsuda, *Strangers in the Ethnic Homeland. Japanese Brazilian Return Migration in Transnational Perspective*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 92.

² Sur trois générations : voir TAKEYUKI Tsuda, *op. cit.*, 2003, p. 93.

³ *Ibidem*, p. 93.

⁴ Dans l'article « Japan-Brazilian youths confidently making their mark nation wide », le journaliste attribue l'isolement des « beaucoup de Brésiliens au Japon » aux barrières de « langue et de culture », voir « Japan-Brazilian youths confidently making their mark nation wide », *Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2014/05/08/national/japan-brazilian-youths-confidently-making-mark-nationwide/>, 8 mai 2014 (page consultée le 17 mai 2020).

⁵ Voir par exemple Joseph COLEMAN, « Brazilian immigrants have it hard in Japan. Can music be a solution ? », *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/world-nation/story/2019-12-05/brazilian-immigrants-japan-music>, 5 décembre 2019 (page consultée le 17 mai 2020).

⁶ Ceci malgré le fait que beaucoup d'immigrés japonais au Brésil prétendent se sentir plus japonais que brésiliens : TAKEYUKI Tsuda, *op. cit.*, 2003, p. 9

Les Japonais sont immensément fiers d'être japonais mais [...] La prolifération des *Nihon-jin ron*, des théories sur la Japonitude, atteste la nature ambiguë de l'identité nationale japonaise et le besoin profondément ressenti des Japonais de trouver un moyen d'affirmer au monde extérieur qui ils sont¹.

Un auteur peut essayer d'en énumérer :

- L'absence d'empirisme

Les idées au Japon sont si élevées qu'elles ne sont pas mises à l'épreuve de façon empirique. Écrire des avis de décès pour les idées est une habitude occidentale².

- L'absence d'universalisme

D'après Masao Maruyama [...] le problème de l'intellect japonais est cette incapacité de s'engager dans des idées universalistes. Les idées universalistes sont pour le Japonais l'affaire de la Chine ou de l'Ouest³.

- L'infinie capacité d'adaptation

Tandis que l'intellect européen lutte pour réduire la distance qui toujours existe entre une idée et la réalité en transformant la réalité, l'intellect japonais abandonne toute idée qui ne correspond plus à la réalité et part à la recherche d'autres idées⁴.

- Et conclure sur une idéologie du « néant » (« nothingness ») reprise de Nishida Kitaro, simplifiée de façon caricaturale pour en faire une caractéristique plus ethnologique que philosophique :

L'idéologie du Japon est le néant. Cette aversion pour les conceptions universalistes pourrait constituer une marque distinctive d'un peuple dépourvu d'une religion monothéiste : les Japonais sont animistes et mettent l'accent sur le culte des ancêtres⁵.

La démarche n'est guère originale. L'opposition suggérée entre « Occident » « chrétien » (monothéiste) et Japon animiste pour traditionnelle qu'elle soit n'en est pas moins confuse : l'auteur, membre éminent du monde académique⁶, ne semble pas conscient de ses propres contradictions. Comment, en effet peut-il concilier infinie capacité d'adaptation et absence d'empirisme, rejet de tout universalisme et « néant absolu » ? Pauvre Nishida, méritait-il d'être ainsi embarqué dans une opposition avec un « Occident » sans lequel sa philosophie n'aurait pu naître ? Jacqueline Tremblay nous rappelle les

¹ TAMAMOTO Masaru, « The Ideology of Nothingness. A Meditation on Japanese National Identity », *World Policy Journal*, vol. 11 N° 1 (1994), p. 89, « The Japanese are immensely proud to be Japanese, but [...]The proliferation of *Nihon-jin ron*, theories of Japanese-ness, attests to the ambiguous nature of Japanese national identity and to the deeply felt need of the Japanese to find a way to tell the outside world who they are ».

² « Ideas in Japan are so lofty they are not put to the test empirically ; therefore, they never die. Writing obituaries for ideas is a Western Habit. », TAMAMOTO Masaru, « The Ideology of Nothingness », *op. cit.*, p. 94.

³ « According to Masao Maruyama[...], the problem with the Japanese intellect is this failure to make a commitment to universalist ideas. Universalist ideas are to the Japanese the stuff of China and the West. », TAMAMOTO Masaru, *op. cit.*, p. 94.

⁴ « While the European intellect strives to narrow the gap that always exists between an idea and reality by transforming reality, the Japanese intellect abandons any idea that no longer fits reality and starts searching for other ideas. ». *Ibidem*, p. 94.

⁵ « The ideology of Japan is nothingness. This aversion to universalist conceptions may be a hallmark of a people without a monotheistic religion: The Japanese are animists with an emphasis on ancestor worship ». *Ibidem*, p. 94.

⁶ « Masaru Tamamoto is a research associate in the Faculty of Asian and Middle Eastern Studies at the University of Cambridge », voir « Masaru Tamamoto », *World Policy*, <https://worldpolicy.org/fellows/masaru-tamamoto/> (page consultée le 1^{er} décembre 2019).

nombreuses influences qui alimentent sa réflexion. Elle insiste sur l'importance « d'Aristote et de Kant [...] médiatisée par Husserl » dans « l'élaboration de la logique du Basho (場所), sur le fait que « Nishida fut le premier philosophe japonais à reconnaître l'importance de Husserl et à l'introduire dans les milieux universitaires et intellectuels japonais entre 1910 et 1920 »¹. Elle souligne l'influence de Hegel, citant « l'expression “universel concret [具体的一般者, *gutaiteki ippansha*] (*konkrete Allgemeine*)” » comme un exemple de « l'emploi assez généralisé que Nishida a fait du langage hégélien particulièrement entre 1917 et 1927 ». Une influence que le penseur loin de nier, revendique :

Ma pensée d'aujourd'hui, dit-il, a retenu de Hegel de nombreux éléments. Je suis plus proche de lui que de quiconque mais je m'oppose à lui sur plusieurs points »².

2.3.3 Grèce et ... *Bushidō*

Invoker le philosophe japonais aujourd'hui le plus célèbre, tout en le séparant de ses sources occidentales et en le détournant avec simplisme, n'est finalement pas plus ridicule que de prétendre le Japon héritier d'une Grèce antique considérée comme source fondamentale de toute civilisation.

Ni plus absurde que la démarche de tant de Français, Britanniques ou Allemands tout aussi avides de se réclamer d'Athènes ou de Sparte³. Est-il nécessaire de rappeler ici les intenses polémiques au XIX^e siècle, sur l'origine des « peuples » européens et notamment le succès de l'hypothèse « aryenne » ? Selon Schlegel, ce peuple censé rassembler tous les idéaux « tenus en haute estime par les Européens », aurait dans sa migration depuis l'Inde laissé le meilleur de lui-même en Grèce, avant de donner naissance aux « peuples » européens, non par nécessité, mais poussé par « une sorte de miraculeuse conception de la haute dignité et de la splendeur du Nord »⁴. Johann Gottfried von Herder déjà, lui « que l'on ne peut certainement pas traiter de raciste »⁵ rapprochait le « germain » de l'idéal grec défini par Winckelmann. Comme le signale Michael Lucken, l'appropriation par les pays d'Europe de l'Ouest, voire par les Etats-Unis d'Amérique de la culture grecque antique, « Sophocle, Phidias, ou Platon » participe aussi du fantasme culturel : pourquoi d'autres « nations » ne pourraient-elles pas, elles aussi, s'imaginer une parenté avec les mêmes « pères fondateurs ». Le lien qu'ont tissé, imaginé les humanistes de la renaissance, ou les penseurs du XIX^e siècle, est-il plus légitime sous prétexte qu'il s'est construit sous nos latitudes ?

Le particularisme japonais, comme tout autre, se nourrit de tout ce qu'il considère comme prestigieux. C'est ainsi qu'il récupère et reconstruit une tradition d'arts martiaux devant laquelle se

¹ Jacqueline TREMBLAY, *Nishida Kitaro. Le jeu de l'individuel et de l'universel*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 17.

² Nishida Kitaro cité par Jacqueline TREMBLAY, *Nishida Kitaro. Le jeu de l'individuel et de l'universel*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 43.

³ « [L]es grandes puissances occidentales n'ont cessé de rejeter la Grèce moderne en direction de l'Asie et du monde ottoman pour mieux s'approprier ce qu'elles revendiquent comme leur propre passé », Michael LUCKEN, *Le Japon grec*, op. cit., p. 17. Quant à l'Allemagne nazie, sa prétention à faire descendre la Grèce antique d'un passé nordique est bien connue.

⁴ Friedrich Schlegel cité par George L. MOSSE, *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, London, Dent and sons, 1978.

⁵ « Certainly no racist », dans George L. MOSSE, *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, op. cit., 1978, p. 37.

prosternent encore aujourd'hui nombre d'adeptes européens ou américains. Car si comme l'affirme Ian Buruma les images romantiques destinées à devenir « si populaire à l'Ouest trois cents ans plus tard »¹ à propos du Bushidō et de l'esprit des samourais étaient en définitive des signes d'oisiveté (que faire de guerriers dans une période de paix ?), dans le numéro du 6 mai 1939 du *Japan Times*, intitulé *A friendly Call to America*, le baron Sakatani Yoshiro, membre éminent de la chambre des pairs, s'y réfère pour expliquer aux lecteurs anglophones les subtilités de l'âme japonaise² :

L'étudiant superficiel des choses japonaises pourrait être surpris s'il entend [dire] que l'arrangement floral, la cérémonie du thé et le Bushido sont étroitement liés, formant ainsi une sorte de triple alliance. Les arrangements floraux et la cérémonie du thé représentent un art pur pour la culture esthétique, tandis que le Bushido représente un art rude de caractère militaire, mais ils sont entrelacés pour aider à construire le caractère de chacun³.

On croit entendre Daisetz T. Suzuki, déjà cité :

Et cela nous amène aux rapports entre le Zen et le tir à l'arc – et d'autres arts tels que l'escrime, l'arrangement des fleurs, la cérémonie du thé, la danse, les beaux-arts⁴.

Ou des commentateurs enthousiastes, encore lus de nos jours, capables d'écrire, pendant les conquêtes japonaises en Chine :

Le zen, avec ses disciplines plus ou moins annexes, joue un rôle considérable dans la formation de l'élite morale et intellectuelle du Japon. Son enseignement et sa pratique dans les nombreux monastères [...] ont sans doute contribué plus que tout autre chose à doter les japonais du courage, de la ténacité, de l'impassibilité, de l'esprit de sacrifice et de discipline qui ont provoqué l'admiration du monde⁵.

Ou encore Eugen Herrigel, philosophe allemand d'obédience nazie, lui aussi encore lu aujourd'hui :

Dans le tir à l'arc au sens traditionnel [...] le Japonais ne voit pas un sport, mais bien la pratique d'un culte [...]. [Il] le conçoit [...] comme un pouvoir spirituel découlant d'exercices. [...] [D'après la « Grande Doctrine »] le tir à l'arc demeure aujourd'hui comme jadis, affaire de vie et de mort, dans la mesure où il est un combat de l'archer contre lui-même ; cette forme d'assaut [est bien] ce qui inspire et soutient toute lutte contre un ennemi extérieur, contre un adversaire en chair et en os par exemple⁶.

¹ Ian BURUMA, *Inventing Japan: 1853-1964*, *op. cit.*, p. 4.

² éduqué à la Tokyo English School, diplômé de l'université de Tokyo, membre de la chambre des pairs, vice-ministre et ministre des finances pendant la guerre russo-japonaise, ancien maire de Tokyo. « Sakatani, Yoshiro », *Portraits of Modern Japanese Historical Figures*, <http://www.ndl.go.jp/portrait/e/datas/454.html?cat=174> (page consultée le 15 août 2018).

³ SAKATANI Yoshiro (Baron), « Cultured Youth Japan's Ideal, *Japan Times & Mail. A friendly call to America*, 6 mai 1939, p. 8.

⁴ SUZUKI Daisetz T. [1953] dans Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, [1948] traduit de l'allemand, Dervy, Paris, 1998, p. 11.

⁵ Jean Herbert, cité par Claude DURIX, *Le maître de Zen. Parole et Silence*, Paris, Les belles lettres, 2002, p. 12 : l'auteur ne précise malheureusement ni la source de sa citation, ni la date exacte qu'il situe « avant tous les grands drames de la seconde guerre mondiale » mais après « les féroces conquêtes japonaises de la Corée, de la Chine et de la Mandchourie », ces dernières pour féroces qu'elles soient n'ont pas l'heur manifestement d'appartenir aux « grands drames ».

⁶ Eugen HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, [1948] traduit de l'allemand, Dervy, Paris, 1998, p. 14-16.

Le baron Sakatani ne nous dit rien d'autre, décrivant japonais et japonaises essentiellement comme une nation de guerriers, impitoyables certes, mais poètes et surtout civilisés :



Figure 17 : UTAGAWA Kuniyoshi (1798-1861), Kajiwaru Kagesue et sa branche de prunier

Nos guerriers sont si entraînés que même au milieu de leur vie stressante ils ne perdraient jamais leur tranquillité d'esprit. Alors le sens de la chevalerie les empêche de séparer la bravoure de la civilité¹.

Il y a des histoires d'hommes qui furent de bons exemples de la combinaison d'arts esthétiques et militaires. [...] Toyotomi Hideyoshi était un grand général et homme d'état d'origine obscure. On dit de lui qu'il avait pour habitude de conduire lui-même la cérémonie du thé pour divertir ses invités².

Sur la même page, le vicomte Okabe Chokei³ pour expliquer l'arrangement floral, évoque lui aussi le particularisme nippon (« *the spirit of Japan* ») dans un contexte guerrier. Il y introduit la fameuse floraison du cerisier de montagne (山桜), transformant sans le dire la légende du fameux Kajiwaru Kagesue (梶原 景季) (fig. 17)⁴ :

Le fait que l'esprit du Japon soit assimilé au cerisier de montagne ne signifie aucunement qu'il s'agisse de la beauté de la floraison uniquement. Un héros historique nommé Kajiwaru Genta Kagesue, une fois en quittant le champ de bataille, mit un point d'honneur à placer sur son carquois une branche en fleur. [...] L'arrangement floral est juste une extension de ce même esprit, et aujourd'hui [cet art] est cultivé dans presque chaque famille au Japon⁵.

2.3.4 Pacifisme et ... empire colonial

Après avoir célébré l'éducation des filles, l'arrangement floral, la cérémonie du thé mais aussi la pratique du naginata, après avoir décrit l'éducation des garçons à base de discipline militaire et de kendo, le baron Sakatani n'hésite pas, en terminant son article, à se déclarer sérieusement désireux de « paix dans le monde et [de] fraternité humaine ». Si cette affirmation paraît quelque peu contradictoire dans un discours parsemé d'allusions guerrières, l'image du Japonais, guerrier pacifique, amical, amateur de beauté et de nature, est constamment réaffirmée : le pacifisme serait une de ses caractéristiques historiques

¹ « Our warriors are so trained that even in the midst of their strenuous life they should never lose the tranquility of mind. Then the sense of chivalry with us forbids bravery to be divorced from civility », SAKATANI Yoshiro (Baron), « Cultured Youth Japan's Ideal », *Japan Times & Mail. A friendly call to America*, 6 mai 1939, p. 8.

² SAKATANI Yoshiro (Baron), « Cultured Youth Japan's Ideal », *Japan Times & Mail. A friendly call to America*, 6 mai 1939, p. 8.

³ Membre de la chambre des pairs, réputé avoir violemment combattu le suffrage des femmes (d'après Dee Ann VAVICH, « The Japanese Woman's Movement : Ichikawa Fusae », *Monumenta Nipponica*, vol. 22, N° 3 / 4 (1967), note 157, p. 422.

⁴ Voir par exemple : William Ritchie WILSON, « Two Shuramono Ebira and Michimori », *Monumenta Nipponica*, vol. 24, N° 4 (1969), p. 423-424. L'illustration provient de *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kajiwaru_Genda_Kagesue_for_Umegae.jpg, page consultée le 1^{er} décembre 2019.

⁵ OKABE Chokei (Viscount), « Art of Flower Arrangement and Japanese Spirit Explained », *Japan Times & Mail. A friendly call to America*, 6 mai 1939, p. 8.

fondamentales. Le 25 novembre 1935, la traduction dans le *Japan Times*, d'un discours tenu par Koyama Matsukichi, recteur de l'université Hosei¹ et ancien ministre de la justice le proclame.

Que les Japonais ont l'intention de maintenir la paix peut être déduit du fait que depuis la révolte « Shinabara » les Japonais n'ont entamé aucune guerre pendant une période de deux cent cinquante ans. Dans l'histoire moderne nous trouvons peu de nations qui ne soient entrées en guerre contre d'autres nations ou des puissances alliées pendant une si longue période².

Dans le courant des années 1930, le même journal multiplie les suppléments et numéros spéciaux vantant les amitiés transnationales : avec l'Allemagne (29 mai 1934, 5 juillet 1935), l'Union Soviétique (31 mai 1935)³, l'Amérique latine (2 août 1935), les Etats-Unis (28 octobre 1935, 6 mai 1939), les pays des « mers du Sud » (*South Seas Number*, 26 décembre 1935), mais aussi le Siam (28 novembre 1936), le Brésil (30 septembre 1936), l'Argentine (3 novembre 1940)⁴. Les titres usent et abusent des termes *friendship*, *friendly*, *goodwill*⁵, tout en vantant au passage la puissance économique, l'industrie et l'éducation japonaises. Ces dernières peuvent par ailleurs aussi faire l'objet de suppléments ou de numéros spéciaux. Dans ce journal anglophone, les rédacteurs essaient donc de persuader leurs lecteurs, sans doute principalement occidentaux, de l'émergence du Japon en tant que pays moderne, civilisé, industrialisé et, surtout, bienveillant. Si un conflit devait éclater, ce ne serait certes pas sa responsabilité !

La Mandchourie est pourtant contrôlée depuis 1931, mais les nations occidentales peuvent-elles honnêtement reprocher au Japon l'instauration de ce protectorat ? Il n'en est pas une, à cette époque, qui ne possède ses propres colonies. L'Empire britannique, mais aussi la France ou les États-Unis tout donneurs de leçons qu'ils puissent être dans leurs discours à la société des nations en sont les premiers bénéficiaires. Jusqu'à l'Allemagne, qui dépossédée en 1918 a beau jeu de déclarer par la voix de son chancelier Hitler :

Si 46 millions d'Anglais revendiquent le droit de dominer 40 millions de kilomètres carrés, ce n'est pas une atteinte au droit pour 82 millions d'Allemands que de revendiquer 800.000 kilomètres carrés pour y vivre, pour y cultiver la terre et y pratiquer leurs métiers. Ils demandent qu'on leur rende leurs anciennes possessions coloniales, qu'ils n'ont jamais acquises par la violence ou la guerre, mais par des achats, des échanges⁶.

Se rapprocher de « l'Occident » éclairé, participer au cercle des nations « avancées » comporte donc un côté sombre, impérialiste : pour s'y faire accepter, pour gagner le respect et se faire une place

¹ Dans M.A. EPSTEIN (ed.), *The Statesman's Year Book*, London, MacMillan, 1933, p. 1058 et Daniel GRIMLEY (c.a.)(ed.), *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2017, p. 102.

² KOYAMA Matsukichi, « Japanese Spirit », *The Japan Times & Mail*, 25 novembre 1938, p. 4 (continued from p. 2).

³ Amitié destinée à changer radicalement : cf. numéros des 27 novembre 1937, et 25 novembre 1938, célébrant le pacte anti-communiste (*Anti Red Pact*).

⁴ Cette liste ne peut pas être considérée comme exhaustive : les relations internationales du Japon pourraient en elles-mêmes constituer un sujet de recherche qui dépasserait bien sûr le cadre de ce travail.

⁵ *Japan and Germany linked with friendship*, *Soviet Japanese Friendship*, *American Japanese Friendship*, *A Friendly Call to America*, *Brazilian Goodwill Visitors* etc.

⁶ Adolf HITLER, *Discours du 6 octobre 1939*, dans « Le discours du chancelier Hitler au Reichstag », *Feuille d'avis de Neuchâtel*, n° 234, 7 octobre 1939, p. 4.

parmi les « grands », le Japon doit démontrer sa puissance économique et militaire. Émancipation, culture, progrès, orgueil et violences se trouvent donc intimement liés.

Dans un premier temps il s'agit de s'éloigner de l'influence chinoise, considérée comme obscurantiste. La guerre de Corée, en 1895, signe son rejet, voire un certain mépris pour l'identité « asiatique » :

Les estampes populaires de la guerre montrent invariablement les soldats Japonais comme de grandes figures héroïques à la peau claire, au contraire des ennemis chinois, [représentés comme] de grotesques asiatiques recroquevillés de peur¹.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 18: KUBOTA Beisen, Les ministres japonais Ito et Mutsu discutant avec l'envoyé du gouvernement chinois Rikoshō, 1895²

Un penseur comme Fukuzawa Yukichi, pourtant anti autoritariste, ardent avocat de la liberté intellectuelle, ne peut se retenir de joie à l'annonce de la défaite chinoise, heureux de voir son pays se libérer d'une influence qu'il abhorre. Ayant vaincu la Chine, et bientôt l'empire tsariste, le Japon peut enfin se croire digne du club des grandes nations. Le militarisme, l'expansionnisme est intégré comme

¹ « The popular woodblock prints of the war invariably show the Japanese soldiers as tall, pale-skinned, heroic figures, while the Chinese enemies are grotesque, cowering Asiatics with pigtailed. », Ian BURUMA, *Inventing Japan: 1853-1964*, op. cit., p. 50.

² Dans *Guerre sino-japonaise. Recueil d'estampes*, Tokyo, P. Barbouteau, 1896, version électronique sur Bnf Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507956m/f24.item> (page consultée le 1^{er} décembre 2019).

une donnée fondamentale, l'occupation de la Corée en marque le premier pas : « enrichir le pays, renforcer l'armée » (富国強兵) devient un moto de l'ère Meiji.

Dans un second temps, cependant, l'opposition systématique des puissances « occidentales » à concéder aux japonais les avantages qu'elles-mêmes s'octroient, alimente le discours nativiste, conforte les théories pan asiatiques, et intensifie un climat de rivalité Est-Ouest. Il ne s'agit plus de se séparer de la Chine pour adopter des attitudes « occidentales » éclairées, mais au contraire d'établir, selon les mots du Prince Konoe Fumimaro, « un nouvel ordre en Asie orientale » [A new order in East Asia] ... sous l'égide japonaise¹. Pour son père déjà, le Prince Konoe Atsumaro (1863-1905), l'ennemi n'était pas chinois mais « blanc » :

Le futur de l'Asie, au final, réside dans la lutte ultime entre différentes races (人州競争) [...] les Chinois et les Japonais auraient besoin de se soutenir contre leur ennemi juré, la race blanche².

2.3.5 *Rendre le Japon civilisé et respectable*

Pour justifier cette prétention néanmoins, libérer l'Asie de l'emprise « occidentale », le Japon ne doit pas seulement s'imposer militairement ou économiquement, il doit se prévaloir d'un « niveau civilisationnel » supérieur, face aux voisins asiatiques occupés bien entendu, mais surtout face aux puissances occidentales : il lui faut, comme elles, légitimer moralement l'occupation de territoires étrangers, passer sous silence ses intérêts matériels ou géopolitiques, en bref utiliser contre elles les arguments qu'elles-mêmes professent pour justifier leur propres colonies. Dans l'optique évoquée plus haut de peuples humains hiérarchisés par leur stade « d'avancement » sur la voie de la « civilisation », le Japon doit se montrer le plus méritant : pour démontrer son aptitude au « self government », pour prouver son accession au rang de nation « civilisée », le pays doit se montrer capable, selon les mots utilisés par Franklin Roosevelt au sujet des Philippines occupées, de « retenue » (« *self restraint* »)³. L'éducation culturelle y est donc prioritaire quoiqu'écartelée entre les pratiques traditionnelles et les exigences de respectabilité importées « d'Occident ». L'ère Meiji se montre dans la foulée soucieuse « de rejeter ou de nettoyer le passé récent, spécialement s'il pouvait paraître frivole ou plébéien aux yeux Occidentaux ». On réactualise bien sûr voire on invente « certaines coutumes anciennes » histoire « [d]'habiller d'oripeaux nativistes la modernisation », mais surtout on rend « respectable ». Le Kabuki en fait les frais : « autrefois attraction vivante des quartiers de plaisirs libertins » il s'enferme dans une

¹ Voir Elise K. TIPTON, , *Modern Japan. A social and political history*, London/New York, Routledge, 2016, p. 154 : « In 1938 Konoe called for a “New Order in East Asia” ».

² Konoe Atsumaro cité par Eri HOTTA, *Pan-Asianism and Japan's War 1931-1945*, New-York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 39, De façon assez surprenante cette lutte contre l'ennemi ultime « blanc » est utilisée pour justifier la poursuite de la guerre en Chine, l'armée nationaliste de Chiang-Kai-Shek étant soutenue par des puissances occidentales.

³ « Freedom does not mean absence of all restraint [...] It merely means the substitution of self-restraint for external restraint, ant therefore, it can be used only by people capable of self-restraint », seuls les peuples ayant démontré une telle capacité peuvent alors prétendre moralement (« ethically entitled ») à la liberté. Theodore Roosevelt cité par Stephen WERTHEIM, « Reluctant Liberator : Theodore Roosevelt's Philosophy of Self-Government and Preparation for Philippine Independence », dans *Presidential Studies Quarterly*, Vol. 39, N° 3 (2009), p. 502.

« tradition classique de plus en plus stagnante »¹. Il se retrouve expurgé, un célèbre acteur se permettant même d'abandonner le kimono pour la queue de pie². Une certaine mixité s'installe même dans les spectacles, à l'intention de divers publics, dans une ambiance de relative falsification. Si le Kabuki est « occidentalisé », le théâtre européen présenté au Japon n'est pas moins « bidon ». « Un des pionniers du genre » est un « ex policier et activiste nommé Kawakami Otojiro » : celui-ci présentant, en 1901, Hamlet à Tokyo trouva spectaculaire d'entrer sur scène en ...bicyclette. « Au public, pour qui Hamlet était tout aussi exotique et moderne que la bicyclette, ceci ne sembla pas du tout incongru »³.

L'introduction de la musique de style « occidental » peut aussi se comprendre dans ce cadre précis. Les journaux n'ont de cesse d'affirmer les excellents progrès des musiciens ou compositeurs japonais en ce domaine. Des articles vantent par exemple le talent des jeunes générations :

Une après-midi en répétant le Liebestod de Tristan et Iseult de Wagner, j'ai noté que l'orchestre de lui-même avait commencé à jouer avec une intense émotion alors que le climax de la composition approchait. Le rendu de la composition me surprit et m'encouragea car il prouvait sans aucun doute le talent musical inné [inherent musical talent] des musiciens⁴.

Ou la carrière internationale de musiciens japonais :

Le Vicomte Hidemaro Konoe, chef du *New Symphony Orchestra* de Tokyo sera chef invité de la fameuse société philharmonique de Berlin le 3 octobre [...] Le programme sera radiodiffusé en Allemagne⁵.

Le mélange des genres, l'accompagnement de danses japonaises au piano, et les œuvres Yamada Kosaku peuvent d'ailleurs s'accompagner d'allusions directes à la Grèce antique, soulignant une nouvelle fois l'importance de cette référence culturelle.

Pour suivre une série de courtes danses d'enfants, sur des poèmes de Hakushu Katawari, avec la musique de Kozaku Yamada. Mlle Namiko Hirai dans un voix claire de soprano, chanta les chansons sur un accompagnement de piano.

Ces numéros étaient bien choisis, et présentaient une grande variété, depuis les numéros typiquement japonais d'éventail et de parasol, aux jeunes femmes en tuniques blanches tentant [d'illustrer] l'idée moderne de ce à quoi la danse grecque devait ressembler, sur la musique d'une étude, et avec les mouvements concentrés d'un groupe à la manière de Mary Wigman⁶.

¹ Ian BURUMA, *Inventing Japan: 1853-1964*, *op. cit.*, p. 44.

² « The great Kabuki actor Ichikawa Danjuro IX opened a new theater in Tokyo in 1872, dressed not, as he would have before, in a dashing kimono, but in white tie and tails. "The theater of recent years," he said in his speech, "has drunk up filth and smelled of the coarse and the mean.... I am deeply grieved by this fact, and in consultation with my colleagues I have resolved to clean away the decay. » : Ian BURUMA, *Inventing Japan: 1853-1964*, *op. cit.*, p. 44.

³ Ian BURUMA, *Inventing Japan: 1853-1964*, *op. cit.*, p. 45.

⁴ « Interpret Japan Through Her Musicians. Professor Pringsheim Interviewed », *The Japan Times & Mail*, Tokyo, 14 mars 1933.

⁵ « Konoe Conductor Of Berlin Philharmonic », *The Japan Times & Mail*, Tokyo, 30 septembre 1933, p.1.

⁶ Zoe KINCAID, « On Stage And Silver Screen », *The Japan Times & Mail*, Tokyo, 11 novembre 1933, p. 3.

3. CULTURE ET POLITIQUE

3.1 Une note sur la persistance de certaines idées : le Matsushita Institute of Government and Management (Matsushita Seikei Juku)

Après la nomination de Noda Yoshihiko au poste de premier ministre en 2011, le *Japan Times* titrait : « Une école prestigieuse vue comme un ticket pour accéder au sommet de l'échelle politique ». L'école en question l'institut Matsushita de gouvernement et de management, est extrêmement sélective (cinq ou six élèves sélectionnés par an). Installée à ses propres frais par Matsushita Konosuke fondateur de Panasonic elle déclare vouloir former les futures élites du pays dans un cadre moral inspiré des traditions japonaises.

L'institut Matsushita de gouvernement et de management est une fondation d'intérêt public qui développe les futurs dirigeants. Il fut créé en 1979 par Konosuke Matsushita, le fondateur de la Panasonic Corporation, dans le désir intense [out of his strong resolve] de réaliser la paix et le bonheur *dans le monde* à travers une prospérité à la fois matérielle et spirituelle.[...]. [Que ce soit en]Politique, en affaires, dans des entreprises sociales, dans l'éducation et le monde académique – nos gradués dirigent la voie dans la société [leads the way in the society]. MIGM ouvre les portes du futur pour les ambitieux leaders de demain¹.

Son site internet décrit la nécessité absolue de rechercher « une philosophie fondamentale pour la nation qui se focalise sur la *vraie* prospérité pour le peuple, prospérité à la fois matérielle et spirituelle ». Mais continue-t-il, même si une telle « noble » philosophie existait, elle ne serait « rien en l'absence de leaders » incapables, spécifiquement au gouvernement ou en politique, de développer la « vision et la volonté de mettre en œuvre des idéaux si élevés »². Pour se faire l'école s'engage à développer l'étude de problèmes « aussi fondamentaux que la nature de l'humanité, la loi naturelle et *les valeurs traditionnelles japonaises* » non dans l'abstrait mais dans leurs applications concrètes³. L'idée est d'instiller des « convictions profondes » [strong convictions] et la volonté de les mettre en pratique. Dans le curriculum, sous l'appellation « study of Japanese traditions », les « arts traditionnels » japonais cités par le baron Sakatani s'affichent en bonne place : cérémonie du thé, calligraphie, kendō, méditation. Curieusement, la « communication internationale » s'y retrouve elle aussi incluse, voilà une « valeur japonaise » qui, au regard de l'histoire du pays, peut quelque peu surprendre⁴.

3.2 Une offensive culturelle de politique étrangère (2) : « trésors d'art japonais » et orchestre de chambre de Boston.

Les « valeurs traditionnelles japonaises » de l'institut Matsushita et l'« âme [éternelle] du peuple » de Anesaki Masaharu, membre du KBS, semblent par delà les décennies s'adresser un clin d'œil de connivence. L'absence de la moindre allusion musicale sur le site de la prestigieuse fondation parmi tous

¹ *The Matsushita Institute of Government and Management*, <https://www.mskj.or.jp/en/> (page consultée le 2 décembre 2019), je souligne. L'habitude de confondre le Japon avec le monde entier ne s'est manifestement pas tout-à-fait perdue, *Hakkō Ichin* ?

² « Mission Statement », *Ibidem*, je souligne.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, <https://www.mskj.or.jp/en/curriculum/index.html>.

les appels à la spécificité japonaise (méditation, chadō etc.) est étrange. La musique ne fait-elle donc pas partie des « valeurs traditionnelles japonaises » ? La musique traditionnelle japonaise n'est-elle pas adaptée pour les futurs « leaders » de la société ? Cette absence rappelle une curieuse manifestation organisée aux États-Unis par la *Kokusai Bunka Shinkokai*. Le 10 septembre 1936 le *Museum of Fine Arts* de Boston célèbre le vernissage d'une prestigieuse exposition : des objets rares prêtés par des collectionneurs privés, le gouvernement « et même l'empereur Hirohito » sont rassemblés et exposés dans une exposition « à couper le souffle », regroupant des « trésors d'art japonais » dans une rétrospective historique étalée sur quelques « douze siècles »¹. Organisée dans le cadre du tricentenaire de l'université de Harvard, le *New York Times* annonce dès le 18 août l'arrivée d'une cargaison

Estimée à cinq cents mille dollars, incluant [...] deux masques antiques prêtés par l'empereur Hirohito, deux écrans à six pans peints par l'artiste du XVII^e siècle Sosatsu (*sic*)² et des rouleaux remontant au XII^e siècle. Certains d'entre eux, aux dires des officiels, n'étaient pas sorti de la maison impériale en mille deux cents ans.³

Même s'il est difficile d'estimer à mille deux cents ans, en 1936, l'âge de rouleaux du XII^e siècle, l'accent est mis sur la valeur, la rareté, et l'ancienneté des objets choisis. Le 5 septembre, le *New York Times* publie sur trois pages un article richement illustré intitulé « les artistes du Japon parlent à l'âme par les symboles ». Son auteur, le professeur Yashiro Yukio, est connu pour ses études sur Botticelli⁴, au sujet desquelles il déclarait espérer « mettre au clair ce qu'[un] homme éduqué dans une atmosphère extrêmement différente de celle de l'Europe, ressent de Botticelli, ce côté de Botticelli qui, [à son avis] n'avait jamais sinon peu été apprécié par les connaisseurs européens »⁵. À le lire, on comprend mieux ce qu'entendait le prince Konoe par « faire de plus grands efforts pour faire acquérir à la nation américaine une conception correcte de la position japonaise », et contrer la propagande chinoise⁶. Après avoir déploré la pauvreté des collections d'art japonais dans le monde, excepté à Boston et Washington, et salué l'origine en Chine de nombre d'entre eux, l'auteur, pendant trois longues pages quelque peu répétitives, s'ingénie à démontrer l'excellence voire la supériorité nipponne. L'art de l'archipel est bien sûr moins ancien que son homologue chinois mais il l'est quand même nettement plus, nous rappelle-t-il, que celui de « la plupart des pays d'Europe ». En outre, les emprunts continentaux ne l'ont pas empêché de suivre une voie typiquement japonaise « incarnant parfaitement le caractère national de la race » (*sic*). Et dans les rares cas où cela ne saute pas aux yeux, la stabilité (proclamée) de la maison impériale, a permis de

¹ D'après John GRIPENTROG, « Power and Culture : Japan's Cultural Diplomacy in the United States, 1934-1940 », *Pacific Historical Review*, Vol. 84, N° 4 (2015), p. 478-479.

² Probablement Tawaraya Sōtatsu (?-1640).

³ « Japanese Art at Boston for Harvard Celebration », *New York Times*, 18 août 1936, p. 18.

⁴ Yashiro Yukio s'intéresse à l'examen des détails de la peinture au moyen de photographies « I saw that there was such a thing as an institute that ought to be called "art library focused on photographs" [...] I proposed to create such an institute in Japan ». Il devient célèbre pour ses études de Botticelli. Voir par exemple Jonathan K. NELSON, « A Japanese Critic on Botticelli : fragmentation and universality in Yashiro's 1925 monograph » dans Ana DEBENEDETTI et Caroline ELAM (éd.), *Botticelli Past and Present*, London, UCL Press, 2019, p. 203-217.

⁵ Ana DEBENEDETTI et Caroline ELAM (éd.), *Botticelli Past and Present*, London, UCL Press, 2019, p. 163.

⁶ KONOE Fumimaro cité par John GRIPENTROG, « Power and Culture », *op. cit.* (2015), p. 487.

conserver mieux que sur le continent les magnifiques apports artistiques d'une Chine agitée de multiples « mouvements iconoclastes », de « changements dynastiques et de guerres civiles ». Voici, en quelque sorte, le Japon devenu plus chinois que son modèle originel.

Nous lisons constamment dans l'histoire de la glorieuse peinture de fresques de la période T'ang ; mais où pouvons-nous en trouver un véritable exemple sinon dans le monastère Horuji à Nara au Japon ? [...] Pour compléter les exemples perdus de sculpture chinoise nous devons nous tourner vers le Japon où la merveilleuse variété de sculptures de Nara, qui furent modelées sur des prototypes chinois aux huitième et neuvième siècles, et qui contiennent sans doute une certaine proportion d'originaux chinois apporté par la mer à l'époque¹.

Les bronzes de Nara deviennent dès lors « les plus grandes œuvres de ce type dans tout l'Extrême-Orient ». Il est inutile de poursuivre l'examen d'un discours lassant à force d'autoglorification. Néanmoins deux remarques s'imposent.

Tout d'abord, il n'est nulle part question d'art contemporain, l'exposition n'essaie pas de démontrer la vitalité de la production artistique japonaise, seulement la richesse de son passé. Dans une vision romantique de la notion de civilisation, on pourrait affirmer qu'il s'agit plus de convaincre le monde de la profondeur de ses racines que de la beauté de ses fruits. Moins de vingt ans plus tôt, en 1919, lorsque le Japon offrait plus de dix mille volumes comme participation à la reconstruction de la bibliothèque de l'université de Louvain, l'idée semblait moins passéiste : soucieux d'offrir un panorama le plus complet possible de sa culture, le pouvoir japonais avait sélectionné à côté d'ouvrages du XIII^e siècle des productions quasi contemporaines².

Ensuite, lors du vernissage, comme le signale John Gripentrog, le « fond sonore » n'a rien de japonais, il est fourni par l'effectif de chambre du Boston Symphony³. Étrange paradoxe, pour illustrer « mille deux cents ans » d'art japonais, les organisateurs choisissent de la musique ... « occidentale »..

¹ « We continually read in history of the glorious fresco-painting of the T'ang period ; but where can we look for any actual example except in the Horuji Monastery of Nara in Japan ?[...] In order to supplement the lost examples of Chinese sculpture we must turn to Japan with her marvelous variety of Nara sculptures, which were modeled on Chinese prototypes in the eight and ninth centuries, and which presumably contain a certain proportion even of Chinese originals brought across the sea at the time YOSHIDA Yukio, « Artists of Japan speak to the soul through symbols », *The New York Times*, 6 septembre 1936, p. 26.

² Il est amusant de noter à ce sujet que, sur le site que l'université lui accorde signale, la date de l'ouvrage le plus ancien est signalée mais pas celle du plus récent. « Collection japonaise », *DLAL.num*, <https://dial.uclouvain.be/digitization/fr/digital-collection/collection-japonaise> page consultée le 23 mars 2020.

³ Il nous a malheureusement été impossible d'obtenir jusqu'à présent la liste des œuvres jouées.

III. 紀元 2600 年 - 昭和 15 年 (1940) : MUSIQUE ET CÉLÉBRATIONS

1. LES CÉLÉBRATIONS : MODERNITÉ ET DISCIPLINE



Figure 19 : The Japan Times and Advertiser, 11 novembre 1940, p. 1.

Dès 1934, la *Kokusai Benka Shinkōkai* se charge donc de diffuser dans le monde, principalement aux États-Unis, ce que ses membres considèrent comme une image « correcte » du Japon et de sa culture. Les projets d'anniversaire commencent aussi à susciter de l'intérêt. À partir de 1936 deux comités sont chargés de les coordonner. Le premier fait partie du département du premier ministre, le second est non gouvernemental quoique dirigé par le Prince Chichibu, frère cadet de l'empereur Hirohito¹. Si les jeux olympiques et l'exposition universelle, prévus en 1940, sont finalement annulés, les célébrations pour l'anniversaire de l'empire prennent de l'importance. Le 5 janvier 1940 le *Japan Times* annonce, de la part de l'empereur, un don d'un million de yens. Le prince Konoé affirme que cette dépense « prise sur la bourse privée », répond au « désir de toute la nation de célébrer cette année de la façon la plus efficace ». Fidèle à son rôle de vitrine internationale, le journal insiste sur la volonté du « peuple japonais » d'illustrer « la gloire unique de [son] caractère national » afin qu'elle « soit connue dans le monde entier à travers la célébration par la nation entière [nationwide] de cette année de bon augure [auspicious year] »².

Pour être sûres de l'impact des manifestations prévues sur l'unité nationale, les « agences gouvernementales aussi bien locales que nationales » s'arrangent pour mettre en place des sortes de « rituels de masse »³ : la population est (fermement) invitée à manifester simultanément, sur tout le

¹ Walter EDWARDS, *op. cit.*, p. 294-295, voir aussi « Nation to Celebrate 2600th Anniversary », *Japan Times & Mail*, 1^{er} janvier 1940, p. 4.

² « Ruler Donates ¥1 Million to Centenary Fund », *Japan Times & Mail*, 6 janvier 1940, p. 2.

³ Selon l'expression de Kenneth RUOFF, *The Imperial Japan at its Zenith*, Ithaca, Cornell University Press, p. 56.

territoire japonais son attachement à l'empire. Le 1^{er} janvier 1940, il est par exemple demandé à chacun « de se lever tôt de façon à honorer un sanctuaire, et à neuf heures précises de s'incliner en direction du palais impérial pour crier “longue vie à l'empereur” »¹. La même année, l'historien Hara Takeshi a pu dénombrer douze manifestations du même type : à chaque fois « il était attendu des sujets impériaux [...] qu'ils s'inclinent en direction du palais impérial, observent une minute de silence ou crient *banzai* »².

Pour convoquer de tels rassemblements les avis publics, la presse écrite ou la diffusion radiophonique ne suffisent pas. Pour éviter que quelques réticents ne puissent, malgré la saturation médiatique du Japon, se justifier d'une éventuelle ignorance, des bulletins d'information sont distribués et circulent de foyer en foyer : chaque chef de famille est obligé d'y apposer son cachet pour preuve d'en avoir pris connaissance³. Ces rituels ne commencent pas en 1940, les Japonais y ont été progressivement conviés dans les années précédentes. Mais ils prennent en cette année commémorative une ampleur inédite se répétant parfois plusieurs fois par jour : le 10 juin 1940, lorsque l'empereur visite le sanctuaire d'Ise, les Japonais sont invités à s'incliner à 11 heure 12 et 13 :54, moments précis où Hirohito procède à des rites particuliers⁴. Ces manifestations simultanées culminent le 10 novembre à 11 :25 précises : à ce moment, selon le Hugh Byas, correspondant du *New York Times*, cinquante-deux mille personnes, rassemblées devant le palais impérial, reprennent les trois *banzai* lancés par le premier ministre Konoe à l'adresse de l'empereur et de l'impératrice :

L'Empereur et l'Impératrice se levèrent et les 52.000 représentants japonais sélectionnés issus de trente-sept pays levèrent leurs bras au-dessus de leurs têtes et rugirent en réponse à la radio qui avait transmis la voix du cheerleader (*sic*) princier jusqu'au plus éloigné des villages. Chaque communauté s'était rassemblée auprès de ses aînés pour [y] participer à distance. Alors l'assemblée au complet s'est inclinée comme un champ de maïs dans la brise⁵.

Pour que le *banzai* soit véritablement « national », pour qu'il puisse aussi surgir dans « les points les plus éloignés du pays », le *Japan Times* nous confirme la suspension de « tout trafic » de tout travail « dans les bureaux et les banques », le temps d'« observer en silence un tribut » au moment propice⁶. « Dans les salles de cinéma, ouvertes spécialement ce matin [du 10 novembre], la population s'est levée quand les lumières se sont allumées, pour participer au *banzai* ». Les slogans de « *Hakēō Ichū* » et de « joie sur les quatre mers » sont dans tous les discours. En pleine guerre sino-japonaise, le journal s'obstine à les considérer comme une preuve des intentions « pacifistes » de l'empire japonais : malgré son ambiguïté,

¹ Voir Kenneth RUOFF, *The Imperial Japan at its Zenith*, op. cit., p. 56-57, l'auteur ne précise pas les paroles japonaises mais il s'agit probablement de la traduction anglaise usuelle du traditionnel *banzai* (dix mille ans).

² Kenneth RUOFF, *The Imperial Japan at its Zenith*, op. cit., p. 57.

³ *Ibidem*.

⁴ D'après Kenneth RUOFF, *The Imperial Japan at its Zenith*, op. cit., p. 58, le *New York Times* signale cependant le 14 décembre 1942 la visite de l'empereur Hirohito au sanctuaire d'Ise comme étant la première depuis 1937. Il est possible que cette visite de juin 1940 lui ait échappé. Voir « Japan's "War" shrine visited by Hirohito », *The New York Times*, 14 décembre 1942, p. 8.

⁵ Hugh BYAS, « All Japanese Join Royal Celebration. Tokyo's Fete on Anniversary of Dynasty Is Broadcast to Every Community », *The New York Times*, 10 novembre 1940, p. 52.

⁶ « Imperial Rescript Issued on Empire Anniversary ; All Nation in Celebration », *The Japan Times and Advertiser*, 11 novembre 1940, p. 1.

Hakkō Ichiu est toujours traduit par « fraternité universelle », que ce soit par le journaliste ou par l'« humble sujet, Konoe Fumimaro »¹. Deux trams en sont décorés et à 11 heures précises « rompent la quiétude de la scène » en passant devant le palais impérial : leur irruption signale en quelque sorte la « modernité » de la célébration. Comme le rapporte Hugh Byas :

Historiquement parlant, la date d'aujourd'hui est légendaire, parce que les premières archives écrites ne commencèrent que mille ans plus tard. Mais ces masses respectueuses, s'inclinant devant l'Empereur, n'étaient pas concernées par les dates. Ce qu'ils célébraient c'était l'Empire Japonais en tant que puissant fait dans un monde moderne. La scène devant le palais impérial était l'épitomé du Japon actuel. [...] Tout était moderne excepté l'évènement commémoré. Le Kaki et le bleu marine [navy blue], les couleurs prédominantes, étaient illuminés par les tenues joyeuses des princesses et mélangés aux redingotes noires des membres du Cabinet. [...] La cérémonie fut largement musicale et à l'exception de l'hymne « Kimigayo », ce fut de la musique moderne, une innovation qui aurait été au-delà des capacités des musiciens japonais il y a seulement une douzaine d'années².

Ce qui frappe le journaliste américain c'est donc le contraste entre la célébration de « racines » fondamentalement mythiques et la modernité de la mise en scène. Costumes militaires et civils, tramways décorés, même la musique est « moderne ». L'hymne national « Kimigayo », en fait, ne l'est guère moins : il ne date que de la fin du XIX^e siècle. Mais s'il paraît « traditionnel » aux oreilles du correspondant new yorkais, c'est qu'il s'agit « d'un exemple unique de prédominance d'éléments traditionnels sur la forme occidentale »³.

Contrairement aux marches patriotiques examinées plus haut, où la fusion des styles semble, pour une oreille « occidentale », donner la préséance à l'harmonisation, l'hymne national affiche plus clairement son origine. En retracer la création permet sans doute d'en éclairer la raison. L'histoire commence avec l'introduction des fanfares dans la nouvelle armée japonaise. Leur formation en est confiée à un chef militaire anglais, William Fenton, qui après en avoir doté en 1869 le seul domaine de Satsuma, est ensuite chargé d'en équiper, dès 1871, la marine japonaise. Ce major britannique est, semble-t-il, le premier à relever les problèmes posés par l'absence d'un hymne national, notamment l'embarras des navires japonais, incapables de répondre à leurs homologues étrangers par une musique appropriée lors de cérémonies impliquant le drapeau nippon. Un poème est donc sélectionné que plusieurs musiciens, dont William Fenton lui-même, essaient de le mettre en musique. La version choisie à la fin du XIX^e siècle est cependant l'œuvre d'un musicien de cour peu féru de musique « occidentale » : Hayashi Hiromori (1831-

¹ « Premier Konoe Responds To Gracious Message From Throne », *The Japan Times and Advertiser*, 11 novembre 1940, p. 1.

² « Historically speaking, today's date is legendary because written records did not begin until 1,000 years later, but those reverential masses, bowing before the Emperor, were not concerned with dates. They were celebrating the Japanese Empire as a mighty fact in a modern world. The scene before the palace was the epitome of present-day Japan. [...] Everything was modern except the event that was being commemorated. Khaki and navy blue, the prevailing colors, were lightened by the princesses' gay dresses and were mixed with the black frock coats worn by member of the Cabinet. [...] The ceremony was largely musical and excepting "Kimigayo" the anthem, it was modern music, an innovation that would have been beyond Japanese musicians' skill only a dozen years ago. » Hugh BYAS, « All Japanese Join Royal Celebration. Tokyo's Fete on Anniversary of Dynasty Is Broadcast to Every Community », *The New York Times*, 10 novembre 1940, p. 52.

³ William P. MALM « The Modern Music of Meiji Japan », dans Donald H. SHIVELY (éd.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 265.

1896) « produit une œuvre en mode *Ichikotsu* » qu'il note de façon traditionnelle à l'intention des musiciens de *gagaku*. Transcrite et harmonisée par Franz Eckert, le successeur de William Fenton, l'hymne, à l'origine existe donc à la fois dans le langage musical « de cour » et dans une version « européanisée ».

En 1940, c'est probablement celle-ci qu'entend Hugh Byas. Néanmoins, produite en deux étapes distinctes, par deux musiciens issus de traditions différentes, elle ne présente pas l'habile intégration stylistique des marches patriotiques : les deux univers musicaux semblent s'y côtoyer sans réellement fusionner¹.



Figure 20 : Kimigayo, mélodie dans la transcription en notation « occidentale » habituelle²

Si les onze mesures et la brièveté de l'hymne contrastent déjà avec les structures beaucoup plus régulières des marches patriotiques, Franz Eckert semble quelque peu mal à l'aise avec son harmonisation : dans son arrangement, la thématique est exposée à l'unisson, la succession des accords est peu susceptible de s'intégrer dans une seule tonalité « occidentale » (fig. 21). Détail peut-être anecdotique, dans les études que nous avons consultées, ainsi que sur les pages internet qui lui sont consacrées, la mélodie de l'hymne national est notée telle qu'exposée dans la partition d'orchestre du musicien allemand, sans prendre en considération l'instrument transpositeur pour lequel elle est écrite (clarinette en si bémol) (fig. 22). Pour illustrer l'harmonie proposée par Franz Eckert, nous nous basons ici sur une partition de 1888 où les parties de hautbois et basson, non transpositeurs, se situent une seconde plus bas que les mélodies reprises habituellement (fig. 21)³.

¹ Il n'est pas question ici de creuser la question du style même de l'hymne national, ni de déterminer s'il appartient plutôt à une résurgence transitoire de l'influence de la musique de cour dans le répertoire pédagogique (*hoiku shōka*, 保育唱歌) ou s'il relève au contraire d'un style plus traditionnel. La question est l'objet de discussions musicologiques hors de propos dans ce cadre précis. Voir par exemple : Hermann GOTTSCHESKI, « *Hoiku Shōka* and the melody of the Japanese national anthem *Kimi ga yo* », https://www.jstage.jst.go.jp/article/toyoongakukenkkyu1936/2003/68/2003_68_L1/_pdf (page consultée le 18 mai 2020).

² D'après William P. MALM « The Modern Music of Meiji Japan », *op. citat.*, p. 264.

³ La partition est publiée sur le site du *Tokyo Japan Marine Self Defense Force Band (JMSDF Band, Tokyo)*, dont nous avons cité plus haut une interprétation de la « marche patriotique » (*Aikoku kōshinkyoku*, 愛国行進曲 cf. *supra* p. 81) : « 国歌「君が代」について », *JMSDF Band, Tokyo*, <https://www.mod.go.jp/msdf/tokyoband/gallery/download/kimigayo.html> (page consultée le 18 mai 2020).

kimigayo harmonisation

Franz Eckhart, 1888



Figure 21: d'après Franz Eckert, Kimigayo, harmonisation selon la partition orchestrale de 1888

Figure 22 : Franz ECKERT, Kimigayo, édition originale (?), 1888.

Le caractère « japonais » de la mélodie frappe sans doute plus l'oreille du journaliste que son éventuelle harmonisation, d'autant plus si celle-ci se révèle relativement peu tonale, au contraire des autres pièces du répertoire des fanfares de l'armée ou de la marine, plus proches des marches patriotiques déjà évoquées. Il est tout naturel que ces dernières lui paraissent plus « modernes ». Il en est tellement impressionné que non content d'en informer ses lecteurs américains, il se confie aussi aux journalistes du *Asahi Shinbun*. Ravi de cette approbation « occidentale », le *Japan Times* se fait un plaisir de relayer des propos aussi positifs. L'affirmation selon laquelle « l'impressionnante musique jouée à la cérémonie n'aurait pas pu être entendue à l'époque où [Hugh Byas était] venu pour la première fois au Japon », « vingt-six ans » plus tôt démontre trop l'étonnante progression de la culture japonaise pour être passée sous silence : « les délégués japonais de l'étranger doivent avoir été profondément impressionnés

par les progrès réalisés par le Japon durant ce laps de temps »¹. Le lendemain, « cinquante mille distingués sujets japonais et quelques étrangers exceptionnels [outstanding foreigners] assemblés [à nouveau] devant le palais impérial », « quatre cents chanteurs de l'académie de musique de Tokyo » et « deux mille six cents représentants des universités, écoles primaires et secondaires », au signal du prince Takamatsu, reprennent une nouvelle fois le « *banzai* » cérémoniel.

Dans le *New York Times* du 12 novembre 1940 cependant, le journaliste américain se montre, dans son compte-rendu, beaucoup plus sobre². L'événement ne semble pas vraiment impressionner la presse internationale. La couverture médiatique du *New York Times* se limite aux deux articles d'Hugh Byas. En Belgique huit petites lignes en page 3 du *Soir* « volé » rapportent l'organisation d'une « cérémonie impériale » (guillemets dans l'article), « en présence de la famille du Mikado », « de membres du gouvernement et du corps diplomatique »³. Autant le gouvernement japonais a-t-il tenté de « marquer le coup », autant le retentissement médiatique international de l'événement semble-t-il limité⁴.

2. MODERNITÉ ET « HARMONISATION OCCIDENTALE »

Dans les manifestations prévues pour commémorer *Jimmu*, Hugh Byas est frappé par la participation musicale et par les « progrès » des musiciens japonais. Depuis l'ouverture du pays en effet, l'éducation musicale « occidentale » est considérée, par les Japonais eux-mêmes, comme un symbole de modernité. Dès les années 1870 naît donc le désir de mêler progressisme et nativisme : d'incorporer les apports « modernes » de « l'Ouest » dans la musique « authentiquement japonaise ». Si la musique « occidentale » est reconnue implicitement comme supérieure, c'est uniquement d'un point de vue technique. En synthétisant musicalement la tradition japonaise, considérée comme l'essence même de « l'Orient »⁵, avec l'harmonie « occidentale », les dirigeants espèrent susciter la création d'un style contemporain, moderne certes mais typiquement japonais, et dans un certain sens supérieur à ses deux composantes. Izawa Shūji, responsable de la réforme de l'enseignement musical l'exprime en 1879 dans un « plan pour l'étude de la musique » : plutôt que de considérer les deux approches comme incompatibles, les responsables japonais doivent, selon lui, « prendre un chemin médian [...] et en mêlant

¹ Les cinquante deux mille spectateurs à la première journée de commémoration, le 10 novembre 1940, ont été sélectionnés pour représenter « chaque partie du monde dans laquelle des Japonais se sont établis. Des centaines venaient d'Amérique du Nord et du Sud. Il y avait des maires de cités chinoises occupées, des officiels mandchous, des délégations de Malaisie et des mers du Sud. Des Russes blancs du Mandchoukouo et des jeunesses hitlériennes d'Allemagne », Hugh BYAS, « All Japanese Join Royal Celebration. Tokyo's Fete on Anniversary of Dynasty Is Broadcast to Every Community », *The New York Times*, 10 novembre 1940, p. 52. Pour la citation de Hugh Byas dans le *Japan Times* : « Colorful Pageant Features Today's Anniversary Fete ; 50,000 Observe Ceremonies », *The Japan Times and Advertiser*, 11 novembre 1940 (evening edition), p. 1.

² « Hirohito Banquets 54,000 at National Fete », *The New York Times*, 12 novembre 1940, p. 6.

³ « Le 2600^e anniversaire de la fondation de l'empire du Japon », *Le Soir*, 12 novembre 1940, p. 3.

⁴ Il ne s'agit ici que d'une indication. Évaluer l'impact international de ces cérémonies demanderait une étude en soi, qui déborderait les limites de cette enquête. L'attention des médias américains sera bien plus centrée sur le Japon après le déclenchement des hostilités, raison peut-être pour laquelle la visite de l'empereur Hirohito au sanctuaire d'Ise, citée par Kenneth RUOFF, *op. cit.*, p. 57, échappe au *New York Times*.

⁵ Izawa Shūji, cité ci-dessous, utilise indifféremment semble-t-il les adjectifs « oriental » et « japonais » comme s'ils étaient quasi interchangeables.

musiques Orientale et Occidentale établir un type de musique adapté au Japon d'aujourd'hui¹. Pour ce faire il tourne son attention sur l'établissement d'un répertoire purement scolaire :

[P]arce que les éléments qui composent les musiques Occidentale et Japonaise ne diffèrent pas de la plus petite façon, et ce sont seulement les méthodes de combinaison de ces éléments qui sont dissemblables. Donc, dans le cas de compositions très simples comme les chansons enfantines les différences sont excessivement petites².

Izawa lui-même n'était pas musicien : avant de s'occuper d'enseignement musical, il était directeur d'une école pour sourds et muets. Il est donc difficile de lui reprocher d'avoir essayé de rapprocher deux univers particulièrement différents et d'avoir négligé les problèmes d'accord ou de tempérament³. Avec la collaboration de Luther Whiting Mason, venu de Boston, dans le but d'éditer les premiers recueils destinés à l'enseignement fondamental, il met en place un curieux processus de sélection : devant un parterre de musiciens de cour et un poète aveugle, le musicien américain propose une série de chansons. Il les joue et en fait expliquer les paroles : si la mélodie plaît, elle est rejouée plusieurs fois, un poète tente ensuite d'en adapter les paroles. « C'est ainsi que "The Bluebells of Scotland" devint *Utsukushiki* ou que "Auld Lang Syne" se retrouva remplie de lucioles ("*Hotaru no hikari*") »⁴. Publiées dans le premier recueil de chansons scolaires, répétées par des générations d'élèves elles deviennent des références à ce point populaires qu'elles se retrouvent adaptées à toutes les sauces. Un succès des années 1930 intitulé « visite de Tokyo (*Tokyo Kenbutsu*, 東京見物) nous en présente un arrangement de style *ragtime*. La thématique du refrain s'articule sur les notes principales de l'original, ce qui permet de le citer textuellement à la fin de la chanson.



Figure 23 : Mishima Isse, *Tokyo Kenbutsu*, mélodie du début, 1936-39⁵.

Au final, la mixité désirée par Izawa ne se manifeste guère. On peut arguer de la présence d'échelles pentatoniques dans les chansons populaires voire dans les marches patriotiques déjà évoquées,

¹ Dans William P. MALM « The Modern Music of Meiji Japan », *op. cit.*, p. 267, mais aussi dans Hermann GOTTSCHESKI, « *Hoiku Shōka* and the melody of the Japanese national anthem *Kimi ga yo* », https://www.jstage.jst.go.jp/article/toyoongaku/kenkyu1936/2003/68/2003_68_L1/_pdf (page consultée le 18 mai 2020).

² IZAWA Shūji cité par William P. MALM « The Modern Music of Meiji Japan », *op. cit.*, p. 267.

³ Contrairement aux musiciens agités de sursauts nativistes comme Yamada Kozaku dans les années 1930. Cf. *supra*, p. 15-16, notamment les « 32 notes » citées par le compositeur dans une interview rapportée par le *Japan Times* : MC MILLAN Richard D., « Kocsak Yamada's Views on Music Told », *The Japan Times*, Tokyo, 24 mars 1931, p. 1.

⁴ William P. MALM « The Modern Music of Meiji Japan », *op. cit.*, p. 267.

⁵ « Tokyo Kenbutsu », *Japanese Retro Hits – The Pre War Years [1936-1939]*, vol. 4, Musical Ark, 2012.

néanmoins l'harmonisation « à l'européenne » prédomine : « l'entraînement de générations de jeunes Japonais dans un style musical orienté harmoniquement [crée] une série de blocages mentaux » qui masqueront longtemps les potentialités d'une véritable synthèse avec la tradition de « musique savante » nippone¹. Il faut sans doute attendre « le violent glissement social et intellectuel qui a suivi la deuxième guerre mondiale, pour que certains compositeurs [envisagent] de plus grandes possibilités dans leurs langages natifs que dans la simple harmonisation de mélodies japonaises »².

3. LES CONCERTS DES 7 ET 8 DÉCEMBRE 1940



Figure 24: « Music is the Barometer of Civilization », Japan Times & Mail, Saturday supplement, 17 mai 1924, p. 3.

Une publicité de la maison Nishikawa, en 1924, illustre l'association, implicite dans le jugement de Hugh Byas ou les déclarations d'Izawa Shūji, entre « niveau musical » et « civilisation », (fig. 24). Pan et son aulos accompagnés d'une nymphe dans le plus simple appareil, peut-être censée évoquer Euterpe³, outre une nouvelle référence à la Grèce antique et présentent la musique comme le principal « baromètre de la civilisation ». Cette optique est aussi celle du gouvernement japonais : si l'excellence nippone, quoiqu'en pense Hugh Byas, est établie dans le domaine des fanfares militaires depuis bien plus longtemps que sa propre arrivée au Japon⁴, il reste à la démontrer dans le domaine le plus prestigieux, celui de la musique symphonique. À cet effet, les commémorations vont permettre de marquer les esprits : les 7 et

¹ William P. MALM « The Modern Music of Meiji Japan », *op. cit.*, p. 300.

² *Ibidem*, p. 300, l'auteur cite les recherches de Mamiya Michio, Takemitsu Tōru, ou Mayazumi Toshirō.

³ La jeune femme joue d'un instrument à vent. Euterpe elle-même est traditionnellement représentée avec une flûte. Voir par exemple Joël SCHMIDT, *les 100 histoires de la mythologie grecque et romaine*, coll. Que sais-je, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 87.

⁴ Cf *supra*, « A Popular Bandmaster », *The Japan Times & Mail*, 27 août 1915, p. 8, évoqué p. 35.

8 décembre 1940, les organisateurs prévoient un concert symphonique particulièrement impressionnant. Par voie diplomatique, les responsables japonais demandent aux délégations étrangères des compositions originales destinées à célébrer l'anniversaire de la lignée impériale. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Hongrie et Italie répondent à l'appel. L'occasion permet au pouvoir japonais de faire « coup double » : d'une part elle engage ces différentes nations à exprimer leur respect vis-à-vis de la dynastie japonaise, identifiée dans la rhétorique gouvernementale à la nation elle-même, d'autre part elle permet de démontrer l'excellence technique atteinte par les musiciens japonais. Il s'agit donc de préparer les choses soigneusement et d'éviter les couacs.

L'affaire est tout d'abord présentée comme une initiative purement européenne. Le *Japan Times* du 26 février annonce fièrement le « désir » exprimé par « les gouvernements de plusieurs nations » de « contribuer aux célébrations [en proposant] à leurs compositeurs les plus importants [leading composers] d'écrire des œuvres symphoniques pour l'occasion » :

Pour promouvoir l'amitié internationale par la musique, les premiers compositeurs européens écrivent des œuvres symphoniques qu'ils dédieront au Japon et dans lesquelles le vingt-sixième centenaire de l'empire japonais sera glorifié, a-t-il été révélé samedi soir [24 février 1940]¹.

Le journal énumère Richard Strauss, Jacques Ibert, Ildebrando Pizzetti, Sándor « Fellesz » (*sic*, Sándor Veress) et Benjamin « Brittain » (*sic* : la nationalité britannique du compositeur semble avoir primé sur l'orthographe de son nom). Des deux derniers, le journaliste semble n'avoir qu'une connaissance approximative, mais son intérêt est ailleurs. Les deux tiers de l'article ne traitent que du compositeur allemand. Ce « maître », ce « compositeur contemporain le plus célèbre dans le monde », désire en effet « être autorisé » à dédier sa composition à la « cour impériale ». Le journal est heureux d'annoncer que « bien qu'il n'y ait aucun précédent au Japon », cette démarche a été acceptée comme « une coutume des monarchies européennes ». La réalité est bien sûr toute différente, la correspondance de Benjamin Britten illustre les procédés diplomatiques en jeu. Le 23 septembre Ralph Hawkes envoie au compositeur alors aux États-Unis une lettre explicite :

J'ai rencontré Miss Henn-Collins [de l'équipe du *British Council* à Londres] hier et elle m'a révélé que les Japs (*sic*) [...] avaient approché le *British Council* par l'intermédiaire de leur ambassadeur à Londres pour suggérer et espérer respectueusement qu'un compositeur anglais pourrait être leur recommandé pour écrire une œuvre symphonique orchestrale [full scale orchestral work] pour la célébration du 2600^e anniversaire de l'Empire japonais².

¹ « Leading European Composers Writing Symphonic Work for 26th Centenary », *The Japan Times & Mail*, 26 février 1940, p.2.

² « I saw Miss Henn-Collins [of the British Council staff in London] yesterday and she then disclosed to me that the Japs – of all people – had approached the British Council through their Ambassador in London to suggest and hope respectfully that an English composer could be recommended by them to write a full scale orchestral work for the 2,600th Anniversary Celebration of the Japanese Empire. », dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, éditées par Donald Mitchell et Philip Reed, London, Faber et Faber, 1991, lettre 211 note 1.

Il s'agit donc bien d'une démarche diplomatique japonaise et non d'une « offre spontanée » des gouvernements européens. Les émoluments promis semblent importants, dans un télégramme Ralph Hawkes parle de « cachet substantiel même centaines [fee substantial even hundreds] »¹. Quoique fort poliment refusée par le gouvernement nippon, l'œuvre de Benjamin Britten lui sera d'ailleurs intégralement payée. L'implication du prince Konoe, auteur de la lettre de refus, indique si le doute était permis, qu'il s'agit bien d'une initiative politique issue non du comité organisateur « privé » mais bien de l'organe officiel dépendant du premier ministre².

4. UNE OFFENSIVE CULTURELLE DE POLITIQUE ÉTRANGÈRE (3)



Figure 25 : photo de répétition, Japan Times and Advertiser, 7 décembre 1940, p.1

Quelque soit le bout par lequel on prend le problème, on y retrouve toujours un membre de la famille Konoe : dans la sélection des chansons, la direction d'orchestre, le cadet Hidemaro, dans la conduite du gouvernement, le totalitarisme à la japonaise, ou la propagande culturelle son grand frère Fumimaro. Ce dernier marque tellement son époque que les quelques années pendant lesquelles il officie comme premier ministre sont souvent désignées aujourd'hui sous l'appellation « années Konoe »³. Sans conteste figure politique prédominante depuis le milieu des années 1930, issu d'une des familles les plus « nobles » du Japon, la plus proche de la lignée impériale, il est pendant cette période, « le seul homme

¹ Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, édité par Philip Reed, Mervyn Cooke et Donald Mitchell, Woodbridge, Boydell Press, 2008, lettre 208 note 1.

² Pour un examen des raisons de ce refus cf. *infra*, III.5.6 Une œuvre écartée, p. 155 et svtes.

³ Gordon M. BERGER, « Japan's Young Prince Konoe Fumimaro's Early Political Career, 1916-1931 », *Monumenta Nipponica*, vol. 29, N°4 (1974), p. 451.

actif en politique » qui lui soit « relié par le sang »¹. Nous avons déjà signalé l'asianisme de son père Atsumaro, ce dernier inculque aussi à son fils le sentiment d'appartenir à une élite moralement juste, fondée sur des valeurs « authentiquement » japonaises, attitude somme toute fort proche de celle de l'actuel *Matsushita Institute of Government*, déjà évoqué. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le prince dès les années 1920 attaquer de front le soubassement colonialiste de la Société des Nations :

[Les grandes puissances] ont occupé depuis longtemps les pays moins civilisés et en ont fait leurs colonies. En conséquence, L'Allemagne et les autres derniers arrivants pouvaient difficilement trouver du pays pour assurer leur expansion. Cet état de fait était contraire au principe fondamental d'égalité des chances et une menace pour le droit à une égale existence des différents pays².

On remarquera cependant que si l'hypocrisie qui sous-tend les grands discours pacifistes de l'après première guerre mondiale est bien mise en évidence, le prince Konoe ne plaide pas pour autant pour une humanité libre de toute tutelle, ni pour l'abolition des colonies : il peste qu'elles soient chassées et en réclame, au nom « de la justice », le droit d'en conquérir pour son propre pays. Réaliste cependant, il comprend que le Japon ne pourra obtenir le « respect » qu'il estime mériter qu'en se faisant reconnaître comme un pays « civilisé ». Puissances industrielle, économique ou militaire n'y suffisent pas, il faut aussi affirmer sa culture, ses spécificités, présenter le Japon comme n'ayant rien à envier ni dans la tradition ni dans la modernité aux puissances coloniales « occidentales ».

La volonté d'organiser de grandioses concerts de célébration peut donc aisément se comprendre. Elle va mobiliser, selon le britannique John Morris, les énergies de « pratiquement tous les musiciens japonais vivants ». Ce témoin compte dans le cadre de « l'immense » théâtre Kabuki, « quelque deux cents » participants³. Le *Japan Times*, à peine plus sobre, évoque lui aussi un « immense » orchestre comprenant de cent soixante-cinq à cent quatre-vingt musiciens :

L'orchestre était de proportion immense, 170 instrumentistes ayant été choisis à partir des différents orchestres et *bands* de Tokyo : *The New Symphony Orchestra*, *The Chuo Orchestra*, l'orchestre de l'académie de Tokyo et *The Seio Band*. Pour la pièce symphonique finale le nombre d'instrumentistes monta à 180 par l'addition d'une section de cuivre pour la fanfare⁴.

Si l'observateur anglais pourra trouver à redire à la qualité musicale, la puissance est donc au rendez-vous. La photo de répétition nous montre d'impressionnants pupitres (fig. 25), dont l'œuvre de Richard Strauss fera un usage intensif :

¹ Gordon M. BERGER, « Japan's Young Prince Konoe Fumimaro's Early Political Career », *op. cit.*, p. 453.

² KONOE Fumimaro, cité par Gordon M. BERGER, « Japan's Young Prince Konoe Fumimaro's Early Political Career », *op. cit.*, p. 458.

³ John MORRIS, *Traveller from Tokyo* [1939-1941], London, Routledge, 2013, p. 86.

⁴ Le commentaire de la photo (fig. 25) en première page du *Japan Times and Advertiser* du 7 décembre évoque cent-soixante-cinq musiciens (« Celebration Concert Rounding in Shape »), l'article descriptif du 8 décembre en évoque cent septante, I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere. Imperial Princes and Princesses Present at First Performance Yesterday », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p. 1.

La pièce principale du concert était la « musique de festival » [Festival Music] (*sic*) de Richard Strauss. Elle est écrite pour un orchestre gigantesque et contient des parties de percussions spéciales, de cloches de temples, de gongs et de divers autres instruments exotiques¹.

Le journal nous confirme en effet que :

Les cloches de temple et les percussions ont été apportées depuis le fameux sanctuaire de Sohji à Tsutumi, du temple Zozoji à Shiba park et du temple Hongwanji à Tsukuji².

Si la qualité pourra être discutée (« Le Strauss (*sic*) est le plus ostentatoire, en fait pompeux [bombastic] ») la quantité est donc au rendez-vous. C'est qu'il s'agit d'impressionner : l'importance politique de la manifestation est soulignée par le prestige des personnalités invitées ou déléguées par le pouvoir japonais. Dans l'assistance, « parmi les nombreuses personnes distinguées », relevons la présence de Matsuoka Yōsuke, ministre des affaires étrangères, et de nombreux membres de la famille impériale, comme Asaka Mitsuhiro, oncle de l'empereur et commandant des troupes japonaises lors du massacre de Nankin. Question délégations étrangères, le journal se montre au contraire curieusement discret. Si nous apprenons, par John Morris, la présence de représentants « de l'axe », qui à son grand déplaisir, semblent s'être déplacés en nombre :

Le concert s'ouvrit avec l'hymne japonais en entier, pendant lequel les représentants de l'Axe restèrent en position de « Heil Hitler », au plus grand inconfort de ceux assis immédiatement en face d'eux³.

L'assistance étrangère est passée sous silence. Au contraire de manifestations plus anciennes où le journal mettait un point d'honneur à énumérer le moindre diplomate présent, dans ce cas, la rédaction se contente d'une ellipse un peu vague. Après avoir énuméré six princes et princesses de la famille impériale, elle se contente d'affirmer :

[la présence] d'une grande représentation issue de diverses ambassades, légations et consulats, ainsi que de nombreux officiels du gouvernement⁴.

L'impact international de la manifestation semble donc assez limité : cette « grande représentation » suggère peut-être le nombre mais le journal n'y trouve manifestement aucune personnalité assez célèbre pour qu'il soit utile d'en citer le nom. Médiatiquement parlant, en dehors de l'archipel l'événement ne reçoit guère plus d'écho : dans le *New York Times* du 8 décembre 1940, le septante-cinquième anniversaire de Jean Sibelius semble bien plus important. Ce dernier reçoit deux

¹ John MORRIS, *Traveller from Tokyo* [1939-1941], *op. cit.*, 2013, p. 87.

² I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere. Imperial Princes and Princesses Present at First Performance Yesterday », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p. 1.

³ John MORRIS, *Traveller from Tokyo* [1939-1941], *op. cit.*, 2013, p. 87.

⁴ I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere. Imperial Princes and Princesses Present at First Performance Yesterday », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p. 1.

pleines pages d'hommage, le concert de Tokyo n'est même pas mentionné¹. Dans le *Japan Times*, l'appréciation du journaliste semble même mitigée. Il se permet, mais seulement en troisième page, d'exprimer quelques critiques : finalement la musique, écrit-il, n'était pas si impressionnante, le compositeur italien un peu répétitif, l'œuvre de Strauss trop hachée, la pièce française peu signifiante car trop « universelle ». Sa conclusion est même étrangement ambivalente : « l'affaire, écrit-il, est certainement l'un des deux grands événements qui font l'histoire musicale au Japon, l'autre étant l'opéra *Dawn* de Mr. Kozaku Yamada »², curieuse allusion finale au compositeur japonais le plus en cour. Les critiques adressées aux œuvres européennes, quoique légères vis-à-vis de Richard Strauss, n'étaient-elles que des prétextes de plus pour souligner l'excellence japonaise : même exécutées dans les meilleures conditions, peut-être ne valent-elles pas l'opéra de Kozaku Yamada ?

5. DIVERSITÉ PROGRAMMATIQUE ET LIBERTÉ COMPOSITIONNELLE

La programmation se voulant internationale, la thématique qu'elle propose, à l'image de pas mal de festivals, se révèle finalement assez vague. Si le pouvoir japonais l'envisage peut-être d'une façon précise, les demandes relayées aux compositeurs ne la transmettent pas avec une grande netteté. Les consignes que Benjamin Britten reçoit via son éditeur londonien tiennent en quelques mots : il s'agit de célébrer le « deux mille six centième anniversaire de l'empire japonais », en composant pour une somme confortable « une œuvre symphonique »³. L'interprétation du contenu purement musical est laissée au libre arbitre de chaque compositeur, élément sur lequel le compositeur anglais tient d'ailleurs à insister⁴ : formellement comme idéologiquement la liberté est complète. Les négociations sont donc purement concrètes, elles concernent les aspects pratiques. Ralph Hawkes les énumère : une seule composition par pays participant, obligatoirement nouvelle, écrite pour la circonstance. La forme est libre : symphonie complète, suite, ouverture, marche, poème, avec ou sans chœur. Les organisateurs demandent de trente à quarante minutes de musique réparties en mouvements de dix à quinze minutes. Heureusement pour l'endurance des auditeurs, seul Ildebrando Pizzetti respectera cette consigne. Les manuscrits doivent parvenir à Tokyo au plus tard en mai 1940. Les émoluments sont conséquents, de cent quinze livres (deux mille yens) à cinq cent quatre-vingts livres (dix mille yens) selon l'ampleur de la pièce. Suivent des conditions de copyright et de transferts financiers⁵. L'éditeur rassure ensuite Benjamin Britten sur la

¹ « Symphonic Prophet. Jean Sibelius, 75 years old today, has written down music that is singularly abreast of our time », *New York Times*, 2 décembre 1940, p. 135.

² I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere. Imperial Princes and Princesses Present at First Performance Yesterday », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p. 3 (suite de la p. 1).

³ Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, éditées par Donald Mitchell et Philip Reed, London, Faber et Faber, 1991, lettre 211 note 1.

⁴ Sur l'importance de cet aspect dans l'histoire de la *Sinfonia da Requiem* cf. *infra*, III.5.6.3 « No jingo exclamation mark », p. 164 et svtes.

⁵ Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, lettre 211 note 1 (cinq cent quatre-vingts divisés par cinq ne donnent pas cent quinze : les chiffres sont tirés de la source citée. Ils semblent être le fait de Ralph Hawkes lui-même, quoique dans l'ouvrage ce ne soit pas clairement exprimé).

qualité de l'orchestre japonais, envisageant un effectif de septante à quatre-vingts musiciens. En bref rien de bien précis, ni sur le contenu, ni sur la forme musicale.

Parmi ces trois concepts, « anniversaire », « empire », « Japon », chaque compositeur est donc libre de choisir celui qui le stimule le plus, voire de s'attacher à une combinaison d'entre eux, et de l'illustrer comme bon lui semble. Un premier pourrait, par exemple s'attacher au côté purement festif : célébrer l'apothéose d'une nation, peu importe laquelle, comme un organisme arrivé à maturité : naissance, croissance, épanouissement vus d'un point de vue universel, on pense à une atmosphère de « création » dans le style de Haydn. L'anniversaire, la célébration prendraient alors le pas sur le particularisme géographique ou impérial.

À l'opposé, un autre, plus enclin à ressentir l'importance du terme « Japon », pourrait désirer en traduire l'essence. Dans ce cas il aimerait peut-être traduire les rêves que lui procure un pays si lointain. Gardant intact son langage musical, il en traduirait le fantasme, celui d'un pays brumeux, fabuleux et peut-être tragique, le fameux Cipango des poètes, celui de Jose Maria de Heredia, de Puccini et de Mme Butterfly. Une telle démarche plairait sans doute aux organisateurs japonais : il soulignerait toute l'importance de leur pays dans l'imaginaire européen.

Plus pragmatique un troisième voudrait peut-être s'affirmer « japoniste », explorer l'univers sonore indigène pour y exploiter de nouvelles pistes. La « couleur locale » lui semblerait prépondérante. Évidemment, la démarche ne serait pas si simple : déguiser sa musique d'oripeaux exotiques, pourrait la faire basculer dans le pompeux ou le grotesque de carnaval.

Plus « politique » un quatrième, peut-être lui-même fervent nationaliste, y verrait l'occasion de célébrer l'unicité, le particularisme, non comme une anecdote, le « Japon » mais comme un principe, la « diversité » voire « l'égalité » des « peuples ». Rejaillissant sur les revendications jamais satisfaites du gouvernement japonais lors de la conférence de Paris, voilà qui pourrait aussi satisfaire des organisateurs pan-asianistes. Le compositeur pourrait alors revendiquer sa propre spécificité, dans la lignée de Bartok ou de Kodaly, s'inspirer de son « folklore national » pour en présenter, dans le langage musical « occidental », une synthèse empreinte de « modernité ». Nul besoin pour lui de s'embarquer dans un japonisme de circonstances : une allusion fugace, ci et là, quelques emprunts au pays d'accueil, souligneraient, tel un clin d'œil la pertinence générale du propos.

Reste enfin la dimension impériale et celle-ci n'est peut-être pas la plus facile à décliner : difficile de la glorifier sans l'enduire d'une pompe grandiloquente, mais impossible d'en faire accepter une critique amère et désabusée. Heureux hasard sans doute, les cinq pièces du concert illustrent toutes un aspect du problème.

5.1 Note méthodologique : la primauté de l'audition sur la partition

Les nombreux enregistrements dont nous disposons depuis le début du XX^e siècle, nous montrent d'importantes évolutions dans les pratiques interprétatives. Ce n'est bien sûr pas le lieu d'aborder un sujet aussi complexe mais il serait quelque peu abusif de prétendre les œuvres du répertoire exécutées aujourd'hui comme elles l'auraient été en 1940. Une partition peut sembler intemporelle, son interprétation ne l'est pas. Les discussions, parfois houleuses, autour des choix interprétatifs « traditionnels » ou « historiquement informés » nous indiquent, si besoin était, à quel point tempo, nuances, équilibre sonore, orchestration même peuvent dépendre du musicien ou de l'orchestre considéré. C'est dire si pour analyser une performance particulière, dans ce cas les concerts de décembre 1940, il nous a paru bien plus judicieux de nous référer à l'audition plutôt qu'aux partitions. La plupart de nos réflexions se basent donc sur l'écoute : le gouvernement japonais a en effet eu la bonne idée d'immortaliser les concerts par des enregistrements aujourd'hui disponibles en ligne. Les partitions ne sont pas oubliées mais contrairement peut-être à une pratique habituelle, elles ne viennent que compléter l'analyse auditive.

5.2 Le Japon romantique : Ildebrando Pizzetti, *symphonie en la « in celebrazione del XXVI^o centenario della fondazione dell'Impero giapponese »*¹

Si la musique est contemporaine, composée pour l'occasion, elle n'est pas pour autant « révolutionnaire ». Son choix relève bien sûr plus de l'establishment que de « l'avant-garde » : chaque pays se représente dans sa proposition, il ne s'agit pas de créer le scandale. La composition la moins originale est peut-être l'œuvre du compositeur italien Ildebrando Pizzetti. Hasard de son origine italienne, c'est lui qui illustre le mieux le Japon « romantique ». Les longues sonorités liées de l'orchestre se déroulent sans heurt, sans brusquerie. Quelques battues de tambours peuvent à la rigueur en rappelant (de loin) les *taiko* évoquer une certaine image du Japon. De même l'usage quasi abusif de mélodies entonnées à l'unisson, ou d'instruments à vents sur un fond continu de cordes, dans une apparence parfois pentatonique rappellent-elles la douceur d'une geisha imaginaire sur fond d'îles brumeuses ou de pétales de fleurs. Une certaine nostalgie émane de cette partition somme toute assez monotone : dirigée par le chef italien de « l'orchestre de la maison impériale » elle dégage, selon le journaliste du *Japan Times*, une impression « trop répétitive »² à laquelle il est difficile de ne pas souscrire. Une quarantaine de minutes de rêverie romantique quelque peu surannée, plus en accord avec le mièvre cinéma italien contemporain, dont Pizzetti est un compositeur attitré, qu'avec la réalité japonaise des années 1940. On ne peut s'empêcher de penser que la curieuse indication du quatrième mouvement « andante faticoso e pesante » résume assez bien l'impression auditive de l'ensemble.

¹ « Ildebrando Pizzetti Symphony in A-I to IV, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=FK4k4ZXPIY8>, <https://www.youtube.com/watch?v=b4BMxNnyrEY>, <https://www.youtube.com/watch?v=GdJnQFYgl8E>, <https://www.youtube.com/watch?v=s5ifyK91uLY> (pages (re)consultées le 18 mai 2020).

² I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p.3.

5.3 le particularisme : Sándor Veress, *première symphonie*¹

Hashimoto Kunihiro, « jeune chef [ayant] étudié en Allemagne » est engagé, faute de Hongrois disponible à Tokyo pour diriger l'œuvre de Sándor Veress. Avidé de lui trouver des qualités, le journaliste signale le sérieux avec lequel « il a de façon très évidente » étudié la partition et répondu « à ses besoins ». Quant à la symphonie, sans nous préciser ce que peut bien signifier une telle expression, il l'évalue, Strauss mis à part, comme la plus « prometteuse ». En effet, nous précise-t-il, « globalement la musique [des trois premiers numéros : [Ibert, Pizzetti, Veress] n'[était] pas impressionnante » présentant « de nombreux aspects similaires »². À l'audition cependant, l'œuvre de Sándor Veress se différencie assez nettement du long fleuve tranquille d'Ildebrando Pizzetti. S'il n'est guère transcendant d'originalité, le langage y est certes moins romantique, la rythmique plus marquée, les contrastes plus affirmés. Si la présence d'une partie centrale lente et langoureuse rapproche les deux œuvres, l'usage de percussion et de brusques changements de nuances renforcent un dynamisme calculé *crescendo*, dont la symphonie de Pizzetti semble constamment vouloir s'écarter. L'œuvre de Sándor Veress se termine en effet comme « une porte qui claque » sur un accord brusque et bref. D'autre part, outre les « somptueuses couleurs nationales » hongroises relevées par le journal, deuxième et troisième mouvements peuvent se réclamer de « quelques touches d'idiome japonais », solos de flûte, thématiques reprises à l'unisson des cordes ou marches pentatoniques un peu caricaturales. L'œuvre semble offrir une sorte de progression du moins au plus japonais, le premier mouvement étant sans doute, le moins clairement identifiable d'un point de vue national : peut-être s'agit-il, dans un langage proche de Bartók, une sorte de synthèse de mélodies populaires et de langage symphonique, d'évoquer le chaos d'où émergera une sorte de mixte oriental européen-nippon.

5.4 Strauss : le Japon sans le Japon, *Japanische Festmusik* op. 84³

5.4.1 Une œuvre « mineure » ?

L'œuvre de Richard Strauss fait la plus grosse impression. De dimensions assez réduites, un peu plus de quinze minutes, le *Japan Times* nous la décrit comme « ovationnée »⁴. Les actualités cinématographiques contemporaines (日本ニュース), si elles ne le démentent pas ne nous confirment pas non plus l'ampleur d'un tel enthousiasme. Par contre sur les deux minutes consacrées à l'événement, la quasi-totalité se concentre sur l'œuvre du compositeur allemand : elle seule bénéficie d'une illustration sonore. L'extrait nous montre aussi le jeune chef Helmut Fellner. À le voir diriger on comprend mieux l'appréciation mitigée du critique musical : agacé par « ses mouvements et ses contorsions [gyrations] », mais ne pouvant sans doute se permettre de trop l'égratigner, il attribue gentiment ses gesticulations à

¹ « Sándor Veress : Symphony No.1 ヴェレスシュ : 交響曲第一番 », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=aJhukvhv50> (page consultée le 17 octobre 2018).

² I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p.3.

³ « R. Strauss : Japanese Festival Music, Fellner (sic) (1940) R.シュトラウス 日本の皇紀二千六百年に寄せる祝典曲 », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=g4948N_BWls (page consultée le 17 octobre 2018).

⁴ I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p.3.

une intense concentration, à son entière « absorption » dans la musique. Il lui accorde une sorte d'appréciation d'estime : « Néanmoins, écrit-il, c'était un morceau de musique difficile bien mené ». Le chef permanent de l'orchestre, Josef Rosenstock, ayant été remplacé pour cause de judaïsme, il était sans doute de bon ton de ne pas trop mettre en doute la qualité de son « blond » suppléant¹. L'image, malgré sa mauvaise qualité nous donne aussi une idée de l'importance d'un orchestre dans lequel les éléments japonais ne ressortent pas de façon particulièrement éclatante. La partition de Richard Strauss, publiée à Munich en 1941, n'en stipule d'ailleurs aucun² : elle demande des pupitres de bois et de cuivre particulièrement fournis, des harpes, cordes quatre timbales et gongs. Dans l'un de ses rares enregistrements récents, celui de l'orchestre philharmonique de Tchéquie conduit par Vladimir Ashkenazy, bien malin qui pourrait deviner qu'il s'agit d'une pièce spécifiquement dédiée au Japon³. Les actualités (日本ニュース) nous montrent cependant les « fameuses cloches de temple » signalées par le *Japan Times* : au fond de la salle, devant un rang impressionnant de trompettes, trois ou quatre musiciens armés d'une sorte de manchon semblent bien les sonner en lieu et place des gongs recommandés par la partition. Si la sonorisation des actualités laisse à désirer, l'enregistrement d'époque nous le confirme. Quant aux autres percussions « exotiques », elles restent un peu énigmatiques : ni les photos, ni les images ni le son ne nous permettent de les identifier. Les cloches sont donc seules à représenter musicalement le Japon, présence finalement assez anecdotique, comme un ajout de dernière minute histoire d'ajouter de la « couleur locale » à une composition qui s'en soucie peu. Richard Strauss pour la circonstance, compose comme Richard Strauss le ferait sans doute dans toute autre occasion : il nous propose un orchestre riche et coloré dans lequel les cuivres tiennent une place de choix.

La musique allemande est en effet baignée [flushed] de pompe, de victoire, et de réjouissance [rejoicing]. Strauss a fait un merveilleux usage des cuivres⁴.

L'honnêteté du critique est ici toute relative : les cuivres occupent bien sûr une place essentielle dans l'œuvre du compositeur allemand, l'enregistrement d'époque cependant nous montre des instrumentistes japonais bien mal à l'aise. L'année suivante⁵, les musiciens de l'orchestre d'état de Bavière seront bien plus précis quand ils enregistreront la pièce pour la firme *Deutsche Grammophon*.

¹ « 1940 年 (昭和 15 年 12 月 日本ニュース第 27 号 », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ettE3viPU98> (page consultée le 7 avril 2020).

² Richard STRAUSS, *Seiner Majestät dem Kaiser von Japan Japanische Festmusik*, opus 84, Munich, Johannes Oertel Musikverlag, 1941.

³ Disponible sur Youtube : « Richard Strauss – Japanese Festival Music (1940) », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZCde-o6szQA> (page consultée le 5 avril 2020). Pour le disque il semble cependant qu'il ne soit distribué que par une société japonaise, voir par exemple R.シュトラウス, 「ツァラトウストラはかく語りき」. 「ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら」. 皇紀 2600 年奉祝音楽, Octavia Records, Tokyo, 2007.

⁴ I.J. FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p.3.

⁵ Quoiqu'il soit possible que l'œuvre ait été enregistrée en 1940, 1941 est l'année la plus communément citée. Voir par exemple Alban DEAGS, « CD. Strauss conducts Strauss (7 cd Deutsche Grammophon) », *Classiquenews.com*, <https://www.classiquenews.com/cd-strauss-conducts-strauss-7-cd-deutsche-grammophon/> (page consultée le 7 avril 2020).

La facilité avec laquelle il est possible aujourd'hui de retrouver ces deux versions peut surprendre. En fait il semble bien plus difficile d'en obtenir un enregistrement récent. À partir de Belgique, que ce soit sur *Itunes* ou *Spotify*, seules sont disponibles sont les deux versions historiques citées ci-dessus. Encore celle de l'orchestre bavarois se retrouve-t-elle perdue dans un coffret de sept CD¹, à la gloire du compositeur-chef d'orchestre. Sur *Itunes Store*, l'œuvre ne peut même pas être téléchargée seule : il faut acheter l'album complet. Sur *Classiquenews* un critique, tout guilleret dans son évocation du « maître », « somptueusement réédité », nous rappelle son « apprentissage » avec Hans von Bülow, sa « discipline, [son] exigence, [son] travail », ses « scrupules d'esthète », sa « fulgurante vérité », mais ne souffle bien sûr mot de ses gênantes proximités politiques entre 1930 et 1945. Dans ce cadre, pour évoquer l'enregistrement de 1941 (CD 3), la *Heldenleben* se révèle bien moins délicate que cette *Japanische Festmusik* marquée du sceau infamant de la collaboration :

Complémentaire, le cd 3 éclaire l'approche plus efficace du maître mûr en 1941 avec l'orchestre d'état de Bavière, dans une vie de héros où règne l'éclat d'une vitalité préservée, intacte².

Une rapide recherche sur *Youtube* ajoute à ces deux versions « historiques » une interprétation plus récente par l'orchestre philharmonique tchèque sous la direction de Vladimir Ashkenazy, sur un cd dont la distribution semble limitée ... au Japon³. En dehors de l'archipel, la *Japanische Festmusik* semble donc affublée d'une assez mauvaise réputation : souvent considérée comme une œuvre mineure, les musicologues en parlent d'autant moins que les orchestres l'enregistrent peu. Sur les pages *Wikipedia* consacrées au grand Richard, elle n'a même pas l'honneur, malgré son côté programmatique, d'être considérée comme un poème symphonique : il semble inconcevable qu'elle puisse s'inscrire dans la lignée de *Zarathustra* ou de l'*Alpensinfonie*⁴. Dans le meilleur des cas il est de bon ton d'affirmer « qu'elle n'apporte rien à la gloire » du musicien. Dans le *Grove*, elle ne mérite que deux mentions. La première en la classant dans les œuvres « de circonstances » l'oppose même aux grands *tondichtungen* : Richard Strauss, selon l'auteur, se serait après 1915 complètement désintéressé de toute musique instrumentale.

Il est significatif que l'*Alpensinfonie* constitue l'achèvement d'un projet qui avait commencé au tournant du siècle, puisqu'après *Salome* Strauss perd [tout] intérêt pour la composition d'œuvre purement instrumentales. Au-delà des ballets, de la musique accessoire [incidental] et de quelques œuvres de circonstances, comme des fanfares, le *Festliches Präludium* (1913) et la *Japanische Festmusik* (1940), il composa très peu de musique instrumentale avant les années 1940⁵.

¹ Richard STRAUSS, Wolfgang Amadeus MOZART et Ludwig van BEETHOVEN, *Strauss conducts Strauss, Mozart, Beethoven*, Bayerisches Staatsorchester, Berliner Philharmoniker, Staatskapelle Berlin, Deutsche Grammophon, 2014.

² Alban DEAGS, « CD. Strauss conducts Strauss (7 cd Deutsche Grammophon) », *Classiquenews.com*, <https://www.classiquenews.com/cd-strauss-conducts-strauss-7-cd-deutsche-grammophon/> (page consultée le 7 avril 2020).

³ Cf *supra* : page 145 note 3

⁴ Voir par exemple : « Richard Strauss », *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss (page consultée le 7 avril 2020).

⁵ Bryan GILLIAM, « Richard Strauss. 7. Instrumental Works », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117> (page consultée le 6 avril 2020).

Curieuse façon d'exclure l'œuvre d'une période qui lui est contemporaine (« les années 1940 ») et que le même auteur considère, somme toute, comme l'une des plus fécondes : si certaines des « plus belles compositions instrumentales » datent précisément de cette période, moment où le compositeur « retourne aux genres classiques de sa jeunesse », il semble inadmissible que cette musique dédiée à l'empereur du Japon puisse faire partie de ce sursaut créatif :

Le second concerto pour cor (1942) et le concerto pour hautbois (1945) font vraiment partie [are very much part] du répertoire moderne et le délicieux *Duett-concertino* (1947) [...] a vu sa popularité augmenter. Mais l'œuvre la plus profonde de cette dernière période est *Metamorphosen* (1945) sous-titrée « étude pour 23 cordes »¹.

L'auteur de l'article trouve peut-être difficile d'imaginer qu'une œuvre commandée par le pouvoir national-socialiste en l'honneur d'un empire aujourd'hui honni, puisse être autre chose qu'une concession aux réalités politiques de l'époque :

Mais Strauss [après le retrait de *Die Schweigsame Frau*] ne rompit pas ses relations avec le Reich, et de plusieurs manières – en dirigeant son hymne Olympique en 1936, en composant la *Japanische Festmusik* en 1940 et en cultivant des relations avec des officiels nazis spécifiques – il tenta de rester dans les bonnes grâces du gouvernement².

Et surtout qu'une manière de protéger sa propre famille du danger nazi :

Sans une telle influence en haut lieu, le potentiel de persécution de sa belle-fille juive et de ses petits-enfants était grand en effet. Leur protection devint pour le compositeur une obsession grandissante après le scandale de la *Schweigsame Frau*³.

Bref voici l'œuvre officiellement évacuée du « répertoire moderne », classée sans la moindre justification musicale non dans les productions de circonstances, auquel cas nous pourrions encore la considérer comme « légère », voire en admirer la maîtrise, mais dans une sorte de production contrainte, ordonnée par un pouvoir auquel il aurait été vain de résister. Dans un tel contexte, la considérer comme autre chose qu'une sorte de brouillon, empêcherait l'auteur de dédouaner son compositeur fétiche de relations politiques aujourd'hui insoutenables. La morale exige qu'une composition produite sous une telle férule ne puisse être qu'insignifiante.

5.4.2 Programmatique ... ou non ?

Le *Japan Times* évoque un programme assez précis, couramment repris aujourd'hui. L'œuvre serait découpée en cinq parties démontrant « une connaissance des différentes étapes dans la longue évolution du Japon »⁴. Celle-ci semble pourtant assez superficielle pour ne pas dire artificielle : elle ne fait que reprendre les stéréotypes de la propagande impériale. Elle est censée illustrer l'origine maritime du Japon (*Meerszene*), ses célèbres cerisiers (*Kirschblütenfest*), son éternel mont Fuji (*Vulkanausbruch*), sa tradition

¹ Bryan GILLIAM, « Richard Strauss. 7. Instrumental Works », *op.cit.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ I.J FISHER, « Anniversary Music Heard at Premiere », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p. 3.

philosophique guerrière (*Angriff der Samurai*) et pour finir son empereur (*Loblied auf den Kaiser*). Rien que de très commun, voire caricatural : ces repères sont ceux que le pouvoir clame maintenant depuis de nombreuses années et s'accordent à merveille avec la légende de *Jimmu*.

Textuellement, superficiellement le rapport au Japon est donc clair, suprêmement politiquement correct. Musicalement par contre c'est une autre affaire : les cloches ont beau être nippones, la musique n'en porte pas la couleur. Si le compositeur utilise les nombreuses percussions exotiques citées par le *Japan Times*, l'effet reste relativement discret, les cloches remplacent les gongs et peut-être y a-t-il quelques *taiko* égaré parmi les timbales : on doute que le compositeur allemand ait eu la moindre velléité d'en traduire une utilisation japonaise. Son japonisme n'est que de façade : sans intitulé toute autre interprétation pourrait s'y substituer. Il reste une succession de mouvements sur lesquels il est libre de fantasmer : entre un début rappelant « l'esprit flottant sur les eaux » et la longue, bruyante apothéose finale, les épisodes du volcan ou de l'attaque des samourais pourraient être autant d'orages ou de tempêtes d'une nouvelle « pastorale ». Curieusement et peut-être significativement, ni la partition éditée en 1941, ni l'enregistrement contemporain de l'orchestre bavarois ne mentionnent le programme japonais. À la place l'œuvre, dirigée par Richard Strauss lui-même y est divisée en trois parties inégales, selon les indications de mouvement de la partition : *Allegro moderato* pour les quarante premières mesures, *Allegro* des mesures 41 à 372 – *Allegro maestoso* de 372 à la fin (mesure 490), mais celles-ci ne semblent correspondre à la structure de l'œuvre que d'un point de vue très superficiel, et n'expliquent pas dans le deuxième « mouvement » la présence d'un épisode central, souvent mis en rapport avec « l'éruption du volcan » et qui la scinde très nettement en trois parties distinctes ... ce qui nous ramène aux cinq parties évoquées par le « programme ». Les éléments thématiques néanmoins unifient l'œuvre entière en s'installant progressivement, se développant d'une partie à l'autre et conférant à l'ensemble un caractère presque obsédant.

5.5 Jacques Ibert : l'Ouverture de fête¹

5.5.1 Une œuvre « classique » ...

L'*Ouverture de fête* de Jacques Ibert, assurément, porte bien son nom. Elle relativise aussi l'affirmation de John Morris selon laquelle le concert ne serait qu'une « célébration de l'axe »². Le compositeur français peut difficilement être considéré comme un partisan du gouvernement de Vichy, lequel le démet en juin 1940 de ses fonctions officielles, le rayant par la même occasion des cadres de réserve de la Marine³. Après le succès du Front Populaire en 1936, il est l'un des sept compositeurs à en

¹ « Ibert : Festival Overture, Yamada (1940) イベール 祝典序曲 山田耕筰 », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=XbnheAWpt1o> (page consultée le 18 mai 2020), pour la partition : voir Jacques IBERT, *Ouverture de fête*, Paris, Jacques Leduc, 1946.

² « To my disappointment the concert was purely Axis occasion », dans John MORRIS, *Traveller from Tokyo* [1939-1941], *op. cit.*, 2013, p. 89.

³ D'après Gérard MICHEL, *Jacques Ibert, l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1967, p. 73.

célébrer la victoire, illustrant musicalement le spectacle de Romain Rolland, *le 14 juillet*¹. En 1937, lors de l'« Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne », il est l'un des vingt sélectionnés pour accompagner de musique les « fêtes de la lumière ». Son œuvre est jouée le jour même de la fête nationale². Directeur de la villa Médicis depuis 1937, Jacques Ibert occupe une place « éminente » dans le monde musical institutionnel tout en étant « l'un des compositeurs les plus connus de sa génération »³. Rien d'étonnant donc à ce que le gouvernement français lui attribue la commande japonaise, qu'il termine en avril 1940, respectant les délais impartis. En décembre, le régime de Vichy se trouve devant le « fait accompli », bien obligé de tolérer l'œuvre d'un compositeur qu'il apprécie peu.

Jacques Ibert est souvent présenté comme une sorte « d'électron libre », un musicien capable de composer avec originalité sans pour autant s'attacher à aucune école. Ainsi le décrit le *Grove* :

Ses idées, comme sa musique, démontrent la même tendance libertaire qui l'empêche de souscrire à quelque mouvement esthétique que ce soit. L'honnêteté et le courage de ses vues lui ont permis, en même temps [at one and the same time], d'admirer les œuvres de Wagner, d'apprécier la force créative de Schönberg et de ressentir de l'intérêt pour les innovations de la musique concrète⁴.

Bref un homme ouvert, libre et apparemment inclassable, allergique, comme il l'affirme lui-même « à tout système ». L'idée n'est pas neuve : Gérard Michel, thuriféraire que l'on croirait presque intégralement recopié dans l'encyclopédie anglaise nous le présente, en 1967 déjà, « vivant à l'abri des querelles esthétiques, en dehors de tout cénacle [œuvrant] sans se soucier des modes, des snobismes »⁵. L'auteur ne semble cependant pas s'apercevoir qu'une telle définition pourrait tout aussi bien caractériser le plus traditionnaliste des compositeurs. Car si Jacques Ibert déclare « le mot *système* me fait horreur, et je fais le pied de nez aux règles préconçues »⁶, on ne peut pas dire qu'il s'écarte fondamentalement d'un mode de composition assez classique. Tellement classique même que la musicologue du Grove, pour qui la « modernité » semble une qualité essentielle, s'évertue à la démontrer en citant « l'emploi régulier » d'accords de 9^{ème}, 11^{ème}, 13^{ème} voire de notes étrangères altérées : libre à elle de trouver ces procédés « modernes » en 1940.

Jacques Ibert aurait pourtant déclaré :

¹ Avec Georges Auric, Arthur Honegger, Charles Koechlin, Daniel Lazarus, Darius Milhaud et Albert Roussel, voir Pascale GOETSCHER, « Le 14 juillet de Romain Rolland à l'Alhambra : affiche de Suzanne Reymond », *L'Harmattan*, n° HS 8 (2012), p. 176, note 8, ou Jane F. FULCHER, « The Preparation for Vichy : Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars », *The Musical Quarterly*, vol. 79, N° 3 (1995), p. 471, cette dernière ne cite pas Honegger.

² Voir Nigel SIMEONE, « Music at the 1937 Paris Exposition : The Science of Enchantment », *The Musical Times*, vol. 143, n°1878 (2002), p. 12.

³ Selon Alexandra LAEDERICH, « Ibert, Jacques (François Antoine Marie) », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13675> (page consultée le 24 avril 2020).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Démontrant si besoin en était qu'il n'y a pas que dans le cadre de la musique populaire que l'on puisse trouver des « livres de fans », cf. Gérard MICHEL, *Jacques Ibert, l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1967, p. 95.

⁶ Selon Gérard MICHEL, *Jacques Ibert, l'homme et son œuvre*, op. cit., p. 95, italiques dans le texte.

Fuyant toute théorie dont je pourrais devenir l'esclave, j'écris selon les exigences de ma sensibilité. Ce qui compte en art est plus souvent ce qui émeut que ce qui surprend. L'émotion ne s'imité pas : elle a le temps pour elle. La surprise se limite : elle n'est qu'un effet passager de la mode¹.

Parfaite déclaration de foi traditionnaliste : peu soucieux de nouveauté, de « modernité », la surprise, déclare-t-il, n'est pas ce qui importe, mais l'émotion, l'équilibre et le métier. « Un pour cent d'inspiration pour quatre-vingt dix-neuf de transpiration »²résume-t-il. Jacques Ibert, fondamentalement honnête, travailleur consciencieux et n'ayant aucune connaissance particulière du Japon et ne se préoccupe pas d'innovation et ne se risque pas à « japoniser ». Il s'attache au sentiment, et dans ce cas à l'aspect festif, à la joie de la célébration.

J'ai choisi un thème initial, [...]. Ce thème, dans son mouvement de progression, s'amplifie, se combine avec un autre chemin que je lui ai indiqué, jusqu'au moment où il aura abouti à sa réalisation totale, réalisation conditionnée par la structure de l'ouvrage³.

L'œuvre se présente donc comme la métamorphose d'une thématique de base, de la chrysalide au papillon : ce sujet énergique et quelque peu obsédant nous conduit en deux épisodes presque symétriques à une sorte de feu d'artifice de joie et de bonne humeur. L'œuvre n'est pas sans rappeler les sons et lumières évoqués ci-dessus. À l'audition la structure semble claire : elle se décline en trois parties, un traditionnel « vif-lent-plus vif » plus évident que le plus posé « énergique – calme – énergique » voulu par un compositeur dont la partition demande une pulsation presque constante. Ni Yamada Kozaku, ni son orchestre ne résistent en effet à la tentation d'alterner les tempi ni de se précipiter vers une fin voulue grandiose.

Après une introduction à la pulsation assez vague, la thématique principale se développe dans une sorte de *fugato* dont Yamada privilégie l'énergie plutôt que la clarté rythmique : son tempo aux alentours de 76 à la noire pointée semble déjà poser quelques problèmes aux cordes. Les doubles croches souffrent, la précision n'y est pas idéale. La partie culmine cependant et introduit une mélodie large, syncopée, superposant rythmes binaires et ternaires, qui n'est pas sans rappeler Gershwin⁴. Curieusement l'orchestre au lieu de se calmer y accélère la pulsation : elle gagne un bon 84 à la noire. Comme il est un peu tôt pour déjà conclure, une transition au 3/4 flou(s) plonge l'auditeur dans une subite indécision. Celle-ci se résout dans le calme d'un 4/4, enchaîné sans vraiment de rupture. Il se présente en effet comme une continuation, une sorte d'élargissement naturel de la mesure précédente : l'usage systématique de triolets lui conserve un soubassement ternaire. La reprise presque textuelle du *fugato* toute en soulignant la symétrie de l'ensemble, reprend une progression qui se libère enfin par feu d'artifice final, articulé comme une apothéose de la rythmique initiale. Ou plutôt qui « dans l'idéal » devrait y mener

¹ Selon Gérard MICHEL, *Jacques Ibert, l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1967, p. 95, aucune date ni référence de citation.

² *Ibidem*, p. 91, aucune date ni référence de citation.

³ *Ibidem*, p. 102, aucune date ni référence de citation.

⁴ Raison pour laquelle elle est symbolisée « G » dans le tableau 3.

l'auditeur : car la hâte avec laquelle l'orchestre reprend cette thématique déjà imprécise lui rend dans un tempo au-delà de 100 à la noire pointée toute précision quelque peu inaccessible.

Le décompte des mesures démontre cependant une situation légèrement plus complexe. La reprise du fugato survient par exemple à la deux cent quarantième mesure, nombre sans nul doute symbolique, la plupart des parties se mesurant avec de très légères irrégularités autour de multiples de douze : l'introduction de douze mesures, le fugato-« Gershwin » de 118 mesures ($82+36 = 120-2$), la partie lente de 109 mesures ($108+1$). Cette importance du nombre douze, plus petit commun multiple de deux, trois et quatre est confirmée par la reprise de la première partie : exactement cent vingt mesures. Rythmiquement la partition jouant sur les pulsations, leurs divisions voire leurs multiples au sein de mesures de $6/8$, $3/4$ et $4/4$, le nombre douze ne peut y être que fondamental. Si besoin en était, la division très particulière de la mesure du mouvement lent, quatre pulsations divisées en triolets, soit quatre fois trois croches (... douze), au centre psychologique de l'œuvre vient encore appuyer cette hypothèse. De ce point de vue la composition compte bien trois parties mais celles-ci, au lieu de s'équilibrer se raccourcissent : sous l'apparent vif-lent-vif se cache une structure de deux cent quarante, cent vingt, et soixante-huit mesures¹ qui n'est sans doute pas étrangère à l'impression d'accélération ressentie par l'auditeur, propulsé dans le triomphe programmé de l'apothéose finale.

Le décompte des pulsations, rendu pertinent par l'indication noire = noire pointée, rééquilibre cependant la perception globale. Il démontre un élargissement progressif de chaque « mouvement » apparent (tableau 3).

Tableau 3 : Jacques Ibert, Ouverture de fête, 1940, décompte des mesures et des pulsations.

Partie	Nbre de mesures	de :	total	Nombre de pulsations	
Introduction	12	$6/8$	12	24	296
Fugato	82	$6/8$	118	164	272
« G »	36	$3/4$		108	
Transition calme	33	$3/4$	109	99	403
Mouvement calme	76	$4/4$		304	
Reprise fugato	84	$6/8$	120	168	412
Reprise « G »	36	$3/4$		48	
Finale sur thématique fugato	68	$6/8$		136	

¹ ...en $6/8$.

Le premier d'entre eux, introduction et « fugato-Gershwin » compte un bon quart des 1111 pulsations. Les deux suivants se partagent les trois quarts restants : les divers *ritard.* et un bref ralentissement de la pulsation juste avant le 4/4 permet de les considérer comme temporellement équivalents.

En résumé l'opposition de caractère en trois parties perçue par l'auditeur, renforcée par l'interprétation irrégulière de Yamada et de son orchestre, ne correspond ni aux changements de mesure, ni aux changements indiqués de tempo. Deux structures sous-jacentes semblent contradictoires : la première, basée sur les multiples de douze mesures, se resserre au fur et à mesure, la seconde basée sur le compte des pulsations, au contraire s'élargit. Mais loin de s'opposer elles se complètent, l'une participe à la nervosité, à l'urgence de la célébration, la seconde à son côté grandiose. Les deux sont donc nécessaires : sans élargissement il n'y aurait qu'hystérie, sans accélération il n'y aurait que pompe. L'explosion festive voulue par le compositeur ne peut réussir que par leur étroite collaboration.

L'œuvre, outre sa construction précise et soignée, s'amuse à évoquer diverses oppositions entre binaire et ternaire : 6/8 (deux fois trois croches), 3/4 (trois fois deux croches), voire 4/4 en triolets (quatre fois trois croches mais aussi deux fois 6/8). Les notes d'appui de la thématique peuvent ici servir d'exemple : dans sa portée du haut la figure 26 reprend la mélodie du *fugato* pendant que nous en soulignons dans la portée du bas les notes d'appui et la rythmique sous-jacente.



Figure 26 : Jacques Ibert, Overture de fête, thématique du *fugato*, mesures 13-22, et notes d'appui.

5.5.2 ... à tout faire

Si la réputation de la *Japanische Festmusik* souffre de sa réalisation au sein de régimes totalitaires, *L'Ouverture* de Jacques Ibert, jouée au nom du gouvernement de Vichy en l'honneur du Japon impérial, en porte beaucoup moins de stigmates. *Itunes*, *Youtube*, ou *Spotify* nous en proposent nombre de versions, le plus souvent par des orchestres français. Les malheureuses circonstances de sa composition semblent oubliées. Gérard Michel, en 1967, pour nous la présenter, commet une curieuse erreur : il la prétend « commandée quelques mois auparavant par le gouvernement français pour être offerte au Prince Tokugawa à l'occasion du 2600^{ème} anniversaire de la fondation de l'Empire Japonais »¹. Étranges glissements de dédicace, comme de commanditaire ! Ce dernier n'est plus japonais mais français : le compositeur ne fait donc que servir sa propre « patrie », le voilà dédouané d'une éventuelle complaisance vis-à-vis d'un régime peut-être peu recommandable. En outre il ne s'agit plus d'honorer l'empereur Shōwa mais un hypothétique « prince Tokugawa ». Il est, au minimum, assez curieux de trouver ici un auteur capable de citer le nom des derniers shoguns, mais à ce point ignorant de la situation japonaise contemporaine qu'il puisse allègrement ignorer leur totale disparition. À la date de sa publication, après les tristement célèbres conclusions de la deuxième guerre mondiale, cette « erreur » paraît bien étrange. Le nom de Tokugawa devait, pour qui avait vécu la guerre, être bien moins connu que celui de Hirohito. On se demande donc pourquoi attribuer à un « prince » sans doute imaginaire, la dédicace d'une œuvre célébrant une lignée impériale dont il ne fait pas partie². L'auteur est-il simplement en train de se ridiculiser par une pédanterie déplacée, ou essaie-t-il au contraire de jouer le faux expert, histoire de dédouaner l'œuvre de son idole de toute connotation éthique gênante³ ? Après tout *L'Ouverture de fête* est bien une composition de circonstances, commandée pour des raisons de politique étrangère, en l'honneur d'un régime dictatorial et impérialiste : en 1967 les « crimes de guerre » impériaux devaient encore être frais dans les mémoires. Évoquer la période d'Edo permettait de renvoyer le lecteur, plutôt qu'aux massacres et atrocités perpétrés par l'armée japonaise, au romantisme délicat du japonisme des amateurs d'estampes.

Jacques Ibert n'est certainement pas un collaborateur, mais prétendre comme le fait le *Grove*, ou l'hagiographe Gérard Michel qu'il ait été un véritable résistant, voire que ses œuvres n'aient jamais été jouées pendant l'occupation se révèle exagéré. Dans le *Comœdia* du 24 janvier 1942, Arthur Honegger en rend compte. Il relate l'exécution d'« une œuvre nouvelle de Jacques Ibert à la Société des Concerts » :

L'Ouverture de Fête de Jacques Ibert a été accueillie avec enthousiasme, l'auditoire étant réellement subjugué par la force et l'éclat de cette partition.[...] Une strette se poursuit [...] elle se resserre, se propulse, s'élargit pour enfin

¹ Gérard MICHEL, *Jacques Ibert, l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1967, p. 71, je souligne.

² Il y a bien un prince Tokugawa en 1940 : Tokugawa Iyesato, « héritier du dernier Shogun » a été reçu par le président Roosevelt en 1934 et décède le 4 juin 1940. Les titres nobiliaires japonais sont abrogés après la défaite du pays et il semble peu probable que ce soit à lui que se réfère Gérard Michel. Voir par exemple « Prince Tokugawa of Japan dead, 76 », *The New York Times*, 5 juin 1940, p. 25 ou « Formal Luncheon Given by President », *The New York Times*, 2 mars 1934, p. 24.

³ John Morris se fendra d'une « imprécision » comparable pour justifier la difficile position de Britten face au pouvoir japonais : cf. *infra*, citation p. 167.

continuant les deux principaux thèmes, s'épanouir dans un large chant joyeux et triomphal[...]. Il est difficile de raconter de la musique et d'autant plus quand cette musique se retranche dans son domaine le plus intransmissible, ce qui est le cas pour cette ouverture qu'on peut comparer aux grandes « Toccates » de J.-S. Bach, dont elle est très proche. [...] Charles Munch et l'Orchestre de la Société des Concerts donnèrent de l'œuvre une interprétation magnifique de fougue et de beauté sonores¹.

Cet article est étonnant ! À une époque où toute œuvre s'explique par son histoire, Arthur Honegger ne souffle mot des circonstances de sa composition : il intitule simplement son compte-rendu « une œuvre nouvelle ». Il semble peu probable cependant que ni lui ni Charles Munch n'ait connu l'origine de la pièce, ni n'ait été conscient du caractère éminemment relatif de sa « nouveauté ». Un commentateur tout-à-fait-franc se serait peut-être senti obligé d'en signaler brièvement l'historique : apparemment le musicien n'en ressent pas le besoin. Néanmoins plein d'enthousiasme, il nous décrit la « force », « l'éclat », la puissance expressive d'une partition qui, après avoir « subjugué » le public, finit par « s'épanouir dans un large chant joyeux et triomphal ». La valeur sémantique de l'œuvre semble donc claire : loin d'évoquer le Japon, elle n'est que fête, gaieté, énergie. Libérée de toute anecdote, elle prend une valeur universelle. Elle ne célèbre plus la glorieuse longévité de l'empire, ni le bonheur qu'il apporte à ses sujets, elle célèbre la « joie » en tant que sentiment, en tant qu'émotion humaine. L'*Ouverture de Fête* est propulsée au firmament des compositions musicalement « pures ». La référence à Johann Sebastian Bach se comprend dans cette logique : ce musicien souvent considéré comme le « génie » le plus « abstrait » de l'histoire de la musique, celui que l'on associe le plus souvent à son essence « intransmissible » apporte à l'œuvre de Jacques Ibert le poids de son intégrité. Parmi ses œuvres, Arthur Honegger ne choisit d'ailleurs ni les concertos de circonstances, ni les œuvres purement religieuses mais les « grandes Toccates », compositions virtuoses, « architecturales », tellement représentatives de la musique « pure » qu'il semble impossible de les illustrer par des images. On pense au parti pris de Walt Disney dans *Fantasia* (1940) : tout y est naturalisé, de Beethoven à Tchaïkovski, de Moussorgski à Dukas, tout sauf la célèbre *Toccata* en ré mineur dont l'abstraction défie semble-t-il toute représentation. Cette association entre une valeur expressive évidente, mais exprimée de façon « universelle » qu'il s'agisse de « joie » ou de « triomphe » et une architecture digne de la valeur « intransmissible » de la musique, permet d'extraire l'œuvre de son éventuel soubassement idéologique.

Contrairement à ce qu'affirme à la fois le *Grove* et Gérard Michel, Jacques Ibert n'est d'ailleurs pas à ce point ostracisé qu'il ne puisse être joué à Paris. Selon Leslie Sprout, l'*Ouverture de Fête* est encore programmée deux fois pendant l'occupation : en décembre 1942 et en février 1944². Plus étonnant encore, elle se retrouve après la libération, toujours sous la baguette de Charles Munch, en ouverture de sa nouvelle saison³. Le choix n'est pas anodin : s'il n'y a pas lieu, ici, de s'étendre sur les problèmes liés à

¹ Arthur HONEGGER, « Une œuvre nouvelle de Jacques Ibert à la Société des Concerts », *Comadia*, 24 janvier 1942, p. 10.

² Leslie A. SPROUT, *Musical Legacy of Wartime France*, Berkeley, University of California Press, 2013, note 3 du chapitre 2, p. 204.

³ Voir Marianne CHIMÈNEZ et Yannick SIMON (dir.), *La Musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard, 2013, p. 92.

« l'épuration », rappelons néanmoins les nombreuses tensions qui traversent la vie culturelle du Paris « libéré ». Un mois plus tôt, le 28 septembre, Manuel Rosenthal avait « émergé d'années de clandestinité » pour diriger le premier concert symphonique depuis la fin de l'occupation : à son programme, « retransmis à la radio », aucune œuvre de compositeurs restés en France les quatre dernières années¹.

Pour sa rentrée, Charles Munch se doit donc d'organiser un concert à la portée symbolique : il programme en première partie l'*Ouverture de Fête*, à présent dépouillée de toute identification contextuelle, avant d'entamer la première du *Chant de Libération* d'Arthur Honegger, compositeur lui aussi fort présent pendant l'occupation. Conscient sans doute du risque, le chef a l'intelligence de clore sa prestation par le *Martyre de Saint Sébastien* : la présence de Debussy, musicien à la « francitude » incontestée, permet à Claude Rostand d'en rédiger une critique élogieuse.

Premier grand dimanche symphonique de la saison. Tandis que des programmes estimables mais peu exaltants se déroulaient sous la haute autorité du maître Henry Rabaud et de la baguette de M. Paray retour de Monte-Carlo, M. Charles Munch nous donnait [...] la rare joie de réentendre le *Martyre de Saint Sébastien*, de Debussy. Remercions cet artiste dont on connaît l'attitude parfaite pendant ces quatre dernières années d'un choix aussi précieux. Prière sublime où dialoguent l'inquiétude et la ferveur [...], le *Martyre*, mal compris à l'origine et trop peu joué depuis, a bénéficié dimanche d'une exécution orchestrale particulièrement remarquable. [...]

Tout en évitant les épineux problèmes liés aux compositeurs contemporains :

La première partie du concert avait été consacrée à des œuvres contemporaines, d'ailleurs peu connues et qui ont permis à M. Charles Munch de déployer son dynamisme habituel².

Le 24 octobre Paul Paray de retour aux concerts Colonne, « applaudi longuement » selon la première page de *France-Soir*, a beau jeu cependant, à tort ou à raison, d'« élever la voix [...] pour combattre certains résistants de la toute dernière heure, qui pendant quatre ans [...] ont indignement fait le jeu de la propagande allemande »³.

5.6 Une œuvre écartée

5.6.1 L'image d'un compositeur « passionnément antimilitariste »

Le dernier compositeur pressenti, Benjamin Britten, voit sa composition, la *Sinfonia da Requiem* op. 20 écartée. C'est le résultat d'un imbroglio dans lequel le compositeur semble avoir une sérieuse part de responsabilité. Mais les vaincus ayant toujours tort, l'après-guerre jugera plus sévèrement le refus japonais que l'inconséquence du « génie » britannique. Le 18 février 1956, l'affaire semble cependant trouver une heureuse conclusion : Benjamin Britten est invité pour deux concerts à Tokyo. Le

¹ Leslie A. SPROUT, *Musical Legacy of Wartime France*, op. cit., 2013, p. 38.

² Claude ROSTAND, « La Musique. Rentrée de Charles Münch (sic) », *Carrefour*, 28 octobre 1944, p. 5.

³ « Aux Concerts Colonne Paul Paray a fait une rentrée en fanfare... », *France-Soir*, 24 octobre 1944, p. 1. Il n'entre pas dans le cadre de ce travail d'évaluer la pertinence des déclarations de Paul Paray.

compositeur n'exprime au départ aucun enthousiasme. Bien au contraire, le 8 février dans l'avion entre Hong-Kong et Haneda il écrit :

Et donc nous continuons au Japon. Je dois dire que je ne le désire pas, terriblement. Je n'aime pas ce que je sais du pays et de sa population – je n'aime certainement pas leur apparence (les races Jaunes (*sic*) ont l'air très étranges et suspicieuses- tandis que les Brunes, les Indiens, ou les Indonésiens, ont l'air touchants et sympathiques, et peuvent être très beaux) – et à en juger par la difficulté que Peter [Pears] et moi avons eu pour obtenir nos visas, ils ne m'aiment pas plus que je ne les aime¹.

Dans quelle mesure l'éviction de la *Sinfonia* pèse-t-elle dans ce jugement ? Ou les nombreux récits de crimes de guerre attribués aux Japonais ? Ou encore le fait que les « Jaunes » en question ne fassent pas partie des « touchants et sympathiques » Indiens, Indonésiens ou autres Bruns, tous peuples sagement issus de colonies européennes ? difficile à démêler. Il est néanmoins curieux que ce sentiment d'inconfort ne concerne que les Japonais et non par exemple les Chinois, « peuple plus simple et chaleureux », que le compositeur de retour de son périple nippon s'affirme heureux de retrouver, même s'il ne s'agit que d'une journée de transit à Hong-Kong, à l'époque protectorat britannique². Il ne semble y avoir de « Jaunes » et laids que les Japonais.

C'est de loin pays le plus *étranger* [*strangest*] où nous sommes déjà allés ; c'est, dans un sens, comme aller dans un pays qui serait habité par un type très intelligent d'insecte. Très industriels, très intelligent, mais très différent de nous très étrange. Ils ont de très bonnes manières, ils s'inclinent et rampent [bow and scrape] tout le temps ; ils ont de magnifiques petites choses, toutes leurs maisons, leurs fleurs, les choses qu'ils mangent et boivent, sont merveilleusement belles, mais leurs *grandes* [*big*] choses, leurs villes, leur manière de penser, et de se comporter, ont toute de quelque manière mal tourné [got wrong]...[...] ils nous *affectent* [*they do affect us*], et peuvent causer une grande part de mal et de trouble dans le monde, parce qu'ils sont tellement intelligents et industriels, et aussi tellement braves, et ne s'inquiètent pas pour la douleur ou pour la mort ... ! Comme leur comportement dans la dernière guerre, avec les camps de prisonnier et tout³.

Néanmoins, programmé par le *British Council* et particulièrement bien organisé par la radio japonaise (NHK⁴), le séjour se déroule sans accroc : le compositeur est accueilli avec faste et promené de manifestations culturelles en visites touristiques, à Tokyo, Nara ou Kyoto⁵. L'évènement est médiatisé : les journalistes sont partout, le récital de chant avec Peter Pears est télévisé. Les organisateurs japonais prennent manifestement cet événement très au sérieux.

¹ Lettre à Roger Duncan du 8 février 1956, dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957, édité par Philip Reed, Mervyn Cooke et Donald Mitchell, Woodbridge, Boydell Press, 2008, lettre 855, p. 404.

² Benjamin Britten déclare y arriver le 20 février et en repartir pour Bangkok le lendemain, Lettre à Roger Duncan du 21 février 1956, dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957, *op. cit.*, 2008, lettre 856, p. 410.

³ Lettre à Roger Duncan du 21 février 1956, dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-195, *op. cit.*, 2008, lettre 856, p. 408, mots soulignés dans le texte.

⁴ NHK : *Nihon hōsō kyōkai* (日本放送協会).

⁵ Voir à ce sujet Mervyn COOKE, « Japan », dans *Britten and the Far East. Asian Influences on the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge, Boydell Press, 1998, p. 112-129.

Peter et moi avons été photographié à chaque déplacement pendant nos premiers jours sur place, à la sortie de voiture, prenant l'ascenseur, rencontrant des gens, discutant avec des gens, en nous levant, en nous asseyant¹.

La princesse Margaret de Hesse (« Peg Hesse ») accompagne les deux invités et note le 12 février :

Hier Ben et Peter ont été télévisé – nous sommes allés les voir se faire maquiller et ensuite devant trois mille invités nous avons énormément apprécié le concert. Les programmes étaient écrits à la main sur une sorte de papier velours² !

Le compositeur découvre un univers auquel il ne s'attendait pas : s'il émet quelques réticences, son sentiment évolue.

Il y a tant à te raconter sur le Japon que cela prendrait des années [ages] – C'est un endroit très intéressant et nous avons eu [au Japon] des expériences merveilleuses. Et pourtant quand nous l'avons quitté, je n'étais pas sûr de jamais vouloir y retourner (en dépit des Théâtres, des Temples etc.), parce que je me sens assez inconfortable là-bas, comme si, en dépit de leurs manières exquises et de leurs adorables objets, on ne pouvait pas savoir ce qu'ils étaient en train de penser, ni vraiment leur faire confiance. Mais je suppose que je me trompe³.

Britten et Pears semblent d'ailleurs beaucoup s'amuser, la princesse Margaret le souligne : « tout ceci sonne très sec, écrit-elle à la suite du concert télévisé, mais nous quatre rions et faisons les fous et tant de choses amusantes [funny things] se produisent que nous sommes dans une sorte de cirque [travelling circus] »⁴. Les compagnons ne se montrent peut-être pas toujours d'une délicatesse exemplaire. Avant de céder à la fascination du Nō, ou à son attirance pour la musique « traditionnelle », le compositeur admet avoir quelque peu gloussé. « Au début, déclare-t-il, tout semblait trop stupide [silly] et nous avons beaucoup ricané [giggled] ». Ce que confirme délicatement le prince Ludwig de Hesse : « au total, l'effet global nous semble étrangement comique ». Peter Pears singe par exemple la technique des musiciens de Nō : des photographies le montrent imitant leur technique de percussion à l'aide d'une corbeille à papier⁵. Mais l'on sait à quel point au bout du compte le théâtre japonais impressionnera Britten : « à la fin, l'impression de la pièce est émouvante et profonde. Elle a beaucoup affecté Ben », déclare le Prince de Hesse⁶.

Dans ce contexte de nervosité, un étrange événement mérite cependant d'être rapporté. Malgré la forte personnalité de son narrateur, le poète, essayiste et académicien Dennis Joseph Enright, alors en

¹ Lettre à Roger Duncan du 21 février 1956, dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957 *op. cit.*, 2008, lettre 856, p. 408.

² « Peg » Hesse, citée par Mervyn COOKE, « Japan », dans *Britten and the Far East*, *op. cit.*, 1998, p. 115, la citation n'est pas référencée.

³ Lettre à Roger Duncan du 21 février 1956, dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957, *op. cit.*, 2008, lettre 856, p. 409-410.

⁴ « Peg » Hesse, citée par Mervyn COOKE, *op. cit.*

⁵ Ce qui semble démontrer « l'inaptitude » des deux musiciens à prendre au début le genre au sérieux. Cf. Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957 *op. cit.*, 2008, lettre 856, note 13, p. 418.

⁶ Ludwig von Hesse cité dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957 *op. cit.*, 2008, lettre 856, note 15, p. 419.

poste au Japon, et sa croyance manifeste en une certaine supériorité « universelle occidentale » ou du moins « britannique », il éclaire le comportement du compositeur d'une lumière un peu particulière :

Lors d'un magnifique dîner qu'organisait la radiodiffusion japonaise pour [Britten et Pears][...]. Les plus cotés parmi les interprètes de samisen (*si*) et les chanteurs furent engagés pour divertir les invités. Pendant qu'ils jouaient, Britten griffonnait la notation musicale tandis que Pears (une performance encore plus grande, j'aurais tendance à penser) faisait rapidement sa propre translittération des mots. Alors Britten emprunta un samisen et le joua pendant que Pears chantait – le résultat étant un troublant playback. L'effet sur [les] geisha[s], une race qui tend à être excessivement consciente de son inimitabilité, de son unicité culturelle, et gravement assurée de la pitoyable incapacité de comprendre leur art inhérente à tout étranger, fut presque alarmant. Elles pâlirent sous leur maquillage blanc. Un peuple plus violent aurait veillé à ce que la gorge de leurs hôtes soit tranchée au moment même où ils auraient quitté ces lieux sacrés. Ce fût l'un des quelques indubitables triomphes de l'art ou des artistes britanniques que j'aie noté au Japon – et probablement le plus frappant¹.

Difficile d'évaluer le sentiment des hôtes japonais après une telle performance. L'appréciation du témoin britannique contemporain ne signifie bien sûr nullement que les deux musiciens ne se soient pas couverts de ridicule. Peut-être d'ailleurs s'en sont-ils rendu compte : ni l'un ni l'autre n'y font allusion dans leur correspondance. Dans son journal Peter Pears écrit simplement : « Le soir : soirée Geisha : *Baseball dance* : Cadeaux d'estampes – plus amusant que celle de Tokyo » ; il ne mentionne pas la présence du professeur Enright qu'il note cependant avoir rencontré la veille². L'anecdote paraît donc assez extraordinaire, et à prendre avec des pincettes. On comprend mal cependant quel intérêt l'auteur aurait eu à l'inventer de toute pièce.

Le compositeur termine son séjour en dirigeant ses œuvres, dont la controversée *Sinfonia da Requiem*, dans un concert lui aussi radiodiffusé. Au final le séjour semble s'être plutôt bien passé. Il apparaît comme une réconciliation : l'œuvre refusée en 1940 a été enfin jouée à Tokyo, dans des circonstances plus que satisfaisantes. Même si, comme évoqué plus haut, Benjamin Britten doute encore, de retour en Angleterre, il se remémore les événements de façon plutôt positive. Deux ans plus tard, le 1^{er} janvier 1958 il s'empresse d'adresser ses vœux de nouvel an à la radio japonaise.

¹ Dennis Joseph Enright, cité par Mervyn COOKE, « Japan », dans *Britten and the Far East*, *op. cit.*, 1998, p. 123. Dennis Joseph Enright est célèbre pour ce qu'il est convenu de désigner comme « l'affaire Enright ». Nommé professeur à l'Université de Singapour en 1960, soit un an seulement après l'installation d'un gouvernement autochtone, il en attaque la politique culturelle : « la culture "nationale" d'aujourd'hui est principalement quelque chose pour les touristes de l'étranger » affirme-t-il « Il serait aussi ridicule d'instituer une culture du sarong, complétée de compétitions de *pantun* et ainsi de suite, que de ramener le Maypole et les danseurs de Morris en Angleterre juste parce que la monarque actuelle s'appelle Elisabeth.[...] Pour obtenir de l'art, pour construire une culture, vous devez laisser le peuple libre de faire ses propres erreurs ». Son récit de la soirée « Britten-Pears », peut sans doute éclairer les *a priori* universels sur lesquels cet auteur base ses propres réflexions. Peut-être considèrerait-il les geishas des années 1950 comme la survivance artificielle et hautaine d'une culture n'ayant jamais vraiment existé sous cette forme compassée. Voir Philip HOLDEN, « On the Nation's Margins : The Social Place of Literature in Singapore », *Journal of Social Issues in Southeast Asia*, vol. 15, No 1 (2000), p. 38.

² « 1st evening meal with DJ Enright. Jap. rest. V. thin beef poached on table & ?sauce !! Precious pots – proprietor with modern tastes. » (*sic*), Philip REED (éd.), *The Travel Diaries of Peter Pears 1936-1978*, Woodbridge, Boydell Press, 1995, p. 59-61. La *baseball dance* renverrait à la *beisubôrn dansu* se développant dans la foulée de l'occupation américaine.

C'est un grand plaisir pour moi d'envoyer ce souhait de nouvel an aux amateurs de musique du Japon. Bien que ma connaissance [acquaintance with] du Japon soit très limitée, le peu de temps que j'y ai passé reste vif dans mon esprit. [...] Nous furent traités avec amitié et une grande courtoisie¹.

Il y évoque le dernier concert de février 1956 et en souligne la qualité :

J'étais [au Japon] au début du printemps 1956 pour deux semaines, et j'ai eu le grand plaisir de conduire un concert de mes œuvres avec l'orchestre de la radio², et pour donner avec Mr. Peter Pears (aussi pour NHK) ce qui était en fait notre premier récital pour la télévision donné où que ce soit dans le monde. [...] J'ai été très impressionné par le niveau élevé de jeu de l'orchestre, et par la considérable compréhension de ma musique par les instrumentistes. Nous avons beaucoup apprécié ces deux concerts³.

L'affaire est-elle donc enterrée ? Curieusement non. Un malaise persiste, dont on peut se demander s'il n'est pas spécifiquement anglophone. Le 10 juin 2010 en effet, lors d'un concert donné par la *New England Conservatory Philharmonia*, la *Sinfonia da Requiem* fait l'objet d'une longue description et d'un cérémonial assez particulier. Le chef d'orchestre insiste pour remettre cérémonieusement une copie de la partition au consul général du Japon à Boston, histoire de lui permettre d'enfin l'accepter « symboliquement ». L'œuvre n'ayant jamais été officiellement refusée, Benjamin Britten l'ayant lui-même dirigée en 1956, cette « réconciliation » paraît bien tardive et quelque peu superflue. Le chef Benjamin Zander, professeur appointé à Boston écrit pourtant :

Il est malheureux que le refus de ce chef d'œuvre ait placé les Japonais sous une lumière défavorable et que ce problème cause encore de nos jours une sorte d'embarras diplomatique, puisqu'il est invariablement mentionné dans les livres et les notes de programme à chaque fois que l'œuvre est décrite ou exécutée⁴.

Les explications citées à ces diverses occasions donnent en effet, souvent tort au gouvernement japonais : quand ce dernier n'est pas simplement accusé de grossièreté, obligeant le compositeur refoulé à répondre de « manière aussi digne que possible », il est taxé d'incompréhension, de militarisme, ou d'antichristianisme. Dans sa série *Discovering Music*, la BBC abonde en ce sens. En 2004, elle insiste tout d'abord sur l'aspect « chrétien » :

¹ Vœux de nouvel an pour la radio japonaise, rapportés dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957 *op. cit.*, 2008, lettre 855, note 13, p. 407.

² il s'agit du NHK symphony orchestra actuellement dirigé par Paavo Järvi, voir *NHKSO*, <https://www.nhkso.or.jp/en/> (page consultée le 2 mai 2020).

³ Suite des vœux de nouvel an pour la radio japonaise, rapportés dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957 *op. cit.*, 2008, p. 412. Il n'y a pas lieu ici de s'étendre sur l'intérêt du compositeur pour le théâtre : « Je n'oublierai jamais l'impact que fit sur moi le théâtre japonais- le formidable Kabuki, mais surtout les profondes pièces de No », extrait des mêmes vœux cités dans Mervyn COOKE, *Britten and the Far East. Asian Influences on the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge, Boydell Press, 1998, p. 120.

⁴ Lettre de Benjamin ZANDER à Tsuji Masaru, cité dans « Japan to Accept Britten Score, 70 years after its Commission », *The Boston Musical Intelligencer*, <https://www.classical-scene.com/2010/03/10/japan-to-accept-britten-score-70-years-after-its-commission/> (page consultée le 28 avril 2020).

La *Sinfonia da Requiem* (1940) de Benjamin Britten était le résultat d'une commande par le gouvernement japonais, mais fut rejetée par celui-ci au prétexte de son sujet chrétien¹.

Dans une page un peu plus complète en avril 2013, l'antimilitarisme s'insère lui aussi dans le discours :

Écrite en 1940, la « Sinfonia da Requiem » fut commandée par le gouvernement du Japon, qui demanda à Britten de créer une œuvre célébrant le 2600^{ème} anniversaire de la dynastie régnante. [...] Britten qui était un pacifiste convaincu, produisit un genre de plainte musicale pour la paix, qui utilise (*sic*) une partie de la liturgie catholique comme têtes de mouvement. Le ton général de la partition et ses liens avec la Chrétienté firent que les commanditaires japonais estimèrent que le compositeur avait mal compris leurs désirs. À la place l'œuvre fut exécutée aux États-Unis avec une dédicace personnelle à la mémoire des parents de Britten².

La chaîne présente ainsi les deux axes de la critique adressée classiquement au pouvoir japonais. Rien d'étonnant donc à ce que nous les retrouvions, avec une touche de lyrisme, dans la bouche du chef américain :

Il n'est peut-être pas surprenant que Britten, à 26 ans passionnément opposé à toute guerre, ait ignoré la demande d'une pièce de célébration festive, et ait, à la place produit une œuvre qui exprimait sa violente colère et sa peine vis-à-vis du carnage déjà perpétré en Europe. En outre, en donnant des titres chrétiens à chaque mouvement, il doit avoir réalisé que l'œuvre ne pourrait trouver grâce dans un pays non chrétien³.

Sous la plume de journalistes un peu pressés, souvent tentés par les raccourcis faciles, et la simplification « pédagogique », un certain manque de rigueur n'étonnera personne. Par contre de la part d'un professeur reconnu cette « analyse » est quelque peu gênante. Quoique l'auteur prétende s'être penché sur le problème et en avoir « démêlé » [unravel] les tenants et aboutissants, il ne nous en présente finalement rien d'autre que la version journalistique. Mêlant, comme nous le verrons plus loin, le faux et l'à peu près elle ne fait guère honneur à son sens de la précision historique. Nous pouvons concevoir, écrit-il, que l'œuvre ait été refusée, mais il est essentiel de comprendre aussi notre jeune compositeur passionné de vingt-six ans : pacifiste dans l'âme, sa maladresse n'était que le fruit d'un idéal exceptionnel, celui d'un artiste exceptionnel ... que le Japon de l'époque, hélas, s'est (bien sûr) révélé incapable d'accepter. Paternaliste et bien-pensant, plus soucieux de pontifier que d'analyser il insiste :

J'aimerais pouvoir profiter de l'occasion pour dire quelque chose au concert sur la transformation qui a pris place dans le monde depuis cette époque. [...] De notre point de vue actuel nous pouvons reconnaître que non seulement la *Sinfonia da Requiem* est un chef-d'œuvre intemporel – peut-être la plus grande pièce de Britten pour orchestre –

¹ « Discovering Music. Britten : Sinfonia da Requiem (op.20) », BBC, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p00bprmw>, 2004, (page consultée le 7 mai 2020).

² « Discovering Music. Britten : Sinfonia da Requiem (op.20) », BBC, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01rw2jp>, 18 avril 2013, (page consultée le 7 mai 2020).

³ Benjamin Zander, *Ibidem*.

mais qu'elle est aussi un plaidoyer émouvant pour la paix – une cause pour laquelle le peuple Japonais est aujourd'hui tout entier engagé.

Heureux d'avoir pu (enfin ?) trouver dans le consul du Japon à Boston, un homme d'une « profonde sensibilité » ainsi que d'une « conscience morale et culturelle » admirable, quelqu'un capable d'accepter la magnifique partition, le chef s'affirme heureux de la lui remettre symboliquement ... septante ans après les faits. Ignorant superbement les concerts de 1956, un tel discours ne fait que souligner le particularisme coupable du gouvernement japonais. Si sa culpabilité n'est factuelle, si Britten s'est montré quelque peu provocateur, le refus nippon n'était au fond motivé que par le militarisme débridé du pouvoir impérial, et son incapacité à percevoir, au-delà du vocabulaire « chrétien » les messages « universels de désespoir, de pitié et d'espoir de rédemption, que peuvent partager tous les peuples du monde », transmis par le jeune (et génial) compositeur. Le clou moralisateur est enfoncé :

Nous, à Boston, sommes heureux que notre Consul Japonais Général, Mr. Tsuji [accepte] à la fin de la performance une copie de la partition comme un symbole de l'amitié entre nos nations et une reconnaissance que, enfin, la sagesse et la compréhension prévalent entre nos peuples¹.

Il est difficile d'envoyer un message plus hypocritement auto-satisfait : au fond ce qui importe, c'est que le Japon ait enfin pu reconnaître l'universalité du génie britannique et accéder à la sagesse, à la reconnaissance de ses erreurs. Quel dommage quand même qu'il ait fallu, pour cela, attendre quelques septante ans. Est-il vraiment nécessaire, de souligner dans ce discours, au-delà d'une interprétation très partielle de la réalité historique, son amalgame entre « peuples » et « nations », dans un style qui n'aurait étonné personne ... dans les années 1940 ?

5.6.2 Un compositeur « passionnément antimilitariste » ?

Ce qui nous interpelle dans une déclaration aussi récente (2010) ce ne sont pas tant les inexactitudes historiques que la personne et le contexte de leur publication : l'homme est professeur à Boston, au *New England Conservatory*, il assume un statut académique et des responsabilités éducatives. Cela ne l'empêche de transmettre, sous le couvert d'une analyse historique imprécise, une conception moralement discutable de la musique à des générations successives de futurs musiciens. Convaincu de l'excellence de ses propres valeurs, il les projette sans nuances sur son compositeur favori, le transformant en une sorte de héros de l'objection de conscience et de l'universalité.

Cette attitude, dans le cas de Benjamin Britten, est assez traditionnelle : le *Grove*, une nouvelle fois peut l'illustrer. Évoquant le départ du compositeur pour les États-Unis, l'encyclopédie aligne plusieurs raisons. Les premières d'entre elles concernent « le nuage grandissant du fascisme au-dessus de l'Europe » et « la situation critique des pacifistes face à une guerre qui semblait inévitable »². Les éventuels problèmes

¹ Benjamin ZANDER, *Ibidem*.

² Philipp BRETT, révisé par Heather WIEBE, « Britten (Edward) Benjamin. 3. North America », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46435> (page consultée le 29 avril 2020).

liés à la carrière ou à de difficiles relations amoureuses ne sont cités que dans un second temps, comme s'ils n'étaient qu'accessoires. Pour l'homme Britten ceux-ci semblent pourtant primordiaux. Si arrivé au Canada, le compositeur, ravi de l'accueil pense sérieusement s'y établir, les raisons qu'il invoque sont tout d'abord professionnelles :

Les choses vont franchement bien, quoique personnellement je sois bien fatigué ? Il nous demandent tant [They keep us so hard at it] et je suis un peu trop fêté - je ne suis pas habitué à ce genre de chose ! [...] Il semble que je resterai ici – à moins qu'il n'y ait une guerre. Je pourrais aussi bien le confesser maintenant, que je suis sérieusement en train de considérer rester ici de façon permanente¹.

Il engage même sa sœur Elisabeth et son mari médecin à envisager le voyage :

Le Canada est un endroit extraordinaire. Je suis certain que l'Amérique du Nord est la place du futur. Si seulement vous pouviez traverser. Kit [Bedford] devrait-il nécessairement acheter une pratique ou pourrait-il en établir une lui-même ? Mais sérieusement, pensez-y, et si je vois quelque possibilité, je vous le ferai savoir².

Nulle question ici d'un enthousiasme politique. Quelques années plus tard, sur le sujet, il s'exprimera d'ailleurs assez négativement :

La politique est sale ici, comme tu le sais, et ainsi après le premier choc les gens se chamaillent en haut lieu comme avant. Agiter les drapeaux est resté, parce que tant de gens aiment le faire, et adorent porter des uniformes (hideux sans exception) – mais cela me rend malade, spécialement comme je hais la *Star bangled banner* et ses étranges harmonies³.

Il n'est pas question d'interroger ici les convictions de Benjamin Britten, ni de mettre en doute son pacifisme. Il s'agit plutôt d'en relativiser l'importance d'une part dans sa décision de traverser l'Atlantique, d'autre part dans l'historique spécifique de la *Sinfonia da requiem*. Ce dernier n'est d'ailleurs pas si mystérieux qu'il ne soit possible d'en écarter les affabulations. Le 21 septembre 1939 Benjamin Britten reçoit un télégramme de Ralph Hawkes :

BRITISH COUNCIL ASK IF YOU ARE INTERESTED IN COMMISSION FOR FULL SCALE ORCHESTRAL WORK SYMPHONIC POEM SYMPHONY SUITE OVERTURE UNDERSTAND FEE SUBSTANTIAL EVEN HUNDREDS. I SAID YES PLEASE CONFIRM⁴.

Auquel le compositeur répond le lendemain :

¹ Lettre à Beth Welford du 25 juin 1939 dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, éditées par Donald Mitchell et Philip Reed, London, Faber et Faber, 1991, lettre 191.

² *Ibidem*.

³ Lettre à Kit Belford du 1^{er} mars 1942 dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, lettre 367.

⁴ S'agissant d'un télégramme nous l'avons laissé dans la langue originelle. Il pourrait se traduire par : « [Le] *British Council* demande si vous êtes intéressé par [une] commission pour [une] œuvre pour grand orchestre poème symphonique symphonie suite ouverture [j'ai] compr[is un] cachet substantiel même centaines [de livres]. J'ai dit oui, prière confirmer », Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 208 note 1.

VERY INTERESTED IN BRITISH COUNCIL PROPOSAL ABLE AND WILLING PROVIDED NO JINGO EXCLAMATION MARK AWAITING DETAILS¹.

À cette date, même si la population polonaise souffre dans un pays dépecé par l'alliance germano-soviétique, le compositeur n'en fait aucune mention. L'« Europe », d'un point de vue anglophone, ne se sent sans doute pas, comme le prétend Benjamin Zander, en plein « carnage » : c'est plutôt l'époque de la *phoney war*. Bien sûr, la déclaration de guerre le 3 septembre est tombée comme une nouvelle dramatique. Le jour même, le compositeur, comme le ferait n'importe qui, écrit à ses proches : il s'inquiète, leur conseille de quitter Londres, d'éviter tant que faire se peut les bombardements. Il exprime aussi sa stupéfaction devant le déclenchement d'une telle stupidité (« Dieu, quel gâchis l'homme a-t-il provoqué. Et la force n'a jamais fait le moindre bien »²), mais décide de rester aux États-Unis, de peur à son retour, d'être simplement mis en prison :

[C]e qui semble idiot, juste ne rien faire et manger de la nourriture. Je reste avec des amis de Peter [Pears] près de New York en ayant autant que possible du bon temps [as far as possible am having a good time]³.

Il se réfugie dans l'art et engage sa sœur à en faire autant :

J'écris beaucoup, désespérément, avec la peur que tout puisse se terminer à tout moment ! Chère Barbara – lis, écoute de la musique, regarde des peintures (essaie El Greco – cet adorable livre de reproductions), autant que possible – même si cela signifie dépenser de l'argent. Se souvenir de chaque moment de santé mentale nous aide en ces temps⁴.

Il écrit aussi à son agent, Ralph Hawkes. Sa lettre évoque brièvement la situation politique :

Ainsi c'est arrivé pour finir ! Je suis désolé pour vous et j'espère que les choses ne sont pas aussi bouleversées que vous le craigniez.

Mais se concentre surtout sur sa propre situation (« Il semble que je serai encore ici un bout de temps ») et décrit par le menu le travail en cours. Sa lettre se termine par une remarque curieusement légère :

Je suis tellement heureux que vous ayez pu prendre vos vacances avant que tout ne se détériore [before anything broke], et plus que je ne puis le dire j'espère que les choses se clarifient et que vous pourrez encore continuer le grand œuvre [the great work]. Quand venez-vous ? L'Amérique a besoin de vous, vous savez !! [America needs you, you know !!]⁵.

¹ « Très intéressé [par] la proposition du *British Council* possible et désireux étant confirmée l'absence de point d'exclamation jingoïste, attends des détails », *Ibidem*, lettre 208.

² « God, what a mess man has made of things ; And force has never done any good », Lettre à Barbara Britten du 3 septembre 1939, *ibidem*, lettre 203.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Lettre à Ralph Hawkes du 3 septembre 1939, *ibidem*, lettre 204, selon Donald Mitchell et Philip Reed « *the great work* » correspondrait à l'établissement d'un catalogue pour son entreprise d'édition.

L'attitude du compositeur paraît assez ambiguë : il n'a pas l'air de réaliser l'impact d'une guerre éventuelle. Plutôt que de s'insurger contre l'autoritarisme, d'engager à combattre le nazisme, de commenter l'inéluctable, il se demande : pourquoi mes proches ne viendraient-ils pas s'installer en Amérique ? Une attitude somme toute fort naturelle, ni héroïque, ni vraiment engagée, simplement humaine, difficilement conciliable cependant avec un pacifisme ou un antifascisme militant.

5.6.3 « *No jingo exclamation mark* »

L'expression « *no jingo exclamation mark* », néanmoins, va faire couler beaucoup d'encre. La plupart des commentateurs « occidentaux », dont le chef de Boston, y voient la preuve de la bonne foi et de l'antimilitarisme viscéral du compositeur anglais. Mais si c'était le cas, pourquoi ce dernier accepterait-il la commande ? Si son désir était vraiment de ne pas céder à la glorification d'un régime autoritaire et impérialiste pourquoi ne pas tout simplement refuser la demande du *British Council*, organe officiel d'un empire aux colonies particulièrement étendues ? Évidemment la perspective d'un cachet substantiel reste un stimulant bien compréhensible. Le 19 septembre Benjamin Britten admet par ailleurs accepter des travaux purement alimentaires :

Financièrement j'admets être un peu inquiet. [...] J'en ai, entre autres, beaucoup parlé avec Mr. Winkler. Nous sommes tombés d'accord sur de nombreux points, principalement que je dois m'abaisser [get down to] à lui écrire de simples pièces commerciales [marketable], idée que j'aime beaucoup. [...] une opérette de lycée [High school Operetta][...] des pièces pour fanfare militaire, et de simples pièces pour cordes¹.

Il termine cette lettre en s'inquiétant une nouvelle fois pour « tous ses amis en Angleterre ». Il affirme néanmoins se sentir « plus utile en faisant la seule chose [qu'il peut] faire ici »².

Les événements ne suscitent donc jusqu'à présent que peu de malentendu. Si le compositeur désire éviter tout « point d'exclamation *jingo* », il ne refuse ni la commission de l'empire britannique, ni le devoir de célébrer l'empire nippon. Ce sur quoi il insiste c'est sur sa volonté de ne pas en rajouter, de ne favoriser ni nationalisme ni militarisme. On admettra sans peine qu'il peut y avoir de la marge entre éviter tout « jingoïsme » et pleurer sur le sort tragique de l'humanité, voire se livrer à une véritable provocation. Le compositeur marque d'ailleurs son accord volontaire : il se sent capable (« *able* ») et désireux (« *willing* ») d'accepter la commission du gouvernement britannique, ce qu'il confirme quelques jours plus tard, après avoir reçu les précisions de Ralph Hawkes évoquées plus haut³ :

SOUNDS CRAZY BUT WILL DO BRITISH COUNCIL COMMISSION AWAITING YOUR LETTER AND INSTRUCTIONS BEST WISHES BRITTEN⁴.

¹ Lettre à Ralph Hawkes du 19 septembre 1939, *ibidem*, lettre 207.

² « but I feel at the moment that I am of more use doing the one thing I can do over here », *ibidem*.

³ Cf. *supra* : III.5 Diversité programmatique et liberté compositionnelle, p. 141, *ibidem*, lettre 211 note 1.

⁴ Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 209 du 27 septembre 1939.

Nous sommes le 27 septembre 1939, si la Pologne est rayée de la carte politique, tout pacifiste qu'il soit, le compositeur, dans sa correspondance n'en souffle mot. Le « carnage » évoqué par Benjamin Zander ne semble pas vraiment l'empêcher de dormir.

5.6.4 Une urgence compositionnelle

Dans sa lettre du 19 septembre Benjamin Britten évoque, à côté de ses obligations alimentaires, l'envie de terminer des œuvres plus importantes :

Je dois dire que j'espère cet arrangement [financier] possible, car j'ai beaucoup de travail, à côté des ses « pièces pratiques » [practical works], que j'aimerais compléter¹.

Comme tout artiste, le compositeur balance donc entre ce qu'il aimerait vraiment écrire et ce que le public ou les commanditaires exigent de lui : faire correspondre les deux peut s'avérer délicat. La *Sinfonia da Requiem* en représente peut-être l'exemple le plus tragi-comique. L'auteur s'en est souvent expliqué : l'œuvre lui est inspirée par la mort de ses parents. Contrairement à ce que publie la BBC, la dédicace n'a donc pas été apposée à la suite du refus japonais, mais envisagée dès la conception même de l'œuvre. Benjamin Britten ne s'en est jamais caché. Dans le *New York Sun* du 27 avril 1940, il déclare :

Je dédicace cette symphonie à la mémoire de mes parents et puisque c'est une sorte de requiem, je m'inspire du *Dies Irae* de la messe de requiem².

Seule œuvre inédite dont il dispose à cette date, le compositeur se trouve coincé. Il doit remettre pour mai une œuvre symphonique au gouvernement japonais, mais n'en n'a manifestement pas encore écrit la première note. Il va donc essayer d'utiliser sa symphonie, dans un contexte qu'il est difficile de trouver opportun. Le 28 avril, à sa sœur Beth il écrit :

La commission du gouvernement japonais s'est matérialisée et je me trouve confronté avec la proposition d'écrire une symphonie en à peu près trois semaines. Quelque chose a dû échouer dans les négociations – commencées en octobre dernier et dont j'ai seulement officiellement entendu parler ce vendredi ! Cependant financièrement cela soulage un peu l'inquiétude, et j'aurais écrit cette pièce de toute façon – c'est une symphonie de requiem, combinant mes idées sur la guerre et un mémorial pour *Mum & Pop*³.

Quand le compositeur accuse l'imprécision des négociations, voire, comme il fera bientôt, de la demande japonaise elle-même, quand il prétend n'avoir rien vu venir avant le 26 avril 1940, il ne semble pas tout-à-fait honnête. Les câbles cités plus haut montrent qu'il était au courant largement avant cette date, mais surtout, un courrier à Ralph Hawkes démontre, dès le 19 octobre 1939, sa volonté de « faire passer » la *Sinfonia* avant toute autre œuvre. De ce point de vue, quand il déclare qu'il « aurait écrit cette

¹ Lettre à Ralph Hawkes du 19 septembre 1939 dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op.cit.*, 1991, lettre 207.

² Jürgen SCHAARWÄCHTER, *Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945*, vol. 1, Hildesheim e.a., Georg Olms, 2015, p. 583.

³ Lettre à Beth Welford du 28 avril 1940 dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 256.

pièce de toute façon », il apparaît bien plus sincère. Dans sa lettre d'octobre, il semble « tâter le terrain », voir comment son éditeur réagirait s'il essayait d'utiliser cette future symphonie, comme contribution à l'anniversaire japonais.

J'attends à présent des nouvelles de l'ambassade japonaise, mais au vu de l'état volcanique des affaires dans le monde en ce moment, il est concevable que les relations anglo-japonaises puissent être interrompues [à la main : à tout moment]. J'espère donc qu'il sera possible pour moi d'avoir quelques Yens payés d'avance. L'œuvre que je prévois faire est une courte symphonie à programme certainement pas militaire de caractère. Je ne peux en dire plus pour le moment. Elle s'appellera probablement *Symphonia (sic) da Requiem*, mais je devrai discuter ce genre de détail avec son Excellence le Jap (*sic*) de Washington¹.

Le compositeur a-t-il discuté avec le « Jap » de Washington ? Il le prétendra. Les commanditaires japonais semblent plutôt se retrouver devant un « fait accompli » : il suffit d'un bref examen de la partition pour comprendre leur surprise. En novembre 1940, le Prince Konoe s'en ouvre par écrit au Bureau culturel du *Foreign Office* à Tokyo. Cette lettre est restée célèbre pour avoir provoqué la colère du compositeur et sa réponse « aussi digne que possible ». Pour éviter tout malentendu la voici reproduite dans la traduction anglaise, telle qu'elle lui a été transmise :

Mr. Benjamin Britten's composition is so very different from the anticipation of the Committee which had hoped to receive from a friendly nation felicitation expressed in musical form on the 2,600th anniversary of the founding of the Japanese Empire. We are afraid that the composer must have greatly misunderstood our desire or that we did not understand each other fully enough. It seems to us that this is a composition in the nature of a 'Requiem Symphony' composed in memory of the composer's own parents and does not express felicitations for the 2,600th anniversary of our country. Besides being purely a religious music of Christian nature, it has melancholy tone both in its melodic pattern and rhythm making it unsuitable for performance on such an occasion as our national ceremony. We are puzzled and should like to ask that you make further inquiry in this matter. Meanwhile the Committee will hold Mr. Britten's composition.

La composition de Mr. Benjamin Britten est si différente de ce qu'attendait le Comité qui espérait recevoir d'une nation amie des félicitations exprimées sous forme musicale au deux mille six centième anniversaire de la fondation de l'Empire Japonais. Nous avons bien peur que le compositeur n'ait fort mal interprété notre désir ou que nous ne soyons suffisamment compris l'un l'autre. Il nous apparaît qu'il s'agit d'une composition dans la nature d'une « symphonie de requiem » composée à la mémoire des propres parents du compositeur et n'exprime pas de félicitations pour le deux mille six centième anniversaire de notre pays. En plus d'être une musique religieuse purement de nature chrétienne, elle montre un ton mélancolique dans son schéma mélodique et rythmique qui la rend impropre à l'exécution dans une telle occasion que notre cérémonie nationale. Nous sommes étonnés et voudrions vous demander d'approfondir cette matière. Entretemps le Comité retiendra la composition de Mr. Britten².

¹ Lettre à Ralph Hawkes du 19 octobre 1939 dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 214.

² Lettre du Prince Konoe au bureau des affaires culturelles du *Foreign Office* à Tokyo reproduite dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 297, note 2.

Une telle lettre place le compositeur et son agent au centre d'un problème diplomatique. Le pouvoir japonais semble légitimement troublé. Aucune autre œuvre ne pose pareil souci. Le *British Council* sent sa responsabilité engagée. John Morris propose une première explication, pour lui le malentendu tiendrait à la commande elle-même :

Mr Benjamin Britten avait accepté de soumettre une composition, mais la lettre l'y invitant était apparemment mal formulée dans laquelle il lui était demandé d'écrire quelque chose *en mémoire* du défunt empereur, et aucun indice ne lui était donné qu'il s'agissait d'une joyeuse occasion. Naturellement Mr Britten soumit un hymne funèbre. Inconnues de lui, j'imagine, des expériences furent tentées d'altérer le tempo, mais qu'elle que soient les libertés qui furent prises avec la partition, elle ne contenait manifestement rien de festif¹.

Étrange tentative de disculper la partie britannique : pourquoi une demande adressée simultanément à plusieurs responsables « occidentaux » n'aurait-elle été mal formulée que vis-à-vis du seul gouvernement britannique ? En outre, au moment du concert, le dernier décès impérial date de quelques quatorze ans². Cette version, pour maladroite et peu crédible qu'elle soit, nous confirme néanmoins l'existence d'un malaise. Au sein même du *Foreign Office*, la pertinence de l'œuvre semble poser question : pour le futur directeur de programme de BBC 3, elle ne contient « manifestement rien de festif ». Le *British Council*, responsable du projet somme donc le compositeur de s'expliquer. Pris dans la tourmente diplomatique et sans doute quelque peu stressé, celui-ci s'adresse à Ralph Hawkes, lui signalant l'existence « petite gêne » à propos des « festivités japonaises »³. Sentant qu'il n'agit pas uniquement en son nom propre, comme « un simple particulier », mais bien « en cette matière temporairement [comme] un officiel du *British Council* »⁴, il éprouve le besoin de se défendre point par point. Il écrit par exemple avoir fait parvenir à l'organisme britannique, les titres et la dédicace de la symphonie dès le 30 mars, une affirmation qui contredit sa version du 28 avril, mais confirme son intention initiale de mêler ses deux projets : un hommage à ses parents et la commande japonaise. Cette version est sans doute plus proche de la réalité : il lui est sans doute plus facile de travestir la vérité avec sa sœur qu'avec l'organe officiel du gouvernement. Après la guerre sa version sera encore légèrement différente : dans une interview au *Radio Times* en 1946, ce ne sont plus trois mais six semaines dont il affirme disposer.

A début de l'automne 1939 j'ai été approché par le gouvernement japonais via le *British Council* pour composer une pièce commémorative du deux mille six centième anniversaire de la dynastie japonaise. J'ai répondu que je pourrais accepter à la condition d'être laissé libre dans le choix du sujet et du medium, et j'ai spécifié que j'étais incapable et non désireux de fournir aucun jingoïsme. La réponse était définitivement en accord avec mes conditions, mais pendant six mois j'ai attendu le contrat réel. Quand il est arrivé, je travaillais à la « *Sinfonia da Requiem* », qui était un hommage à la mémoire de mes parents. Dû à ce délai il ne me restait que six semaines dans lesquelles compléter la

¹ John MORRIS, *Traveller from Tokyo* [1939-1941], *op. cit.*, 2013, p. 89.

² L'empereur Taishō est décédé en 1926.

³ Lettre à Ralph Hawkes, dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 298.

⁴ *Ibidem*.

symphonie requise et j'ai répondu que la seule œuvre que je pouvais fournir à temps serait ladite « *Sinfonia da Requiem* »¹.

Ensuite, il se retranche derrière les accusations les plus faciles à rencontrer. Il souligne son désir de liberté, cette fameuse absence de *jingoïsme* et se concentre sur l'accusation la plus caricaturale sans doute celle de christianisme. Si dans la lettre du Prince Konoe elle paraît anecdotique, le compositeur anglais et ses défenseurs ne cesseront de la brandir comme fondamentale. Une nouvelle manière d'accuser le pouvoir japonais d'incohérence : pourquoi demander une œuvre à un compositeur chrétien si l'œuvre ne peut comporter d'aspects chrétiens ? Il se défend enfin d'avoir composé une œuvre mélancolique arguant du sentiment de paix et réconciliation émanant de son troisième mouvement². Il est néanmoins légitime de se demander si pour son anniversaire quiconque aurait apprécié de se voir offrir une œuvre en trois parties, la première « marche lente », la seconde « danse désespérée » se résolvant dans une sérénité quelque peu désabusée.

Si Benjamin Britten et Ralph Hawkes opinent du chef, ils semblent bien être les seuls, Japonais et Anglais confondus. Mme Henn-Collins, responsable du projet au *British Council*, sans doute comme John Morris quelque peu dubitative, a donc besoin qu'on le lui « explique ». Ralph Hawkes s'en charge avec véhémence : selon lui, le véritable problème n'est pas le caractère de la pièce !

Ma conception d'une œuvre écrite pour n'importe quel festival, qu'il soit celui de mon anniversaire ou le deux mille six centième de n'importe qui d'autre, naissance ou mort, est que c'est le festival qui est le sujet [*point*] et non le caractère réel de la pièce³.

Même si le raisonnement tient du sophisme, l'argumentation se résume en peu de mots : le gouvernement nippon a demandé une symphonie, il l'a eue ! De quoi vient-il donc se plaindre ?

S'ils avaient voulu vingt minutes de clairon [*trumpeting*] ils n'avaient qu'à le dire, mais vu qu'ils ont demandé une symphonie ou un poème symphonique, clairement leur requête était pour une « pièce » et j'ai rendu cette position bien claire vis-à-vis Miss Henn-Collins⁴.

Décidément, les Japonais sont fautifs sur toute la ligne, sans doute, selon Ralph Hawkes doit-on y voir une preuve de leur incompétence musicale :

Un autre point, [que les Japonais] semblent avoir totalement été négligé, soit volontairement, soit dû à leur complète incapacité à comprendre votre musique, ce que je suspecte en être la vraie raison, c'est que l'œuvre, comme je me la rappelle, pourrait bien décrire les deux mille six cents ans de vie japonaise, que le Festival célèbre ? Après tout, les

¹ *Radio Times*, 18 janvier 1946, cité dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 297, note 2.

² Voir la lettre à Tomio Mori, vice-consul japonais à New York, dans Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 299.

³ Lettre de Ralph Hawkes à Benjamin Britten du 20 décembre 1940. Elle semble indiquer que la colère n'est pas seulement un problème japonais, mais que l'agent doit aussi s'expliquer vis-à-vis du gouvernement britannique. Rappelons à cette occasion que le témoin John Morris est lui aussi un agent du British Council. Cf. Benjamin BRITTEN, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, *op. cit.*, 1991, lettre 299, note 1.

⁴ *Ibidem*.

deux premiers mouvements représentent la lutte, tandis que le troisième représente la paix et j'aurais pensé que c'était une interprétation appropriée à placer dans une telle période¹.

Ce sera la version retenue par l'histoire : facile et caricaturale. Comment comparer la logique d'un régime honni, à la réputation aujourd'hui bien établie d'impérialisme barbare, à celle d'un génie, d'un « héros moderne », chantre d'un pacifisme universel ? Il n'y aurait certes que de très mauvais esprits pour imaginer qu'un tel artiste ait pu, dans son inexpérience juvénile, penser profiter de l'argent nippon pour composer ce dont il avait envie, en tablant sur une supposée incompetence musicale et se soit lourdement trompé. Il faudra peut-être un peu de temps au jeune anglais pour réviser son opinion sur le Japon musical. Mais si le début de son séjour en 1956 prend des allures de pantalonades, il faut souligner, tout à son honneur, l'ampleur de son revirement².

¹ *Ibidem*.

² Ralph Hawkes en 1940 a à peu près l'âge de Britten lorsque ce dernier visite le Japon. On ne peut donc pas dire de l'éditeur qu'il avait pour lui l'excuse de la jeunesse.

DISCUSSION - CONCLUSION :

The opinion that art should have nothing to do with politics is in itself a political attitude

George Orwell¹

L'historique de l'hymne national *Kimigayo* illustre une opposition, une superposition. Entre deux langages mais aussi entre deux « philosophies » : le premier, autochtone bénéficie du prestige de la tradition et le second « extérieur » séduit par sa modernité. Le contraste est quelque peu artificiel : si les techniques musicales diffèrent, la « tradition » de cour n'est pas si figée qu'elle ne soit soucieuse d'évolution. Quelques années avant l'arrivée de Luther Whiting Mason, engagé par le gouvernement japonais pour rénover son enseignement musical fondamental, les musiciens de *gagaku* avaient déjà, d'eux-mêmes, entrepris cette démarche. Si le séjour du musicien américain suspend provisoirement cette expérience, celle-ci reprendra d'ailleurs brièvement après son départ, lorsque Franz Eckert le remplace en 1882². L'initiative semble néanmoins ne pas durer : la composition de ce répertoire connu aujourd'hui sous le nom de *hoiku shōka*³ se limite au début des années 1880. Il souligne cependant la volonté d'évolution, de « modernité » des musiciens de cour tout autant que leur attachement à la « tradition ».

Dans cette expérience de la « modernité » cependant, la technique « occidentale » s'impose comme une évidence. À une époque où la musique est considérée comme partie prenante de l'éducation, voire du progrès des connaissances, il semble assez naturel, pour des élites gouvernementales éduquées en Occident de vouloir l'intégrer dans le cursus scolaire. Il se crée donc une tension entre une volonté d'affirmation nativiste, déjà présente dans les écrits de l'école de Mito, et l'importation de méthodes et de techniques étrangères. Celle-ci parcourt toute l'époque qui nous occupe. Dans un archipel depuis longtemps préoccupé par son indépendance voire sa spécificité, la course à la puissance, résumée par le moto « enrichir le pays, renforcer l'armée » (富国強兵), ne peut se résumer à la simple importation technologique : elle véhicule sa part de problèmes culturels. Comment concilier, en effet, nativisme et progrès, spécificité « japonaise » et reconnaissance internationale ?

À une époque où la puissance se reconnaît dans le colonialisme et où celui-ci s'auto-justifie par ses prétentions « civilisatrices », la culture joue ici un rôle primordial. Véhicule d'une unité intérieure à construire, tout autant qu'instrument de légitimation extérieure, elle s'impose comme un outil politique incontournable.

¹ George Orwell cité dans Merion HUGHES et Robert STRADLING, *The English Musical Renaissance*, second edition, Manchester, Manchester University Press, 2001, introduction p. XV.

² Hermann GOTTSCHESKI, « *Hoiku Shōka* and the melody of the Japanese national anthem *Kimi ga yo* », https://www.jstage.jst.go.jp/article/toyoongakukenkyl1936/2003/68/2003_68_L1/_pdf, p. 1, (page consultée le 18 mai 2020).

³ 保育唱歌, littéralement chansons d'éducation (保育する : élever, 唱歌 : chant).

Musique et politique : les problèmes de « l'universalité »

La musique, peut-être moins évidente à décoder que les arts plastiques ou littéraires, est souvent exemptée de ces considérations basement utilitaires. Moins littérale, son rôle semble plus anodin que véritablement significatif. L'importation du style « occidental » au Japon à la fin du XIX^e siècle et son utilisation dans des manifestations hautement nationalistes remettent cependant cette virginité politique en question. Pourquoi cette musique rejetée avec violence au XVII^e siècle devient-elle donc si importante deux siècles plus tard ? Elle n'est plus la même, bien sûr, mais cette différence est-elle suffisante pour l'expliquer ? Ne reste-t-elle pas fondamentalement étrangère ?

La fermeture du Japon d'Edo est bien connue. Les dirigeants repoussent violemment toute ingérence étrangère, les naufragés échoués sur les côtes nippones sont mis à morts sans autre forme de procès. Mais les shoguns ne sont pas si obtus qu'ils ne puissent reconnaître l'importance de certaines connaissances. Tokugawa Yoshimune¹, favorise l'étude de l'astronomie et permet l'importation de livres de références. Dans les années suivant son règne, le « bureau de l'astronomie » s'attache à revoir le calendrier mais entreprend aussi de collationner des renseignements de toute nature sur les pays « occidentaux » dans une sorte d'encyclopédie constamment revue et mise à jour². Les données n'en sont pas publiées, elles sont plutôt « classifiées », en quelque sorte « secret défense ». Si religion et culture sont refoulées les connaissances scientifiques, les avancées technologiques, tant qu'elles ne menacent pas les fondements du régime sont étudiées voire acceptées : c'est le rôle des études hollandaises, de « l'Institut pour l'étude des livres barbares ».

Le régime suffisamment fort pour maintenir à distance les « puissances occidentales » les perçoit comme un tout dangereux : tous habillés de la même manière Européens et Américains fraîchement indépendants semblent suggérer l'existence d'une « superpuissance » d'autant plus dangereuses que ces composantes nationales se présentent « sournois[ement] » en prétendant venir de « différents endroits »³. Le *Bakufu*, méfiant, sélectionne ses emprunts : le système copernicien en fait partie, la musique non. En 1853, cependant, l'équilibre est rompu. Les canonnières américaines⁴ ont acquis le pouvoir de se faire entendre, de forcer le shogun à les écouter. Les « traités inégaux »⁵ permettent aux résidents occidentaux

¹ Huitième shogun de 1716 à 1751.

² Cette encyclopédie se base sur l'ouvrage d'un érudit français, Noel Chomel. Parvenu au Japon dans une traduction néerlandaise, il est l'objet d'une traduction en japonais depuis son arrivée entre 1778 et 1786. Voir Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 265.

³ Marius B. JANSEN, *op. cit.*, 2000, p. 266.

⁴ Marius Jansen note que les victoires anglaises en Chine ayant quelque peu nui à la réputation de l'empire britannique, et les perspectives commerciales japonaises semblant en comparaison assez faibles : « le secrétaire du *Foreign Office* à Londres informa le commandant des forces britanniques du Pacifique que son gouvernement “penserait préférable de laisser le gouvernement des États-Unis faire l'expérience ; et que si celle-ci se révèle positive [successful], le gouvernement de sa Majesté [pourra] prendre avantage de son succès” », dans Marius B. JANSEN, *Ibidem*, p. 274. Rappelons que selon le principe de « la nation la plus favorisée » tout avantage acquis en Extrême-Orient par une nation « occidentale » profite automatiquement aux autres.

⁵ Pour un bref résumé des avantages consentis par le « Open Port system » voir par exemple Marius B. JANSEN, *Ibidem*, p. 270, ou 312-317.

d'importer leur mode de vie, leur religion. L'archipel s'ouvre irrésistiblement à l'« Occident » et à sa culture.

Certains semblent vouloir ignorer les implications de cette situation particulière. Pour expliquer le succès de la musique « occidentale » ils avancent l'argument de son universalité : bénéficiant d'une capacité de séduction irrésistible, d'une unique et spécifique capacité de résistance « à tout contexte rituel spécifique »¹, elle ne pouvait, selon eux, que s'imposer. Universelle par nature elle s'adresserait à tous les êtres humains et tous pourraient la comprendre, l'apprécier. Il semble difficile de confirmer voire d'infirmer une telle hypothèse. Bien sûr, l'archipel n'a été ni réellement occupé, ni colonisé. Il serait donc difficile de prétendre voir dans la pratique musicale « occidentale » qui s'y développe l'expression d'un « impérialisme culturel ». Néanmoins la position japonaise n'est pas franchement confortable : l'archipel s'est ouvert au son des canons, le *bakufu* vacille, la modernisation devient une priorité. Sans doute y a-t-il d'autres voies pour que s'imposent des repères culturels que la simple domination coloniale ?

Culture de groupe et assignation identitaire

Extrême-Occident, Extrême-Orient

Reconnaître la musique occidentale comme « universelle » n'est pas innocent. Pour l'accepter il faut tout d'abord pouvoir l'opposer à des « cultures musicales autochtones ». Voire puisqu'elle seule dispose de cette qualité, il faut aussi pouvoir envisager ces « cultures extra-occidentales » d'une façon globale, comme une myriade de petites régions culturelles caractérisées par leur particularisme. Dans une vision un peu caricaturale, il faut faire émerger deux « blocs » : d'un côté « l'Occident » de l'autre ...un « Autre » vague et indéfini. Autant le premier véhicule-t-il des valeurs universelles, dont la musique n'est qu'un avatar, autant « l'Autre » se définit-il par son attachement à des traditions périmées. Autant le premier évolue-t-il, regarde-t-il vers l'avenir et le progrès, autant « l'Autre » reste-t-il statique. Ce rôle de l'altérité figée est *traditionnellement* assumé par l'« Orient », ensemble vaste et flou dont les limites géographiques variables englobent entre « autres », la péninsule arabique et le Japon, la Chine et l'Iran, parfois la Russie.

Comme l'exprimait le chevalier Chardin à la fin du XVII^e siècle :

En Orient on est constant en tout ... ce qui fait qu'on peut croire, qu'en cette partie du monde les formes extérieures des choses, les mœurs, les habitudes, sont encore les mêmes qu'elles étoient il y a deux mille ans².

Le préjugé n'est pas récent mais il est tenace. Dans ce rôle de « l'Autre », du « non Occidental » traditionnaliste, se présente ici le « Japon », dont on ne sait s'il représente un hasard géographique (un archipel), un « pays », une « nation », un « peuple » ou un amalgame de tout cela à la fois. Les individus

¹ Voir Veronica GASPARD, « History of a Cultural Conquest : The Piano in Japan », *Acta asiatica varsoviensia*, N°27, 2014, p.4.

² Jean CHARDIN, *Journal du Voyage du Chevalier Chardin en perse et aux Indes orientales*, Londres, Moses Pitt, 1686, quatrième page de la préface (pages non numérotées).

qui le peuplent, dans cette approche globalisante, ne comptent plus, leur personnalité devient négligeable : qu'il s'agisse de personnages aussi différents que Fukuzawa Yukichi ou Itō Hirobumi, que Yamada Kozuke ou Hayashi Hiromori¹ tous deviennent « japonais ». Membres d'un groupe, identifiés par une appartenance géographique, une langue, un aspect physique, ils acquièrent une « identité » qui leur ôte toute individualité. Les concurrents « asiatiques » au concours *Reine Elisabeth* subissent régulièrement ce genre d'assimilation. Leur physique, leurs noms et leurs étranges accents suffisent pour les placer dans une catégorie qui les uniformise. Tels les membres d'une équipe sportive, participant à une sorte de « coupe du monde » voire à des « jeux olympiques », leur individualité se dilue dans leur « nationalité ». Encore celle-ci peut-elle se révéler trop étroite : qu'importe qu'elle vienne de Corée, de Chine ou du Japon, la jolie concurrente aux yeux bridés du journal *l'Echo* est « extrême-orientale ». Un adjectif hautement symbolique puisqu'il rassemble deux termes si évocateurs qu'un philosophe sinologue en a fait sa bannière : où peut-il bien exister un « Autre » véritable, un « Autre » authentiquement non européen que dans « l'Orient » le plus « extrême » (le plus hétérotopique) ?

La géographie imaginaire prend ici le pas sur la réalité culturelle. S'agissant du *Reine Elisabeth*, compétition aux prétentions artistiques nichée au centre de la « vieille Europe », l'aspect rivalité prend bien sûr le pas sur l'éventuel dialogue : chaque concurrent y vient porteur d'un étendard. Il y a dans ce domaine très particulier une hégémonie à défendre, un honneur à sauvegarder. Si la musique s'y présente comme universelle, transcendante, son interprétation ne l'est pas : ses contingences peuvent être soupesées, examinées, jugées. Elles deviennent objet d'orgueil national. L'affaire Van Cliburn nous le rappelle : entre l'Union Soviétique et les États-Unis d'Amérique, la victoire du pianiste américain à Moscou en 1958 a pu être mise en parallèle avec la conquête spatiale.

Quand il gagna le Concours International Tchaïkovski à Moscou en avril 1958. C'était six mois après le lancement du *Spoutnik*, et les USA étaient prêts pour une victoire en Russie (*sic*) même celle d'un pianiste classique, quand Van Cliburn rentra, il fut accueilli à New York par une parade de bienvenue [New-York ticker-tape parade]².

Et/ou considérée comme un événement politique : le *New York Times* en 1985 nous le confirme.

Après presque trente ans, la mémoire ne s'est pas évanouie : le jeune pianiste aux cheveux bouclés [...] qui éblouit l'audience russe au concours Tchaïkovski en 1958 [...] revint accueilli fêté par une parade de bienvenue [ticker-tape parade]. La victoire de Van Cliburn était un événement autant politique que musical, et pendant les deux décennies suivantes, des millions se retourneraient pour admirer l'enfant prodige qui avait battu les Russes sur leur propre terrain et prouvé que l'échange culturel n'était pas [une voie à] sens unique³.

¹ L'auteur de *Kimigayo* en style *gagaku*. Cf. *supra* p. 130.

² Michael STEINBERG, « Van Cliburn », *Grove Music Online*, <https://doi-org/3/10.1093/gmo/9781561592630.article.05963> (article consulté le 14 octobre 2017), je souligne.

³ Michael FLEMING, « Van Cliburn Reflects on the Past and a Possible Future », *The New York Times*, 9 juin 1985, p. 24. Cette conception d'un échange culturel « à sens unique » nous renvoie aux curieux amalgames de Yamada Kozaku, cités en plus haut, à propos des musiciens russes exécutant de la musique d'Europe « occidentale ». Pour Michael Fleming il semblerait

Le jeune pianiste bouclé n'est donc pas seulement un musicien, il est un héros américain : il a « battu les Russes », qui plus est « sur leur terrain », géographie, culture et politique internationale une nouvelle fois bien emmêlées. Sur le site de l'orchestre national de Belgique (aujourd'hui *Belgian National Orchestra*), à l'occasion de la finale 2019 du CMIREB, on pouvait aussi lire cette curieuse affirmation :

Les lauréats ont beaucoup en commun avec les athlètes olympiques : une endurance à toute épreuve, de la discipline et de la puissance¹.

Étranges qualités plus communes au combattant qu'au musicien. Endurance, discipline, puissance ne font-elles pas le bon soldat ? Ces assimilations, au groupe d'une part, au « héros » d'autre part ne sont-elles pas surprenantes ? Dans une « manifestation artistique » publiquement auto-proclamée « parenthèse enchantée » dans un monde ravagé par les « conflits », ne pose-t-elle pas question ? Qu'elles soient le fait de journalistes amateurs de raccourcis racoleurs, peut-être plus habitués à commenter les compétitions sportives, soit ! Mais dans le chef d'un ouvrage musicologique ou sur le site d'un orchestre symphonique elles interpellent. Mélange d'orgueil national, de vertus du combattant et de sensibilité esthétique, le concurrent idéal, jeune (il représente l'espoir et le futur), « endurant » et « puissant » ressemble étrangement au Japonais idéal décrit par le baron Sakatani à la veille de la guerre du Pacifique. Le bon Japonais, selon lui, est un « guerrier » mais aussi un esthète : il développe les « principes mêmes sous-tendant et gouvernant les arts esthétiques ». Il est capable de poésie et d'esprit chevaleresque, ayant acquis par son entraînement militaire non seulement une infaillible *discipline* mentale et physique, mais aussi la capacité de s'effacer devant les intérêts de son groupe².

Là donc, où la personnalité musicale, le particularisme, l'originalité, la sensibilité, l'unicité même devraient être encensés, ce qui semble prédominer outre des qualités de compétiteurs, c'est une sorte « d'assignation identitaire », de conformisme, d'identification à des groupes arbitraires. Le concurrent ne sert pas la musique, il représente son « pays », sa « nation », voire son « peuple ». Pour plagier Edward Saïd, la « géographie culturelle imaginaire » démontre sa puissance et sa perversité : elle ignore l'individu et en prenant le dessus assigne aux jeunes « artistes » une « identité » artificielle qui les déshumanise.

qu'un américain jouant les compositeurs russes puisse leur apporter une « touche culturelle » particulière. En ce sens il fait aussi écho à Yashiro Yukio lorsqu'il prétend découvrir ce « Botticelli qui, [à son avis] n'avait jamais sinon peu été apprécié par les connaisseurs européens » (Cf. *supra* p. 126). De la même manière Yamada semble prétendre qu'un musicien « russe » jouant une œuvre « occidentale » lui apporte forcément une touche « orientale » : la partition est peut-être universelle, l'interprétation ne l'est manifestement pas tout-à-fait. (Cf. *supra*, citations p. 39)

¹ « Concours Reine Elisabeth 2019 – finale violon », *Belgian National Orchestra*, <https://www.nationalorchestra.be/fr/calendrier/concours-reine-elisabeth-2019-finale-violon>. En octobre 2019, sur son site, la télévision locale *Matele* titrait par exemple : « Le concours Adolphe Sax, c'est un peu la Coupe du Monde de saxophone », ajoutant « toute proportion gardée, c'est un peu le Concours Reine Elisabeth du saxophone », précisant la présence d'une majorité d'espagnols et ... de vingt-trois femmes. « Le concours Adolphe Sax, c'est un peu la Coupe du Monde de saxophone », *Matele*, <https://www.matele.be/le-concours-adolphe-sax-c-est-un-peu-la-coupe-du-monde-de-saxophone> (pages consultées le 20 mai 2020).

² SAKATANI Yoshiro (Baron), « Cultured Youth Japan's Ideal », dans *The Japan Times and Mail*, supplément *a friendly Call to America*, 6 mai 1939, p. 8.

Nihonjinron

La notion « d'Orient » est sans doute née dans l'Occident géographique, certains la font remonter au XIV^e siècle. Élargie au fur et à mesure du développement colonial européen, le concept englobe à présent la presque totalité du monde extra-occidental, à l'exception notable de l'Afrique subsaharienne et peut-être des civilisations précolombiennes (disparues). Nos universités témoignent encore de cette élasticité culturelle et linguistique : les « études orientales » y rassemblent dans une même section l'étude du turc et du japonais, du chinois et de l'arabe. Dans cet univers exotique, où se côtoient aussi bien les bonzes japonais que les confréries soufis, devient « oriental » tout ce qui n'est pas « occidental ». Nombre de penseurs « orientaux » quelque soient leurs nationalités reprennent d'ailleurs cette opposition à leur compte. Tran van Khé, cité plus haut, musicologue d'origine vietnamienne, s'appuie sur sa perception de la musique arabe pour décrire « l'attitude orientale », comme s'il était d'usage d'écouter la musique au Japon ou en Chine comme au Maghreb ou dans la péninsule arabique.

Plus spécifiques, pendant les années 1930, les auteurs japonais s'échinent, dans le même état d'esprit, à cerner « l'âme japonaise ». Ils peinent à la définir, s'appuient sur des traditions réinventées et des clichés : le culte de la nature symbolisé par le célèbre cerisier, la célèbre triade des bushidō, chadō et kadō, ou quelques légendes de guerriers célèbres. Le mythe de la lignée impériale se révèle, dans cette optique fort opportun. La « révolution » de 1868 s'étant déroulée en faveur de l'empereur, en faire remonter l'ascendance à des temps immémoriaux, voire à une intervention divine permet d'unifier la population autour d'un mythe « fondateur ». En 1940, *Le Japan Times* s'en fait l'écho enthousiaste : il n'a pas peur de présenter d'anciennes légendes comme dignes de foi, le *Nihon Shoki* comme une « source authentique », historiquement fiable. Le Japonais fait partie d'un peuple « élu », sélectionné par la déesse du soleil elle-même, pour occuper un territoire privilégié qui lui est réservé de toute éternité. Voici inventée une « identité japonaise » indépendante de toute personnalité : la *Nihonjinron* (日本人論) semble surtout se définir par le fait d'être, en 1940, un sujet de l'empereur, né de parents sujets de l'empereur, celui-ci dernier rejeton d'une lignée ininterrompue d'empereurs, mâles de préférence¹.

Cette définition ne semble pas s'être beaucoup assouplie avec l'imposition d'une constitution en 1947. Rédigée par l'occupant américain mais subtilement traduite en japonais, elle ne reconnaît des droits fondamentaux qu'aux « nationaux » : la notion de citoyenneté y est liée à la nationalité. La géographie semble même y prendre le pas sur la génétique. Les descendants d'immigrés japonais au Brésil, désireux de retourner s'établir dans l'archipel, y sont victimes de discrimination. Alors que le pays se confronte au vieillissement de sa population et à un manque de main d'œuvre, le gouvernement ne parvient pas à surmonter ses réticences : il ne parvient pas à leur accorder cette nationalité qui leur conférerait le statut de « citoyen ». (Re)devenir japonais ne semble donc aujourd'hui guère plus facile qu'à l'époque impériale.

¹ C'est dans le cadre de la première Constitution japonaise qu'est instituée la primogéniture mâle. Cf. note 7, p. 26.

Dans les années 1930, tant qu'il s'affirmait un sujet loyal, qu'il vive en Mandchourie, au Brésil ou aux États-Unis, tout membre de la diaspora était au moins considéré, Japonais à part entière.

Culturellement cependant l'appartenance au sol et l'attachement à la famille impériale se révèle moralement un peu faible pour définir la *Nihonjinron*. Objet de fierté celle-ci, en dehors de vagues qualités issues de curieuses interprétations de Nishida Kitarō (absence d'empirisme, d'individualisme, infinie capacité d'adaptation, néant absolu) peine à se définir. Le problème, cependant, est crucial car une fois cernée, une fois démontrée, cette « japonitude » permettrait de définir le Japonais par sa « culture » voire sa « civilisation ». Elle en justifierait le particularisme, elle lui réserverait une place particulière sur l'échiquier mondial. Son existence viendrait justifier le mélange de politique et de culture exprimé en 1936 par Hirota Kōki : l'appel à un « dialogue interculturel » comme outil de politique internationale.

Ce désir d'identification culturelle à une zone « géographique imaginaire » n'est bien sûr pas spécifiquement nippon. Au premier ministre de l'empereur s'empresse de répondre dans la même veine « identitaire » nombre d'intellectuels américains. Ceux-ci, en effet, « contresignent le désir d'exprimer au peuple du Japon » une volonté de meilleure compréhension entre « le Japon et l'Amérique »¹. Ils acceptent de ce fait l'existence d'un « peuple japonais » mais supposent aussi celle d'un « peuple américain », tous deux manifestement susceptibles d'être cernés par leurs caractéristiques culturelles propres.

Progrès : modernité, musique et civilisation

Une seule civilisation : « devenir le meilleur pour tuer »

Au-delà de cette curieuse conception de « cultures » envisagées comme des blocs homogènes souvent identifiés aux « nations » voire aux « peuples », l'hypothèse musicale « universaliste » telle qu'appliquée à l'archipel nippon semble aussi impliquer l'existence d'un progrès. Si la musique du XIX^e siècle européen pénètre au Japon, alors que celle des XVII^e et XVIII^e s'en est montrée incapable, c'est donc qu'elle a progressé sur le chemin de l'universalité. Incapable de convaincre deux siècles plus tôt, si elle s'impose à partir de la restauration impériale, c'est donc qu'il lui est enfin possible de s'adresser à tous les êtres humains, elle donc devenue « humainement » supérieure. Dans cette optique, Monteverdi surpasse Josquin, Bach s'incline devant Mozart, celui-ci devant Beethoven, Wagner les dépasse tous pour annoncer Mahler ou Strauss².

C'est peut-être bien ainsi que le perçoit le pouvoir japonais : dans une conception où la civilisation ne peut, depuis la Grèce antique, voire la mythique migration aryenne, n'emprunter qu'une seule voie, les « nations puissantes et riches » en représentent forcément, comme le signale Fukuzawa Yukichi,

¹ Cf. *supra*, citation p. 91.

² Cette corrélation entre théorie universaliste et progrès artistique dans le cadre du Japon est sans doute ce qui gêne Veronica Gaspar et la raison pour laquelle elle proclame une « astonishing assimilation of European music in Japan » au XVI^e siècle difficile à concilier avec les témoignages historiques. Veronica GASPAR, « History of a Cultural Conquest : The Piano in Japan », *Acta asiatica varsoviensia*, N°27, 2014.

l'aboutissement contemporain : « ce sont les civilisations adultes ». Les autres sont « pauvres et faibles [...] primitives ou non développées »¹. Culture et technologie avancent donc de concert, l'une ne peut se concevoir sans l'autre, les deux illustrent l'avancement de la « nation ». « Le terme “civilization” », écrit-il, signifie « la formation d'un pays [*ikokoku*] ». Celui-ci, ajoute-t-il, unit les êtres dans une société certes conçue comme un fourmillement de relations interpersonnelles (人間交際, [*ningen kōsai*]), mais dont l'unité est essentielle : elle protège de « l'indépendance d'une anarchie barbare »² et assure le progrès. Et qui mieux que l'empereur peut symboliser cette idéal d'unité culturelle : en 1926, alors prince régent éduqué paraît-il de façon « presque spartiate », Hirohito épouse une princesse « aussi habile à manier le koto que la machine à écrire »³. Le couple se présente comme une parfaite synthèse de spécificité japonaise et d'éducation « occidentale ». Symbole culturel vivant, le couple impérial est unanimement respecté : les caricaturistes politiques évitent soigneusement de l'égratigner.

Être civilisé implique donc des valeurs communes, des racines communes, et aussi un certain degré de compétition : il vaut certes mieux faire partie d'une nation « puissante et riche » plutôt que « faible et pauvre ». Fukuzawa plaide donc pour une société bien policée, fière de son passé, mais consciente des défis de l'avenir et de la concurrence d'autres et redoutables « nations ». La civilisation n'est pas une affaire d'enfants de chœur : ce penseur présenté comme « un rare exemple d'intellectuel japonais indépendant »⁴, libéral à sa manière, n'est pas « pacifiste » : les victoires japonaises en Chine ne sont pour lui ni un crime, ni une aberration, elles démontrent simplement le niveau d'excellence atteint par la civilisation japonaise. Elles appuient la définition de la modernité proposée par François Souyri, citant Okakura Tenshin : la « modernité » définirait le moment où l'on devient le « meilleur pour tuer ».

L'Occidental s'était habitué à considérer le Japon comme un pays barbare tant que l'on n'y pratiquait que les arts aimables de la paix ; il tient le Japon pour civilisé depuis qu'il s'est mis à pratiquer l'assassinat en grand sur les champs de bataille de Mandchourie⁵.

Cette conception de la « civilisation » non comme un phénomène pluriel susceptible d'admettre une certaine diversité, mais comme une voie unique, menant de la « barbarie » à la « modernité », sur laquelle marchent tant bien que mal des « nations » plus ou moins douées, a bien sûr des implications musicales. Caractéristique des « civilisations adultes » de la fin du XIX^e siècle, la musique « occidentale » se présente comme une marque éminente de « modernité », aussi bien dans son aspect « technique », l'écriture, l'harmonisation, que dans son côté « pratique » : le piano est bien le produit et la preuve des

¹ FUKUZAWA Yukichi, *Gakumon no Susume*, cité par Marius B. JANSEN, *op. cit.*, p. 458.

² Fukuzawa Yukichi cité par Christopher L. HILL, *National History and the World of Nations*, Durham & London, Duke University Press, 2008, p. 58, voir citations p. 29-30.

³ « Imperial Bride Had Simple Life Moulding Noble And Loveable Character », *The Japan Times & Mail*, 26 janvier 1924, p. 10.

⁴ Selon Ian Buruma *cf. supra* note 2 p. 28.

⁵ OKAKURA Tenshin dans *Le livre du Thé* [1906], cité par Pierre-François SOUYRI, *Moderne sans être occidental*, *op. cit.*, 2016, p. 29.

progrès apportés par l'industrialisation. Il représente la fusion de la culture et de la technologie, il symbolise la dimension artistique de la révolution industrielle.

Un enthousiasme mitigé : de la superposition à l'intégration

Accepter la modernité, la rechercher, implique donc tout un volet musical : comment se faire respecter en tant que « pays » si l'on ne peut démontrer ses capacités dans l'expression contemporaine la plus subtile peut-être de la « civilisation » ? Comme le suggère certaine publicité, la musique n'en est-elle pas, à cette époque, l'un des « baromètres » ? En ce qui concerne le piano, nul ne contestera la réussite exemplaire des plus grandes firmes japonaises. Hamamatsu, ville de Yamaha et de Kawai s'en glorifie. Ses marques se sont imposées sur le marché mondial, voire le dominant. Mais comment ne pas s'y perdre ? Comment ne pas succomber, comme le signale Yamada à l'appauvrissement du tempérament égal ?

Le style occidental semble d'ailleurs plus imposé qu'adopté spontanément. Les musiciens de *gagaku* soucieux de rénover le répertoire scolaire se voient arrêtés dans leur élan. Il semble qu'on leur impose la présence de Luther Whiting Mason. D'autre part l'hymne national *Kimigayo* constitue un exemple « unique »¹ de superposition : datée de 1880, dans la mouvance de l'élan rénovateur purement « traditionnel » évoqué plus haut, la mélodie en est composée par un musicien de *gagaku* sans aucun égards pour son éventuelle harmonisation. Bien obligé cependant de pouvoir l'utiliser dans un contexte militaire, où la musique est, comme l'organisation, le matériel et la discipline d'inspiration européenne, Franz Eckert, commissionné par le gouvernement en bâtit une étrange adaptation. L'œuvre est donc assez ambiguë : aux oreilles de Hugh Byas, correspondant du *New York Times* en 1940 elle sonne plus « traditionnelle », « japonaise », qu'« occidentale ».

Les chansons patriotiques encouragées dans les années 1930 démontrent au contraire un niveau d'intégration bien plus raffiné. Source japonaise et technique « occidentale » s'harmonisent tellement bien qu'il faut y regarder à deux fois pour s'apercevoir que loin d'être anecdotique la première structure une pièce que la seconde ne fait qu'habiller. Il n'est donc pas question de « couleur locale » dans un contexte « occidental » mais bien d'une fusion tellement réussie qu'elle ne paraît même plus vraiment japonaise : tous les auditeurs, quelle que soient leurs origines, peuvent s'y reconnaître. Ces œuvrettes ne sont peut-être pas d'une grande richesse musicale mais elles réussissent à assumer l'impératif apparemment contradictoire de leur cahier des charges : affirmer une « authenticité » nationaliste dans un cadre « moderne ». Leur persistance, voire leur regain de popularité actuelle, prouve leur pouvoir d'attraction. Il est néanmoins amusant de constater qu'elles ne séduisent pas uniquement quelques réactionnaires

¹ D'après William P. MALM « The Modern Music of Meiji Japan », *op. citat.*, p. 265.

nostalgiques de la puissance impériale, mais qu'elles peuvent aussi survivre dans le répertoire oral de pays autrefois colonisés, sans que leur signification nationaliste n'entrave véritablement leur succès.

Modernité et interprétation :

le problème de l'écrit

L'effort vers la musique « occidentale » implique, forcément, l'usage d'un nouvel instrumentarium mais aussi d'une nouvelle technique d'écriture. Non que la musique de cour n'ait disposé d'un système de notation spécifique, mais la culture musicale européenne installe un culte de l'écrit qui explique peut-être la curieuse anecdote « Britten-Pears » : véridique ou non ce qu'elle cherche à démontrer, semble-t-il, c'est la supériorité de la notation « occidentale ». Le musicien, ayant à sa disposition cet outil formidable, se montre capable d'intégrer immédiatement, de reproduire à l'identique, un style qui lui est étranger. Par la force de la partition, il se révèle techniquement et donc universellement supérieur : au contraire de l'indigène, coincé dans les limitations de sa tradition orale, il peut s'ouvrir et s'adresser au monde entier. Il peut plus rapidement et plus efficacement en assimiler les traditions, au point de surpasser les susceptibles geishas malgré leurs années d'entraînement. Il lui est aussi infiniment plus facile de diffuser la sienne.

Mais comme il ne faudrait pas que les choses paraissent trop faciles, il y a évidemment un « hic » : le compositeur est peut-être génial, son langage universel et son Idée transcendante, son interprétation « pratique » est toujours à parfaire. Dans le monde matériel, « l'idéal » caché quelque part derrière les lignes de la partition, ne peut jamais être atteint :

Comment approcher de cet axe, Apparence-Beauté-Vérité-Idée, alors que nous savons combien nous pouvons agir sur l'être de l'œuvre en opérant sur son paraître ? Une réponse prudente dans la perspective de Benjamin pourrait être que nous n'atteignons jamais qu'un monde pour nous, alors que l'on ne pourra juger de l'art en soi que dans une mythique postscolaire, une sorte de monde messianique où le contenu de vérité serait enfin révélé. Cette réponse ne me paraît pas barbare en ce sens qu'elle laisse toute latitude à notre action ; elle autorise une approche consciente de l'œuvre qui en assure le progrès dans la phase de réalisation (l'exécution) par une action sur son apparence, comme il en a été pour la musique de Bach depuis cinquante ans, alors que nous ne pouvons assurer toutefois rien de mieux que d'avoir atteint aujourd'hui le plus haut degré de vérité pour nous¹.

L'interprétation devient un art indépendant : « voici le demi-dieu complémentaire : il joue comme le bon Dieu, mais il ne sait même pas ce qu'il joue. Il est malade de psittacisme. C'est un virtuose » écrivait Vladimir Jankélévitch avec une touche d'ironie². Être moderne, être civilisé implique donc aussi de s'y montrer performant. Adopter la technique musicale comme gage d'un stade plus avancé de civilisation, signifie aussi en accepter l'histoire, y reconnaître cette part d'universalité tant auto proclamée.

¹ Célestin DELIÈGE, « La distance esthétique », dans Joël-Marie FAUQUET et Hugues DUFOUT (ed.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga, 1996.

² Vladimir JANKÉLEVITCH, *De la musique au silence*, vol.5, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1979, p. 157.

Celle-ci, par un retour des choses assez ironique, repose bien sûr dans les non-dits de cette notation si pratique brusquement devenue énigmatique. Dans cette « religion du livre musical », seul un interprète de talent est susceptible d'accéder au « monde messianique », de révéler ce « contenu » universel de vérité » auquel souscrivent les mélomanes amateurs de concours internationaux ou de classements discographiques.

Modernité et interprétation : les aptitudes du peuple japonais

L'anecdote britannique pose aussi le problème des aptitudes du peuple japonais. Pour John Morris comme pour Joseph Enright elles semblent limitées. Le premier est catégorique les pianistes ne sont même pas de « second ordre », les compositeurs n'ont « encore rien écrit de valeur », le sommet du ridicule est atteint dans les ballets. Le *Japan Times* n'a de cesse de s'insurger contre une telle opinion. Une critique surgit-elle, il s'en fait l'écho, mais invoque dans la foulée des « avis plus autorisés ». Il n'y a pas de raison, martèle-t-il, que le Japonais ne puisse aussi s'illustrer dans les disciplines musicales « occidentales ». Les « talents bourgeonnants » ne doivent pas donc pas s'inquiéter. Les jeunes autochtones seront tout-à-fait capables, si ce n'est déjà le cas, de chanter aussi bien Wagner que Puccini, Des autorités étrangères sont convoquées pour le confirmer : l'émoi de Klaus Pringsheim devant une interprétation de *Liebestod*, celui de l'ambassadeur Traoianovsky devant la grâce des danseuses nippones.

S'agissant de démontrer la place du « Japon », son niveau « d'avancement », les concerts des 7 et 8 décembre 1940 se révèlent essentiels. L'excellence recherchée n'est plus compositionnelle mais interprétative. Il s'agit de rassembler un orchestre compétent, digne de concurrencer les meilleures formations « occidentales », capable d'exécuter leurs œuvres les plus difficiles. Mais s'agissant de s'affirmer « moderne », il n'est pas question de se contenter d'un répertoire ancien. Il s'agit d'innover, de relever le défi de la modernité : les organisateurs exigent des pièces écrites pour l'occasion par des compositeurs vivants. Les concerts doivent inscrire l'excellence japonaise dans le monde contemporain.

Musique et modernité : les œuvres du concert de Tokyo dans le jugement contemporain

Mais ces pièces sont-elles pour autant « modernes » ? Ou pour reformuler la question les jugerait-on « modernes » aujourd'hui d'un point de vue « historique » ? La question peut paraître un peu spéculative, mais elle nous pose un problème d'interprétation particulier : celui de la « modernité » et de sa présence dans le discours musicologique. Il est courant d'y entendre qualifier tel compositeur, souvent décédé depuis longtemps, de « moderne ». Pour les musicologues du *Grove*, Richard Strauss, Sándor Veress, Benjamin Britten et même Jacques Ibert font tous preuve, à un moment ou l'autre de « modernité ». Le seul à qui l'encyclopédie dénie momentanément cette qualité, Ildebrando Pizzetti, parvient quand même « après la guerre » à montrer des « signes d'amélioration ». Sa pire période de stagnation concerne les années « Mussolini », c'est là qu'il s'enfonce, paraît-il, dans la « rigidité » de ses propres « théories » et

l'absence de « renouvellement stylistique »¹. Curieusement Richard Strauss souffre lui aussi d'une absence quasi contemporaine.

Le cas Strauss

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles le compositeur allemand n'est pas seulement considéré comme l'un des plus « modernes » mais comme un « moderniste ». Selon les mots de Richard Taruskin, la plupart des histoires de la musique le situent « à l'avant-garde de l'innovation stylistique et de l'expansion technologique pendant grosso modo la période 1890-1914 », il a donc entre 26 et 50 ans. Il fait partie d'un « courant » que certains ont pu taxer de « maximaliste », désireux d'accentuer, de pousser à ses limites, les capacités expressives de la musique mais aussi ses moyens techniques. Réclamant plus de richesse sonore, plus de développement temporel, plus de respect de la partition il exige aussi de la part des auditeurs plus d'attention religieuse. Le compositeur à l'image d'un dieu créateur devient seul maître légitime, non seulement de son œuvre mais de celle de ses prédécesseurs dans l'histoire musicale. Gustav Mahler, autre illustre représentant de ce « courant maximaliste » entreprend par exemple de débarrasser les œuvres de Mozart de toute convention d'exécution non écrite, appoggiatures ou autres, et se permet « d'améliorer l'orchestration de Schumann [...] de *moderniser* celle de Beethoven »². Le compositeur ne se place pas seulement en continuateur mais en aboutissement : il estime être mieux placé que ses prédécesseurs pour comprendre et exécuter leur propre musique. Une telle attitude implique nécessairement la reconnaissance d'un style musical « universel » et la reconnaissance d'un « progrès artistique », au minimum théorique et technique : si Mahler comprend mieux Mozart que Mozart lui-même, s'il se permet de supprimer de ses œuvres les quelques ornements qui en diminuent la portée « universelle » c'est qu'il se considère lui-même, non comme un génie supérieur, mais comme un spécialiste bénéficiant d'une meilleure connaissance de la discipline. On pense à Einstein corrigeant Newton par la relativité restreinte : la musique considérée comme une science de l'humain devient susceptible comme toute science de progrès. Corriger Schuman ou Beethoven se comprend aussi par la perfection attribuée à la facture instrumentale contemporaine, déjà soulignée par Richard Wagner à propos du piano :

Je trouve en fait humiliant pour tant d'autres branches de l'art que l'art de la facture du piano soit seul à tellement approcher de la perfection. [...] Je ne connais rien [...] en musique [...] qui puisse se comparer avec la maîtrise et la perfection atteinte dans la facture pianistique. [...] [N]os grands maîtres, pendant qu'ils écrivaient leurs plus grandes créations pour le pianoforte semblent avoir eu le pressentiment du Grand Piano Idéal, que vous avez maintenant atteint. Une sonate de Beethoven, une fantaisie chromatique de Bach, ne peuvent être pleinement appréciées que sur l'un de vos pianofortes³.

¹ Guido M. GATTI et John C. G. WATERHOUSE, « Pizzetti, Ildebrando [Parma, Ildebrando da] », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21881> page consultée le 20 mai 2020.

² Richard TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, vol. 4, New York (e.a.), Oxford University Press, 2010 p. 8, je souligne.

³ Richard WAGNER, lettre à Steinway du 11 avril 1879, citée dans Cyril EHRLICH, *The Piano. A History*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 54-55.

S'il peut être surprenant, dans des ouvrages de références encore publiés aujourd'hui, de trouver des échos d'une telle opinion, reléguant tous les modèles de pianos précédant les Steinway, Bösendorfer, Yamaha ou Fazioli, au rang d'ébauches sommaires et maladroites¹, elle se comprend beaucoup mieux de la part de compositeurs se réclamant d'une tradition en constante évolution. Si l'attitude des musicologues ci-dessus pourrait effectivement être taxée de « réactionnaire », car reproduisant une opinion vieille de plus de cent ans, celle de Mahler ou de Strauss répond parfaitement à notre définition de la « modernité » : elle s'ancre dans le passé, s'adapte aux goûts du présent, et se projette vers le futur. Quand Richard Strauss s'oppose sur *Idomeneo* à Albert Einstein s'exclamant, « je connais mon Mozart mieux que ces Messieurs, et en tout cas je l'aime plus ardemment »², il n'affirme pas autre chose que la supériorité technique de la musique contemporaine. Dans son esprit celle-ci est instrumentale - il en considère l'orchestre plus riche, les instruments meilleurs - mais aussi théâtrale voire compositionnelle. Le musicien du XX^e siècle connaît mieux le langage musical, maîtrise mieux l'orchestration. Il ne les estime pas différents mais plus ou moins évolués. Les erreurs de Beethoven ou Schumann se comprennent par leur ancienneté : dans la voie royale sur laquelle avance la civilisation ils se définissent comme de géniaux précurseurs. Leurs Idées étaient géniales, leurs moyens limités. Strauss n'a donc pas peur d'adapter la partition de Mozart. Mais sa longue expérience de l'opéra, de ses origines « baroques » à son apogée contemporaine lui permet aussi de réarranger les scènes, de raccourcir les récitatifs, de redistribuer les rôles et de changer les personnages. Il n'est pas question ici de « prétention » mais comme le signale le compositeur de « connaissance » et « d'amour », en bref de sincérité et de compétence. En miroir l'attitude musicologique d'Albert Einstein, prônant le retour aux sources, l'examen des manuscrits, le respect des écrits, si elle nous paraît plus « moderne » aujourd'hui où s'est popularisée la notion floue d'interprétation « historiquement informée », devait dans les années 1930 sembler la plus rétrograde des deux, la plus tatillonne, la plus « réactionnaire », dans un sens la plus « néo-classique ».

Néo-classicisme et Modernité

Modernisme réactionnaire

L'adjectif « néo-classique » sert ici de repoussoir. L'être signifie une absence de renouvellement, d'imagination, de créativité : l'artiste « néo-classique » est un oxymore. C'est un réactionnaire sans courage ni ambition, drapant sa frilosité et son inconsistance dans les glorieux oripeaux de prédécesseurs célèbres. L'adjectif a été utilisé pour stigmatiser, notamment, l'art promu par les régimes totalitaires. L'utiliser ne

¹ Nous avons discuté par ailleurs de l'étrange indifférence de Rosanna Dalmonte dans « l'encyclopédie Nattiez », vis-à-vis des différents modèles de pianofortes au début du XIX^e siècle, ou de son étrange façon de manipuler ses sources. Voir Rosanna DALMONTE, « Le piano au XIX^e siècle », dans Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoire des Musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 1151-1171, discussion dans Jean BACQ, « Le progrès en musique, une notion romantique recyclée dans le cadre restreint de l'interprétation musicale », travail dans le cadre du cours *Musicologie. Méthodologie scientifique et travaux*, UCLouvain, 2017, p. 4-8.

² Cité par Erik LEVI, *Mozart and the Nazis*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 10 : « I know my Mozart better than this gentlemen do, and at any rate I love him more ardently than they ».

nie pas qu'il soit possible d'obtenir un art authentiquement « moderne » en s'inspirant de sources anciennes. Mais son usage implique une sélection, un partage : parmi les œuvres contemporaines il stigmatise celles qui semblent ne pas se diriger dans la bonne direction. Les œuvres « novatrices », « imaginatives », « modernes » au contraire sont celles qui méritent d'être retenues, celles qui mènent au progrès de l'humanité. La « modernité » n'est pas une qualité objective, c'est un attribut moral. D'autant plus facile à attribuer qu'il l'est souvent *a posteriori*. Le musicologue qui cède à cette tentation peut le faire impunément : il connaît, lui, la « fin de l'histoire ». Il est facile d'accorder la modernité à Haendel, Mozart, Beethoven ou Bach, quand on connaît leur influence, ou simplement l'importance qu'ils ont pris dans le répertoire contemporain. Avec deux siècles et demi de retard, il n'est sans doute pas difficile de prétendre « Rameau à l'avant-garde¹ » d'une évolution que l'on a sous les yeux. Néanmoins, si de telles affirmations n'apportent rien à la pertinence analytique, elles colorent le discours historique d'une teinte subjective : le « moderne » est bon, le « réactionnaire » ne l'est pas.

La théorie du « modernisme réactionnaire » prônée par Jeffrey Herf illustre ce paradoxe : ce qui pousse l'historien à distinguer dans ce régime national-socialiste si féru de nouvelles technologies des éléments « modernes » ou « réactionnaires » ce ne sont pas tant les événements historiques eux-mêmes que l'apparition de valeurs morales opposés à « l'idéal des lumières ». Considérant la civilisation dont il fait partie comme une seule et grande voie, il exprime la peur d'en voir la ruine. La victoire du nazisme ne serait pas seulement une catastrophe humaine elle signerait la fin « de cinq mille ans de *civilisation occidentale*, dont le point de départ remonte à Jérusalem et la sécularisation à Athènes »². Le modernisme moral de l'auteur se résume finalement à l'attachement à une tradition qu'il juge millénaire. Le « moderniste réactionnaire » ne semble finalement ni plus traditionnaliste ni moins actuel que son contraire « progressiste ». Le premier est peut-être un oxymore, le second un pléonasme, mais tous deux, comme des « frères ennemis » opèrent un choix dans un passé largement fantasmé. Ils s'opposent sur les éléments qu'il s'agit d'en conserver, d'actualiser voire de réinventer.

L'appréciation contemporaine des œuvres jouées les 7 et 8 décembre 1940 : Pizzetti vs Veress

Ce jugement de valeur pèse de tout son poids sur les œuvres proposées les 7 et 8 décembre 1940. Toutes sont contemporaines, mais toutes ne sont pas envisagées de la même façon dans les « livres d'histoire ». Certaines sont jugées plus significatives, sans doute avec raison : toutes ne présentent pas des qualités musicales équivalentes. Néanmoins la postérité les juge-t-elle uniquement d'après des critères musicaux ? Ou colore-t-elle son appréciation de critères plus moraux ? Les textes du *Grove* peuvent nous servir de base de réflexion.

¹ Citations de Sylvie BOUISSOU, « Plâtée de Rameau à l'avant-garde d'une évolution du goût », dans Andrea FABIANO (éd.), *La querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, 2005, p. 40-41. Approfondir la notion « d'avant-garde » nous ferait sortir du cadre de cette étude.

² Jeffrey HERF, « Un nouvel examen du modernisme réactionnaire. Les nazis, la modernité, l'Occident » dans Sternhell ZEEV, *L'éternel retour*, Paris, Presses de Sciences Po, 1994, p. 194.

Le cas d'Ildebrando Pizzetti est vite réglé : inutile dans l'encyclopédie de chercher trace de la *symphonie en la*. Un bref résumé biographique nous apprend les malheureuses tendances néo-classiques du compositeur, notamment après 1932. L'auteur ne se risque pas à évoquer avec précision la période fasciste : il semble qu'entre 1925 et 1945 le compositeur italien soit devenu « tellement rigide dans ses propres théories et son manque de renouvellement personnel » qu'il n'ait rien produit d'intéressant. Curieusement, comme signalé plus haut, l'après-guerre lui permet de montrer quelques signes « d'amélioration ». La symphonie japonaise n'a pas l'honneur d'être seulement citée et dans liste des œuvres elle n'est qu'abrégée, son long sous-titre évacué. Une mention « Sym.A, 1940 » indique au lecteur averti qu'elle n'a pas été totalement oubliée¹.

La première symphonie de Sándor Veress reçoit un traitement un peu plus étrange. Dans l'article biographique, l'auteur évite l'année 1940 comme un enfant saute au-dessus d'une flaque de boue : il mentionne 1938 et 1939, signalant des concerts en Hollande et en Angleterre, mais il évite l'année maudite, passant directement à 1941, égrenant par la suite 1942 et 1943. 1940 ne mérite manifestement pas d'être décrite. Le musicologue attend donc d'être arrivé en 1949 pour affirmer qu'« à cette époque [le compositeur avait déjà] complété quelques œuvres majeures comme [...] la première symphonie »², étrange saut temporel.

Ces deux œuvres relativement inconnues en dehors des cercles spécialisés reçoivent donc un traitement assez différent : la première, disqualifiée par son post romantisme attardé n'a même pas besoin d'être mentionnée. Elle sombre sur l'autel de la « palette orchestrale assez grise et terne de tant de [...] compositions » d'un compositeur peu tenté par la nouveauté. La deuxième est jugée plus intéressante, « majeure » même : circonstances et année de sa composition en sont tout simplement passées sous silence. La position de l'encyclopédie semble quelque peu caricaturale : l'œuvre inintéressante n'est pas citée, l'œuvre « moderne » est détachée de son contexte. Tout semble opposer les deux compositeurs, mais surtout leurs conceptions du rôle de « l'innovation » : « Excellent représentant de la génération hongroise qui suivit Bartók et Kodály », Veress démontre « un esprit innovateur infatigable » et une « constance tenace », pour enfin arriver dans les années 1950 « à une technique sérielle de son invention [that was his own making]. Tout le contraire dirait-on du compositeur italien.

Strauss encore

Dans ce contexte de survalorisation de la « modernité », du « regard vers le futur », il est assez étrange de constater dans le *Grove*, exprimés en quelques lignes, un certain mépris pour la *Japanische Festmusik* et une admiration sans bornes pour des compositions qui lui sont contemporaines voire

¹ Guido M. GATTI et John C.G. WATERHOUSE, « Pizzetti, Ildebrando [Parma, Ildebrando da] », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21881> page consultée le 20 mai 2020.

² János DEMÉNY et Melinda BERLÁSZ, « Veress, Sándor », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29202> (page consultée le 20 mai 2020).

immédiatement postérieures. Ces dernières sont indiscutablement considérées comme partie intégrante du « répertoire moderne » ([very much part of the modern repertory])¹. On ne peut s'empêcher de penser l'encyclopédie aussi pressée d'accorder du mérite à des œuvres idéologiquement neutres tel le *deuxième concerto pour cor*, que gênée de le faire pour cette *Japanische Festmusik*, marquée du sceau infâme de la collaboration. Ne pouvant moralement qualifier de « moderne » une pièce ouvertement commanditée, réalisée et exécutée par des régimes despotiques, donc nécessairement « réactionnaires », l'ouvrage préfère éluder toute discussion : l'œuvre est évacuée parmi les « compositions de circonstances » et ne reçoit qu'un commentaire moral. Impossible en effet qu'un si grand compositeur n'ait pu tirer de cette commande le moindre plaisir, ni qu'il s'y soit impliqué avec ardeur et compétence. Il est bien plus facile et confortable d'imaginer l'idole produire sous la contrainte une œuvrette sans âme, seulement destinée à satisfaire un pouvoir imbécile et brutal.

Le compositeur lui-même n'avait pourtant pas l'air de la trouver si mal agencée. Il prend la peine, dans la foulée, de l'enregistrer avec l'orchestre de l'opéra de Bavière. Fait curieux, à cette occasion le disque *Deutsche Grammophon* n'énumère pas les cinq parties reprises par le programme japonais. Il se contente de signaler les changements de tempo indiqués à chaque double barre inscrite par le compositeur dans sa partition. Point dans cette version de scène maritime, de cerisiers en fleurs, de volcan ni de samourais. Pas plus d'empereur : dans la partition publiée à Munich, celui-ci n'est mentionné que dans le titre. On peut donc légitimement se demander si l'œuvre est véritablement une « pièce de circonstances ». Richard Strauss ne se serait-il pas amusé à composer une œuvre purement symphonique, d'effet grandiose certes, mais sans véritablement de destination « japonaise » ? Le *Grove* souligne pendant les années 1940 un retour du compositeur à la musique instrumentale, pourquoi cette œuvre ne pourrait-elle en constituer le départ ? Au fond, peut-être le musicien, dans la même veine que Benjamin Britten, profite-t-il de la commande nipponne pour se faire payer une composition personnelle ? Plus diplomate cependant, il l'orne, pourquoi pas par après, d'un titre et d'un programme de circonstances. La date de l'enregistrement allemand n'est pas certaine : il est possible qu'elle soit même antérieure aux concerts de Tokyo. Si c'était le cas l'absence de programmation se révélerait particulièrement significative : seul le paratexte japonisant serait alors de « circonstances »². On peut se demander si la postérité serait toujours aussi sévère envers la *Japanische Festmusik* si elle n'avait porté, comme la symphonie de Veress, ou le deuxième concerto pour cor qu'un titre simplement technique.

Cette hypothèse est purement théorique, mais l'encyclopédie populaire *Wikipedia* nous montre à son sujet des divergences d'opinion assez surprenantes. L'œuvre n'y est commentée qu'en seulement trois langues, français, anglais, japonais. La page francophone ne s'étale pas : trois lignes imprécises rappellent qu'il s'agit d'une commande, cite le nom des compositeurs engagés et souligne que l'œuvre de Britten, la

¹ Cf. *supra*, notamment citation p. 147.

² Nous n'avons pas pu effectuer la recherche nécessaire, certaines sources discographiques signalent 1940, d'autres 1941.

seule dont le titre soit mentionné, y a été « rejetée ». En anglais, le commentaire est un peu plus étoffé. Tout aussi imprécis et parsemé d'erreurs¹ il pose un jugement de valeur assez négatif basé sur l'analyse déjà ancienne de Norman del Mar :

La *Japanische Festmusik* [Japanese Festival Music] est probablement la dernière œuvre à programme de Richard Strauss et est souvent décrite comme l'une de ses plus faibles compositions. Norman del Mar la compare au *Festliches Präludium* dans lequel « un vaste orchestre empile les climaxes les uns sur les autres [piles one towering climax upon another] »².

En japonais par contre, la page, tout en s'inspirant du même auteur, éclaire l'œuvre d'une lumière légèrement différente :

La musique de félicitation pour la 2600^e année de l'ère impériale [皇紀 2600 年奉祝音楽] est peut-être la pièce [...] la moins jouée de Richard Strauss, souvent chargée de préjugé [しばしば偏見を込めて] elle est décrite comme une des œuvres de Strauss manquant le plus d'imagination [最も想像力不足の作品の一つ]. Norman del Mar [...] a comparée au *Festliche Präludium* op. 61, dans ce dernier il juge qu'« un immense orchestre va empilant l'un après l'autre le déferlement des climaxes [クライマックスの盛り上がりを次々と積み上げていく] »³.

Si la phrase empruntée à Norman del Mar est la même, sa traduction semble moins négative et le jugement porté sur l'œuvre ne paraît pas totalement identique.

Jacques Ibert : un auteur dédonané ?

L'*Ouverture de fête* de Jacques Ibert connaît un destin différent. Elle est, dès sa première exécution parisienne, détachée de son contexte historique. Bien sûr, le compositeur est bien moins « compromis » que Richard Strauss. Certains ont d'ailleurs voulu en faire un « résistant », niant au passage l'exécution de ces œuvres en général, de l'*Ouverture de fête* en particulier, pendant l'occupation. Arthur Honegger nous en signale cependant la « première » à Paris en 1942, et la relate, enthousiaste, sans la moindre mention aux circonstances de sa composition : étonnante omission, eu égard non seulement à la tradition musicographique, mais aussi au contrôle exercé par le pouvoir nazi. L'œuvre est donc séparée de son contexte. Charles Munch scelle le divorce en programmant l'œuvre, à côté du *Chant de la libération* et du *Martyre de Saint Sébastien*, en ouverture de sa première saison dans Paris « libéré ». Le poème symphonique de Jacques Ibert n'est plus une œuvre de circonstances offerte en hommage à un pouvoir despotique, elle n'est plus que l'expression musicale pure d'une explosion de joie, « un chant joyeux et triomphal ». Ainsi « blanchie », telle les chants patriotiques japonais intégrés dans la tradition orale indonésienne, elle devient universelle. Les orchestres français se sentent libres de l'interpréter sans pour autant ressentir d'allusions

¹ Il rajoute au concert anniversaire un sixième compositeur dont nous n'avons trouvé trace dans les comptes-rendus de l'époque : mystère des pages *Wikipedia*, le concert est daté du 14 décembre 1940, l'orchestre identifié à celui de la radio etc.

² « *Japanese Festival Music* », *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_Festival_Music (page consultée le 21 mai 2020).

³ « 日本の皇紀二千六百年に寄せる祝典曲 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/日本の皇紀二千六百年に寄せる祝典曲> (page consultée le 21 mai 2020).

politiques déplacées. La musicologue du *Grove* peut juger le compositeur « moderne », fût-ce simplement par la présence d'accords compliqués.

Benjamin Britten : un génie n'a jamais tort

Du point de vue de la postérité, la *Sinfonia da Requiem* a la chance d'être refusée par le pouvoir japonais. Elle ne se souille pas d'une proximité gênante avec un régime honteusement dictatorial. Beaucoup de commentateurs peuvent donc gloser sur l'antimilitarisme, le pacifisme, voire l'universalité du message chrétien censés transcender cette œuvre symbolique. Présentée comme la réponse sincère quoique provocante d'un artiste génial, d'un « héros moderne »¹, incapable de céder au « jingoïsme » et d'une fidélité exemplaire à ses convictions elle peut rentrer sans complexe dans le répertoire « moderne ». Ayant eu la chance d'être « rejetée », elle devient selon les mots de Benjamin Zander « un chef-d'œuvre intemporel », peut-être « la plus grande pièce de Britten pour orchestre ». Si la réalité semble légèrement moins exaltante, cette image d'Épinal se retrouve dans nombre de publications anglophones, répétant à l'envi le rejet de la pièce pour son caractère chrétien, ou la terrible hâte dans laquelle s'est trouvé le compositeur face à l'inconséquence japonaise². Le compositeur, finalement, se retrouve trois fois gagnant : son œuvre, composée pour des raisons personnelles lui a été payée sans sourciller, la postérité s'incline devant son courage et son intégrité. Auréolée enfin de son prestige moral, la *Sinfonia* s'intègre dans le répertoire « moderne ».

¹ Selon les mots de Richard TARUSKIN, *Music in the Late Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, New York (e.a.), Oxford University Press, p. 227.

² Jurgen Schaarwächter dans le volume 1 de son monumental *Two Centuries of British Symphonism*, reprend cette version sans y ajouter la moindre nuance. Il est surprenant de le voir choisir dans les interviews ou lettres de Britten, uniquement celles qui lui permettent d'appuyer sa démonstration. Bel exemple de défense partielle : ne sont pris en considération que le point de vue du compositeur, dont les éventuelles incohérences chronologiques ne sont même pas examinées. Jurgen SCHAARWÄCHTER, *Two Centuries of British Symphonism*, vol. 1, Hildesheim (e.a.), Georg Olms Verlag, 2015, p. 583.

Musique et politique : une encombrante proximité ?

Les œuvres jouées au concert, au contraire, se débattent tant bien que mal pour se distancier de leur encombrant commanditaire. Commandées pour des raisons de politique extérieure, de prestige international, elles restent souillées, pour la postérité des vainqueurs par leur proximité avec de honteux vaincus. L'œuvre de Jacques Ibert tire son épingle du jeu, Arthur Honegger et Charles Munch l'ayant fort opportunément dépouillée de son histoire dès l'occupation nazie. La symphonie de Veress, on l'a vu peine un peu à s'en détacher, son histoire est passée sous silence celle de Pizzetti a sombré dans la tombe du néo-classicisme. La situation la plus caricaturale peut-être, en miroir de celle de Britten, concerne la *Japanische Festmusik* : cette œuvre d'un compositeur considéré comme l'un des plus importants du XX^e siècle n'intéresse pas beaucoup les analystes. Nombre de commentaires reproduisent l'opinion convenue d'une pièce de circonstance quelque peu « *bombastic* », composée sous la contrainte et sans intérêt véritable. Aujourd'hui, ses enregistrements sont rares : dans nos régions la seule version disponible est historique. Datant de 1940 ou 1941, sa principale qualité semble-t-il est d'être dirigée par le maître lui-même : la pièce d'une quinzaine de minutes se retrouve perdue dans un coffret de près de sept heures quart de musique, sous le titre *Strauss conducts Strauss*, édité en 2014 à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance du compositeur-chef d'orchestre. Est-elle donc si mauvaise, ne fait-elle donc qu'empiler climax sur climax ? Ce n'est pas l'impression qu'elle nous a donné. Elle est sans doute quelque peu pompeuse mais mérite-t-elle d'être ainsi écartée du répertoire sans vraiment recevoir l'analyse que le nom de Strauss devrait au moins lui valoir ?

Il ne s'agit pas ici de contredire les opinions consacrées sur ces différentes œuvres ni de discuter de leurs éventuelles qualités ou défaut. Mais de se demander si le contexte même de leur production n'influe pas quelque peu, inconsciemment peut-être, sur le jugement commun. Après tout si la « modernité » est un concept bien flou d'une discutable utilité analytique sa persistance dans un certain discours musicologique semble bien établie : qu'il s'agisse de Rameau, de Bach, de Jacques Ibert ou de Britten, l'adjectif « moderne » semble, dans l'esprit de ses utilisateurs symboliser une qualité. Le classement des différentes œuvres dans l'histoire de la musique au XX^e siècle permet ainsi à Richard Taruskin, de séparer Richard Strauss de Benjamin Britten. Il cite le premier dans son volume consacré au début du siècle et le second dans le volume suivant. Cette astuce lui permet cependant de les qualifier tous deux de « modernes »¹.

Le reproche d'absence de qualité, liée à une absence de « modernité », de « renouvellement » ou « d'originalité » semble surtout frapper les œuvres compromettantes. Même s'il est possible de dédouaner les compositeurs eux-mêmes, d'éviter d'évoquer leurs rapports avec des régimes politiques, hongrois,

¹ Richard TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, vol. 4., New York (e.a.), Oxford University Press, 2010, et *Music in the Late Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, vol. 5., New York (e.a.), Oxford University Press, 2010.

italien, allemand ou japonais jugés peu recommandables, l'œuvre qui leur serait trop ouvertement dédiée devient difficile à justifier. Si l'on considère l'artiste comme le chantre honnête de la société, soucieux uniquement d'art et de beauté, comment, en effet admettre qu'il puisse s'oublier au point de composer une œuvre de valeur dans un cadre jugé moralement douteux ?

Les débats célèbres autour de *L'Incoronazione di Poppea* illustrent un tel problème : certains musicologues semblent avoir éprouvé bien de la peine à accepter que les « méchants » y puissent « gagner ». Comment Monteverdi, ce compositeur reconnu comme « le plus important de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle »¹, ce musicien capable de « consolider les réalisations de la Renaissance tardive et de cultiver les nouveaux paradigmes esthétiques et stylistiques du Baroque musical », d'écrire une musique « authentiquement innovatrice », ce « génie » véritablement « moderne » avait-il vraiment commis cette bévue morale² ? Le problème a fait couler beaucoup d'encre et stimulé pas mal d'idées saugrenues³. Dans le cas qui nous occupe, c'est plutôt la proximité par trop évidente d'œuvres musicales avec des régimes dictatoriaux qui semble poser problème. Si elle ne constitue pas l'élément primordial de leur évaluation elle n'en n'est pas pour autant absente.

Strauss et Britten en sont les illustrations les plus caricaturales. L'œuvre du premier a disparu du répertoire « occidental » (elle subsiste au Japon), l'œuvre du second a presque acquis le statut d'un mythe. Significativement, le chef d'orchestre américain cité plus haut n'utilise pas pour la désigner le terme « *best* » mais « *great* » : la *Sinfonia da requiem* n'est peut-être pas la *meilleure* œuvre de Benjamin Britten, mais, selon lui, elle en est peut-être la plus *grande*, la plus admirable. L'intervention d'une appréciation morale extra-musicale est évidente.

La démarche impliquant le consul japonais lui confère en outre une dimension véritablement politique : voici réactivée, septante ans après les faits, presque cinquante ans après la visite de Britten au Japon et presque quatre-vingt ans après les discours du premier ministre Hirota, la supposée différence fondamentale entre le « peuple japonais » et le « peuple américain », sur la base d'un malentendu musical.

¹ Tim CARTER et Geoffrey CHEW, « Monteverdi [Monteverde], Claudio (Giovanni [Zuan] Antonio) », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44352> (page consultée le 22 mai 2020).

² *Ibidem*. L'auteur rappelle que Monteverdi fût un temps désigné comme le « père de la musique moderne ».

³ Pour une discussion qui s'écarterait notablement des limites de cette étude voir par exemple Tim CARTER « Re-Reading "Poppea": Some Thoughts on Music and Meaning in Monteverdi's Last Opera », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 122, N° 2 (1997), p. 173-204, plus particulièrement 176 et svtes.

Conclure avec Beethoven

À la Saint-Sylvestre 1940, Joseph Rosenstock conduit, à Tokyo, une exécution radiodiffusée de la neuvième symphonie de Beethoven.

Avec une exécution de la neuvième symphonie de Beethoven, radiodiffusée par les stations JOAK, par le New Symphony Orchestra, un chœur japonais et des solistes japonais, sous la direction de Joseph Rosenstock, et se terminant quelques minutes avant minuit le 31 décembre, les activités musicales de 1940, année de la célébration du 2600^{ème} anniversaire de l'empire japonais furent conduites à leur conclusion¹.

Le pouvoir japonais, pour célébrer l'unicité de la lignée impériale choisit donc comme « point d'orgue » à cette année de festivités la symphonie peut-être la plus emblématique de la culture « occidentale ».

Aucune conclusion plus digne d'une année d'activités musicales, aucune autre plus belle manifestation de culture spirituelle et humanitaire ne pouvait être imaginées que la présentation de cette seule pièce de musique, avec son appel universel aux millions [all-embracing appeal to the millions], sa foi enthousiaste dans l'existence d'un « Bon Père » résidant au-dessus des étoiles, son cri énié de joie et d'amour pour le monde entier².

La démarche n'est-elle pas surprenante ? N'aurait-il pas été plus judicieux de mettre en valeur des compositeurs japonais ? Le deux mille six centième anniversaire de l'empire n'aurait-il pas dû se clore sur une musique spécifiquement japonaise plutôt que sur *l'hymne à la joie* ? Certains y verront peut-être, comme Hans Erik Pringsheim, une nouvelle preuve de son « universalité ». Mais au risque de décevoir quelques inconditionnels, les éléments apportés dans cette étude nous permettent sans doute d'en avancer une explication un peu moins « idéaliste ».

Comment imaginer en effet que la musique choisie pour clore les « activités musicales » de cette année hautement symbolique n'ait pas fait l'objet d'une soigneuse réflexion ? La programmation ne se doit-elle pas d'y proclamer la richesse de la culture japonaise ? Le style musical « occidental », enseigné depuis des décennies en fait maintenant partie. Mais s'est-il donc à ce point intégré qu'il puisse, lors de célébrations nationales prendre la place de pièces spécifiquement natives ? S'il est question de souligner l'excellence japonaise, pourquoi ne pas programmer l'œuvre récente d'un compositeur local ? Yamada Kozuke, cet orientalisant convaincu ne pourrait-il faire convenir, lui dont le premier opéra reçoit, au Japon, tellement d'éloges ?

Peut-être parce qu'un tel choix n'enverrait au monde qu'un message particulariste. Utiliser de la musique japonaise au Japon, quoi de plus naturel ? L'œuvre d'ailleurs pourrait être égratignée. Les critiques « occidentaux » pourraient la méjuger, la trouver inférieure à leurs propres critères d'excellence.

¹ Hans Erik PRINGSHEIM, « Tokyo's Musical Activities and Life of 1940 Linger in Memory », *Japan Times and Advertiser*, 5 janvier 1941.

² *Ibidem*.

Par contre choisir la neuvième de Beethoven, cette œuvre si lourde pour l'Europe de signification³, la faire exécuter par un orchestre japonais, par des « solistes japonais », par un « chœur japonais », prend à nouveau le sens d'un message politique.

Par un tel choix le « Japon » revendique sa place aux premier rang de la « civilisation humaine ». La filière « grecque », les allusions musicologiques à l'antiquité, aux « Assyriens », l'éducation « spartiate » de l'empereur ou de ses jeunes soldats n'ont eu d'autre but que de l'y enraciner. Les chansons patriotiques, les hymnes militaires, les arrangements populaires, les concerts de décembre, les succès de l'industrie du piano en ont prouvé la modernité. Maîtrisant le langage musical moderne, mais ne perdant pas de vues les racines de toute civilisation, le « Japonais » peut donc prétendre sien le patrimoine culturel « universel ». Beethoven le confirme. Il ancre le « Japon » dans une « modernité » plus large que simplement « occidentale », tout en intégrant le compositeur dans une culture globale. Sur cette voie soi-disant unique et universelle qui se nomme « civilisation » il n'est qu'un jalon ancien et symbolique, aussi valide au Japon qu'ailleurs et dont le pays du soleil levant estime constituer le légitime futur.

L'acte est fort, politiquement fort ! Dans un monde déchiré par les rivalités coloniales, un monde où la civilisation sert d'alibi aux exactions les plus diverses, elle signale aux « puissances occidentales » l'arrivée d'un nouveau concurrent. Fier de son particularisme, mais aussi d'avoir assimilé toutes les valeurs propres à « l'Occident », valeurs qui en fondaient la prétendue supériorité et justifiaient ses colonies, l'empire nippon affirme ses ambitions et son droit à la prééminence asiatique. Aux valeurs floues de « l'éternelle âme japonaise » il ajoute la maîtrise des techniques occidentales, voire l'intime compréhension de sa culture.

Il devient donc légitime pour l'empereur de matérialiser la doctrine du *Hakko Ichiu*, de rassembler l'humanité sous le bienveillant sourire d'Amaterasu, dans la paix et l'harmonie d'un empire unifié. En ce sens le « Bon Père » naïvement invoqué par Hans Erik Pringsheim n'est peut-être pas celui qu'on croit.

³ Voir par exemple Esteban BUCH, *La neuvième de Beethoven : une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

1. ARTICLES DE PRESSE

1.1 Historiques (- 2000)

- « A Popular Bandmaster », *The Japan Times*, 27 août 1915, p.8.
- « Amity with Japan pledged to Hirota », *The New York Times*, 15 avril 1936, p. 16.
- « Anniversary Music Heard at Premiere », dans *The Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p. 8.
- « Aux Concerts Colonne Paul Paray a fait une rentrée en fanfare... », *France-Soir*, 24 octobre 1944, p. 1.
- « Celebration Concert Rounding in Shape », *Japan Times and Advertiser*, 7 décembre 1940, p. 1.
- « Celebration Noted by Imperial House », dans *The Japan Times and Advertiser*, 13 novembre 1940, p. 3.
- « Centennial music to be heard today », *The Japan Times and Mail*, 7 décembre 1940, p. 1.
- « Children and the War », *The Japan Times*, 28 décembre 1904, p.6.
- « Colorful Pageant Features Today's Anniversary Fete ; 50,000 Observe Ceremonies », *The Japan Times and Advertiser*, 11 novembre 1940 (evening edition), p. 1.
- « Concerning National Spiritual Mobilization. Bureau of Information, Prime Minister's Department », *Tokyo Gazette. A Monthly Report of Current Policies, Official Statements and Statistics*, 27 (juin 1939) p. 27-29.
- « Coronation Concert. Tokyo Philharmonic Has Big Success », *The Japan Times*, 14 décembre 1915, p. 8.
- « Cultural Propaganda », *The Japan Times & Mail*, 14 avril 1936, p. 8.
- « Development of Music in Japan Is Traced By Official Of Victor Firm », *The Japan Times & Mail*, 26 février 1934, p. 2 et 7.
- « Eurasians as Singers », *The Japan Times & Mail*, 16 juin 1929, p. 7.
- « Formal Luncheon Given by President », *The New York Times*, 2 mars 1934, p. 24.
- « G.Marchex, Noted French Pianist, Wins Plaudits at Performance At the Imperial University », *The Japan Times & Mail*, 21 avril 1931, p. 1.
- « Gil-Marchex, French Pianist, In First Concert Tomorrow », *The Japan Times & Mail*, 9 octobre 1925, p. 2.
- « Government Officials Undergo Zen Training », *Japan Times & Advertiser*, Evening Edition, 16 décembre 1940, p. 1.
- « Great Exposition In 1940 To Honor Emperor Jimmu », *Japan Times & Mail*, supplément « American-Japanese Friendship », 28 octobre 1935, p. 10.
- « Grews impressed by national rites », dans *The Japan Times and Advertiser*, 13 novembre 1940, p.3.
- « Henri Gil-Marchex Scores Success In Premier Recital », *The Japan Times & Mail*, 12 octobre 1925, p. 1.
- « Henri Gil-Marchex Will Give His Farewell Piano Recital », *The Japan Times & Mail*, 8 décembre 1925, annonce publicitaire, p. 2.
- « Hirohito Banquets 54,000 at National Fete », *The New York Times*, 12 novembre 1940, p. 6.
- « His Imperial Highness Had Almost Spartan Training On Advice Of Great Grandfather », *The Japan Times & Mail*, 26 janvier 1924, p. 8.

- « Huge Orchestra to Play Works Composed for 26th Centenary », dans *The Japan Times and Advertiser*, 4 octobre 1940, p. 4.
- « Imperial Bride Had Simple Life Moulding Noble And Loveable Character », *The Japan Times & Mail*, 26 janvier 1924, p. 10.
- « Imperial Rescript Issued on Empire Anniversary ; All Nation in Celebration », *The Japan Times and Advertiser*, 11 novembre 1940, p. 1.
- « Interpret Japan Through Her Musicians. Professor Pringsheim Interviewed », *The Japan Times & Mail*, 14 mars 1933.
- « Introducing Our Notables. Mr. Fumio Goto », *The Japan Times & Mail*, 24 juillet 1934, p. 4.
- « Japan Greets Her 2600th Anniversary. Jimmu, Heaven-descended, Leads People to Founding of Nation », *The Japan Times & Mail*, 11 février 1940, p. 1 et 5.
- « Japan Greets her 2600th Year », *The Japan Times & Mail*, supplément, 11 février 1940.
- « Japan To Work Steadfastly For Peace Of The Far East », dans *The Japan Times and Mail*, Manchoukuo supplement section A, 26 avril 1934.
- « Japan's "War" shrine visited by Hirohito », *The New York Times*, 14 décembre 1942, p. 8.
- « Japanese Art at Boston for Harvard Celebration », *New York Times*, 18 août 1936, p. 18.
- « Kawai Pianos Have Won Favor Of Imperial Household », *Japan Times & Mail*, 4 août 1937, supplément, p. 8.
- « Konoe Conductor Of Berlin Philharmonic », dans *The Japan Times and Mail*, 30 septembre 1933, p. 1.
- « Koscak Yamada's Recital. Played Own Compositions Last Evening », *The Japan Times*, 12 novembre 1916, p. 8.
- « L'Assiette au beurre, 8 octobre 1904 », sur *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048080s/f3.image> page consultée le 9 février 2020.
- « Lauds Appreciation of Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 27 avril 1931, p. 1.
- « Le 2600^e anniversaire de la fondation de l'empire du Japon », *Le Soir*, 12 novembre 1940, p. 3.
- « Leading European Composers Writing Symphonic Work for 26th Centenary », *The Japan Times & Mail*, 26 février 1940, p.2.
- « M. Satsuma Will Wed Daughter of Well-Known Peer », *The Japan Times & Mail*, 2 mars 1926, p. 1.
- « Manchoukuo supplement rotogravure », *Japan Times & Mail*, 26 avril 1934, p. 4-5.
- « Mishel Piastro, violinist, is dead », *The New York Times*, 12 avril 1970, p. 88.
- « Modern Japanese Songs Unpopular In West, States Yoshie Fujiwara », *The Japan Times & Mail*, 30 mai 1929, p. 1.
- « Music is the Barometer of Civilization », *Japan Times & Mail*, Saturday supplement, 17 mai 1924, p. 3.
- « Music », *The Japan Times*, 6 décembre 1916, p. 4.
- « Musical Standard Praised By Visitor », dans *The Japan Times and Advertiser*, 19 décembre 1940, p. 3.
- « Nation to Celebrate 2600th Anniversary », *Japan Times & Mail*, 1^{er} janvier 1940, p. 4.
- « Nippon Gakki is Japan's largest Piano Producer », *Japan Times & Mail*, 4 août 1937, supplément, p. 8.
- « Noted French Pianist Here », *The Japan Times & Mail*, 4 octobre 1925, p. 1.
- « Our Changing Tastes in Play », *The Japan Times & Mail*, 24 septembre 1930, p.4.

- « Premier Konoe Responds To Gracious Message From Throne », *The Japan Times and Advertiser*, 11 novembre 1940, p. 1.
- « Prince Tokugawa ok Japan dead, 76 », *The New York Times*, 5 juin 1940, p. 25.
- « Ruler Donates ¥1 Million to Centenary Fund », *Japan Times & Mail*, 6 janvier 1940, p. 2.
- « Sayonara, Poet-Envoy », *The Japan Times & Mail*, 16 février 1927, p. 4.
- « Symphonic Prophet. Jean Sibelius, 75 years old today, has written down music that is singularly abreast of our time », *New York Times*, 2 décembre 1940, p. 135.
- « The Olive Branch », dans *The Japan Weekly Mail*, 18 décembre 1915, p. 318.
- « The Ryugakusei », dans *The Japan Times*, 22 avril 1897, p. 3.
- « Tokyo Gekijo Presents Play In Witch Feminine Grace and Charm Score in Gay Scenes », *The Japan Times & Mail*, 22 décembre 1930, p. 1.
- « Tokyo Songbird Give Recital », *The Japan Times & Mail*, 30 avril 1936, p. 3.
- « Triplets Born to Wife of Factory Worker in Last Week of Auspicious 2600th Year », dans *The Japan Times and Advertiser*, 31 décembre 1940, Morning Edition, p. 1.
- « What We Owe to Americans », *Japan Times & Mail*, 20 décembre 1924, p. 3 et 16.
- « Will Tokyo's Air Be Monopolized By Jazz », *The Japan Times & Mail*, 8 mars 1925, p. 8.
- « Yamada Will Give New Opera "Yoake" », dans *The Japan Times and Advertiser*, 11 novembre 1940, p. 3.
- BYAS Hugh, « Japan in Campaign Abroad to Attack Idea It Is "The Mikado" Plus Prussian Sergeant », *The New York Times*, 26 janvier 1934, p. 12.
- BYAS Hugh, « All Japanese Join Royal Celebration. Tokyo's Fete on Anniversary of Dynasty Is Broadcast to Every Community », *The New York Times*, 10 novembre 1940, p. 52.
- COUSINS James H., « Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 24 juin 1919, p. 4.
- DEBUSSY Claude, « Concerts Colonne, du goût », dans *Revue musicale S.I.M.*, Paris, Société Internationale de Musique, 15 janvier 1913, p. 47-49, disponible sur BNF Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109714p/f127.image>, page consultée le 25 octobre 2019.
- DRURY B., « Japanese Life and Art », *The New York Times*, 5 février 1933, p. 9.
- FISHER I.J., « Anniversary Music Heard at Premiere. Imperial Princes and Princesses Present at First Performance Yesterday », *Japan Times and Advertiser*, 8 décembre 1940, p. 1.
- FLEMING Michael, « Van Cliburn Reflects on the Past and a Possible Future », *The New York Times*, 9 juin 1985, p. 24.
- GIL-MARCHEX Henri, « La musique au Japon », *La revue musicale*, la revue est pour cause de « confinement » momentanément inaccessible (réserve patrimoniale de l'UCLouvain).
- GIL-MARCHEX Henri, « Schumann au Japon », *La revue musicale*, décembre 1935, p. 123-128.
- HACHIYA Kei, « "O-josan" », *Japan Times & Mail*, 1^{er} janvier 1933.
- HEIFETZ Jascha, « Around the World With a Fiddle », *The Japan Times & Mail*, 21 avril 1928, p. 4.
- HITLER Adolf, *Discours du 6 octobre 1939*, dans « Le discours du chancelier Hitler au Reichstag », *Feuille d'avis de Neuchâtel*, n° 234, 7 octobre 1939, p. 4.
- HONEGGER Arthur, « Une œuvre nouvelle de Jacques Ibert à la Société des Concerts », *Comœdia*, 24 janvier 1942, p. 10.

- Japan Times & Mail*, 4 août 1937, supplément, p. 8. (« The Seventh World Education Conference Supplement, Section Three, Flower Arrangement, Women's Institutions Publications »).
- KADANO Chokyuro, « « Garner's Visit Is Certain To Bring 2 Nations Closer », dans *The Japan Times & Mail. American-Japanese Friendship Number*, (N°13094), 28 octobre 1935, p.1.
- KINCAID Zoe, « On Stage And Silver Screen », *The Japan Times & Mail*, 11 novembre 1933, p. 3.
- KOYAMA Matsukichi, « Japanese Spirit », *The Japan Times & Mail*, 25 novembre 1938, p. 4.
- MC MILLAN Richard D., « Koscak Yamada's Views on Music Told », *The Japan Times*, 24 mars 1931, p. 1.
- METAXA Ina, « Western Music in Japan », *The Japan Times & Mail*, 6 juillet 1930, p. 4.
- OKABE Chokei (Viscount), « Art of Flower Arrangement and Japanese Spirit Explained », *Japan Times & Mail. A friendly call to America*, 6 mai 1939, p. 8
- PRIGSHEIM Hans Erik, « 3000 Are Taught Song Celebrating Empire Foundation. Ceremony at Hibiya Hall Promulgates New Song ; Monster Concert is Held », *Japan Times & Mail*, 16 décembre 1939, p. 4.
- ROSTAND Claude, « La Musique. Rentrée de Charles Münch », *Carrefour*, 28 octobre 1944, p. 5.
- SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 19 juin 1936.
- SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 27 juin 1936.
- SAISHO Tokuji, « Art-Music-Letters », *Japan Times & Mail*, 31 mai 1936.
- SAKATANI Yoshiro (Baron), « Cultured Youth Japan's Ideal », dans *The Japan Times and Mail*, supplément *a friendly Call to America*, 6 mai 1939, p. 8.
- Saturday supplement, Japan Times & Mail*, 17 mai 1924, p. 3.
- TANABE Hisao, « Something About Japanese Music », *Japan Times & Mail*, 30 juin 1929, p. 3.
- The Japan Times & Mail. American-Japanese Friendship Number*, (N°13094), 28 octobre 1935.
- The Japan Times and Mail. A friendly Call to America*, 28 octobre 1935 (éditions I et II).
- TROIANOVSKY Alexander, « Impressions of Japanese Dancing », *The Japan Times & Mail*, 15 mars 1931.
- TSURUMI Yūsuske, « What Young Japan Thinks », *The Japan Times & Mail*, 13 juillet 1931, p. 4.
- WAINWRIGHT S. H., « Friendship. Nations Can No Longer Trust To the Tides And Winds », dans *Japan Times & Mail. American-Japanese Friendship Number*, 28 octobre 1895 (N°13095), p. 1.
- YAMADA Kosaku, « Russian Music Wins the Hearts of Japanese People », *The Japan Times & Mail*, 25 octobre 1925, p. 7.
- YOSHIRA Yukio, « Artists of Japan speak to the soul through symbols », *The New York Times*, 6 septembre 1936, p. 26, 115,126.

1.2 Contemporains (et sites de promotion ou de vulgarisation)

- « “Made in Japan” Musical Instruments Press Tour », *Foreign Press Center Japan*, https://fpcj.jp/en/assistance-en/tours_notice-en/p=8778/ (page consultée le 5 février 2020).
- « Amarillis », *Ophélie Gaillard*, <http://opheliegailard.com/presse-vivaldi1/> (page consultée le 15 mai 2020).
- « Concours Reine Elisabeth 2019 – finale violon », *Belgian National Orchestra*, <https://www.nationalorchestra.be/fr/calendrier/concours-reine-elisabeth-2019-finale-violon> (page consultée le 20 mai 2020).

- « Discovering Music. Britten : Sinfonia da Requiem (op.20) », *BBC*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p00bprmw>, 2004, (page consultée le 7 mai 2020).
- « Discovering Music. Britten : Sinfonia da Requiem (op.20) », *BBC*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p01zkc54>, 27 mai 2014, (page consultée le 7 mai 2020).
- « Discovering Music. Britten : Sinfonia da Requiem (op.20) », *BBC*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01rw2jp>, 18 avril 2013, (page consultée le 7 mai 2020).
- « Dossier Rameau, Modernité de Rameau, interview de Catherine Kintzler philosophe », *Concert Classique*, <https://www.concertclassic.com/article/dossier-rameau-modernite-de-rameau-une-interview-de-catherine-kintzler-philosophe>, février 2014, (page consultée le 28 janvier 2020).
- « Extrême-Orient *Extrême-Occident* », *OpenEdition*, <https://journals.openedition.org/extremeorient/> (page consultée le 5 février 2020).
- « Fazioli : Music Sounds Better on the World's Finest Pianos », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=vyF2AhC-dPY> (page consultée le 9 mars 2020).
- « Japan to Accept Britten Score, 70 years after its Commission », *The Boston Musical Intelligencer*, <https://www.classical-scene.com/2010/03/10/japan-to-accept-britten-score-70-years-after-its-commission/> (page consultée le 28 avril 2020).
- « Japan-Brazilian youths confidently making their mark nation wide », *Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2014/05/08/national/japan-brazilian-youths-confidently-making-mark-nationwide/>, 8 mai 2014 (page consultée le 17 mai 2020).
- « *Japanese Festival Music* », *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_Festival_Music (page consultée le 21 mai 2020).
- « Keio University Ranked 91st in THE University Impact Ranking 2019 », *Keio University*, <https://www.keio.ac.jp/en/news/2019/Apr/5/48-52362/> (page consultée le 16 février 2020).
- « La grande Russie terrible et fascinante », *Historia*, n° 382, avril 2016, <https://www.historia.fr/parution/mensuel-832> (page consultée le 28 janvier 2020).
- « Le concours Adolphe Sax, c'est un peu la Coupe du Monde de saxophone », *Matele*, <https://www.matele.be/le-concours-adolphe-sax-c-est-un-peu-la-coupe-du-monde-de-saxophone> (page consultée le 20 mai 2020).
- « Music Instrument », *Japan-guide.com*, 2001, <https://www.japan-guide.com/topic/0110.html> (page consultée le 9 mars 2020).
- « Richard Strauss », *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss (page consultée le 7 avril 2020).
- « Russie : les menaces de Poutine contre les Occidentaux », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=-q3FG90WqxM>, page consultée le 25 octobre 2019.
- « The Beautiful Sound of a Fazioli Piano », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Gr0COkhKfmU>, (pages consultées le 9 mars 2020).
- « View Candidate d'Extrême-Orient », *L'écho*, <https://images.lecho.be/view?iid=dc:65911410&context=ONLINE&ratio=16/9&width=1280&u=1462867185000> (fichier téléchargé le 03 novembre 2019).
- « Vladimir Poutine tient son discours devant l'Assemblée fédérale russe », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=BseRHXdmq_Q, 20 février 2019, page consultée le 25 octobre 2019.

- « 八紘一字 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/八紘一字> (pages consultées le 26 février 2020).
- « 山田季治 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/山田季治> (page consultée le 10 février 2020).
- « 平和台公園 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/平和台公園> (page consultée le 23 mai 2020).
- « 愛国行進曲 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/愛国行進曲> (page consultée le 27 février 2020).
- « 日本の皇紀二千六百年に寄せる祝典曲 », *Wikipedia*, <https://ja.wikipedia.org/wiki/日本の皇紀二千六百年に寄せる祝典曲> (page consultée le 21 mai 2020).
- « 頭本元貞 », *Wikipedia*, <https://www.wikipedia.org/wiki/頭本元貞> (page consultée le 10 février 2020).
- ALLISON Graham, « China's antipoverty drive lessons for all », *China Daily*, global edition, 11 août 2018, <http://www.chinadaily.com.cn/a/201808/11/WS5b6e33cfa310add14f38532c.html>, (page consultée le 21 janvier 2020).
- Bachtrack*, https://bachtrack.com/fr_FR/classical-music-statistics-2016 (page consultée le 14 octobre 2017).
- CITOT Vincent, « Entretien avec François Jullien », *Le Philosophoire*, N° 31, p. 27-36.
- COLEMAN Joseph, « Brazilian immigrants have it hard in Japan. Can music be a solution ? », *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/world-nation/story/2019-12-05/brazilian-immigrants-japan-music>, 5 décembre 2019 (page consultée le 17 mai 2020).
- DARBON Louise, « David Engels : “Le déclin de l’Occident n’est pas un accident de parcours” », *Figarovox*, <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/david-engels-le-declin-de-l-occident-n-est-pas-un-accident-de-parcours-20190802>, page consultée le 21 octobre 2019.
- DEAGS Alban, « CD. Strauss conducts Strauss (7 cd Deutsche Grammophon) », *Classiquenews.com*, <https://www.classiquenews.com/cd-strauss-conducts-s Strauss-7-cd-deutsche-grammophon/> (page consultée le 7 avril 2020).
- GRYNSZPAN Emmanuel, « Poutine vante les nouvelles armes « invincibles » de la Russie », *Le Figaro International*, 2 mars 2018, <https://www.lefigaro.fr/international/2018/03/01/01003-20180301ARTFIG00254-poutine-vante-sa-force-nucleaire-et-met-en-garde-les-occidentaux.php>, page consultée le 21 octobre 2019.
- Hamamatsu Museum of Musical Instruments*, <http://www.gakkihaku.jp/en/aboutus/outline/> (page consultée le 5 février 2020).
- ITO Sam, « Times Gone by », *The Japan Times. 120th Anniversary Special*, 22 mars 2017, p. B8.
- JOIGNOT Frédéric, « François Jullien, sinologue, entretien sur les fondements philosophiques de l’efficacité chinoise », *Le Monde.fr*, <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2008/07/22/francois-julien-chine-le-grand-autre-entretien-sur-les-fondements-philosophiques-de-lefficacite-chinoise/>, 2008 (page consultée le 23 mai 2020).
- JULLIEN François, « La conception du monde naturel, en Chine et en Occident, selon Tang Junyi (La valeur de l’esprit de la culture chinoise) », dans *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1983, n°3. p. 117-125.
- JULLIEN François, « L’énigme de la puissance chinoise. Entretien avec le sinologue François Jullien », *Le Monde* 2, 3 décembre 2005.

- MAHBUBANI Christophe, « Doit-on avoir peur de la Chine », *Le monde diplomatique*, avril 2019, <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/04/MAHBUBANI/59754>, (page consultée le 21 janvier 2020).
- MARCHAND Laurent, « éditorial : L'art de la guerre selon Vladimir Poutine », *Ouest-France*, 15 mars 2018, <https://www.ouest-france.fr/reflexion/editorial/editorial-l-art-de-la-guerre-selon-poutine-5623131>, (page consultée le 28 janvier 2020).
- MATSUNUMA Miho, « Et la SDN rejeta “l'égalité des races” », *Le Monde diplomatique*, janvier 2019, p. 22.
- NHKSO, <https://www.nhkso.or.jp/en/> (page consultée le 2 mai 2020).
- OSAGAWARA Yukiko, « In era of “fake news”, a free press is more important than ever », *The Japan Times. 120th Anniversary Special*, 22 mars 2017, p. B2.
- RAMADIER Sylvie, « Exister face à Yamaha », *Les échos*, 2001, <https://www.lesechos.fr/2001/06/exister-face-a-yamaha-1053418> (page consultée le 9 mars 2020).
- RENARD Stéphane, « Les pianistes asiatiques en force au Concours Reine Elisabeth », *L'écho*, <https://www.lecho.be/culture/musique/les-pianistes-asiatiques-en-force-au-concours-reine-elisabeth/9764302>, (page consultée le 3 novembre 2019).
- ROYEN Marie-Cécile, « David Engels. Le débat d'idées est bien plus libre en Pologne que chez nous », *Le Vif*, N°40 (3 octobre 2019), Haren, Roularta, p. 10-13.
- STOCKHEM Michel, « 75 ans de musique partagée » [2015], *Concours Reine Elisabeth*, <http://cmireb.be/cgi?lg=fr&pag=1612>, (page consultée le 11 novembre 2019).
- The Matsushita Institute of Government and Management*, <https://www.mskj.or.jp/en/> (page consultée le 2 décembre 2019).
- TILLMANN Barbara, « La musique un langage universel », *Pour la Science*, n° 373 (1999), <https://www.pourlascience.fr/sd/neurosciences/la-musique-un-langage-universel-1765.php> (page consultée le 13 mai 2020).
- TSUTSUMI Takeharu, « Reliable news sources crucial for making informed decisions », *The Japan Times. 120th Anniversary Special*, 22 mars 2017, p. B2.
- ZACHEO Occo, « La musique, ce vaccin universel qui console », *24 heures*, <https://www.24heures.ch/savoirs/sante/musique-vaccin-universel-console/story/28279147>, publié le 19 avril 2020, page consultée le 13 mai 2020.
- 上野学園, <https://www.uenogakuen.ac.jp/university/> (page consultée le 14 mars 2020).

2. MUSIQUE – PARTITIONS - ENREGISTREMENTS

- « 1940 年(昭和 15 年 12 月日本ニュース第 2 7 号 », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ettE3viPU98> (page consultée le 7 avril 2020).
- « aikoku koshinkyoku », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=gmoDtdyX_-I (page consultée le 25 février 2020).
- « Ibert : Festival Overture, Yamada (1940) イベール 祝典序曲 山田耕筰 », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=XbnheAWpt1o> (page consultée le 18 mai 2020).
- « Ildebrando Pizzetti Symphony in A-I à IV, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=FK4k4ZXPIY8>, <https://www.youtube.com/watch?v=b4BMxNnyrEY>, <https://www.youtube.com/watch?v=GdjnQFYgl8E>, <https://www.youtube.com/watch?v=s5ifyK91uLY> (pages consultées le 18 mai 2020).

- « R. Strauss : Japanese Festival Music, Fellmer (1940), R. シュトラウス日本の皇紀二年六百年に寄せる祝典曲 », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=g4948N_BWls (page consultée le 17 octobre 2018).
- « Richard Strauss – Japanese Festival Music (1940) », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZCde-o6szQA> (page consultée le 5 avril 2020).
- « Sándor Veress : Symphony N°1 ヴェレッシュ : 交響曲第一番 », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=aJjhukvhv50> (page consultée le 17 octobre 2018).
- « Shima no musume », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=PbMREyey7s4> (page consultée le 10 avril 2020).
- « Tokyo Kenbutsu », *Japanese Retro Hits – The Pre War Years [1936-1939]*, vol. 4, Musical Ark, 2012.
- « Wakare no blues », *Youtube*, https://www.youtube.com/watch?v=SEF_nFriPr4, (page consultée le 10 avril 2020).
- « Yoshie Fujiwara ; My Old Kentucky Home », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=43G3LeQMvV4> (pages consultées le 10 avril 2020).
- « Yoshie Fujiwara ; Volga Boatmen », *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=nPTKbKBfsVc> (page consultée le 10 avril 2020).
- « 国歌「君が代」について », *JMSDF Band, Tokyo*, <https://www.mod.go.jp/msdf/tokyoband/gallery/download/kimigayo.html> (page consultée le 18 mai 2020).
- IBERT Jacques, *Ouverture de fête*, Paris, Jacques Leduc, 1946.
- R.シュトラウス, 「ツァラトゥストラはかく語りき」. 「ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら」. 皇紀2600年奉祝音楽, Octavia Records, Tokyo, 2007.
- STRAUSS Richard, MOZART Wolfgang A. et BEETHOVEN Ludwig van, *Strauss conducts Strauss, Mozart, Beethoven*, Bayerisches Staatsorchester, Berliner Philharmoniker, Staatskapelle Berlin, Deutsche Grammophon, 2014.
- STRAUSS Richard, *Seiner Majestät dem Kaiser von Japan Japanese Festmusik*, opus 84, Munich, Johannes Oertel Musikverlag, 1941.

3. OUVRAGES ET RÉFÉRENCES

3.1 Historiques

- « Progrès », *dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1884.
- « The Constitution of the Empire of Japan », *Hanover Historical Text Project*, <https://history.hanover.edu/texts/1889con.html> (page consultée le 16 février 2020).
- « World Education Conference », *School Life : Official Journal of the United States Office of Education*, vol. 22 (mai 1937) United States Government Printing Office.
- ANESAKI Masaharu, *Art, Life, and Nature in Japan [1933]*, Rutland & Tokyo, Charles e. Tuttle Co, 1973.
- ANZU Motohiko, *Fundamental Elements of Shinto Rituals*, Tokyo, Nippon Bunka Chuo Renmei, 1941.
- BOUSQUET Georges, *Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême Orient*, tome 1, Paris, Hachette, 1877.
- BRITTEN Benjamin, *Letters from a Life*, vol. 2, 1939-45, éditées par Donald Mitchell et Philip Reed, London, Faber et Faber, 1991.
- BRITTEN Benjamin, *Letters from a Life*, vol. 4, 1952-1957, édité par Philip Reed, Mervyn Cooke et Donald Mitchell, Woodbridge, Boydell Press, 2008.

- CESSELIN Gustave, *Dictionnaire japonais-français*, Tokyo, Maruzen, 1939.
- CHARDIN Jean, *Journal du Voyage du Chevalier Chardin en perse et aux Indes orientales*, Londres, Moses Pitt, 1686.
- D'ALEMBERT Jean le Rond et DIDEROT Denis, « Nation », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Arts, des Sciences et des Métiers*, vol. 11, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, p. 36, disponible en ligne : ARTFL project, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/11/240/> (page consultée le 19 octobre 2019).
- DE GUERVILLE Amédée Baillot, *Au Japon*, Paris, Lemerre, 1904.
- DILLON Emile Joseph, *The Inside Story of the Peace Conference*, New York, Harper & brothers, 1920.
- DU HALDE Jean-Baptiste S.J., « De la connaissance des Chinois dans les autres sciences. De leur musique », dans *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735, t. III, 1735, p. 264-267.
- EPSTEIN M.A. (ed.), *The Statesman's Year Book*, London, MacMillan, 1933.
- FUKUZAWA Yukichi « 世界国盡. Sekai kunizukushi », *Digital Collections of Keio University Libraires*, <http://dcollections.lib.keio.ac.jp/en/fukuzawa/a13/34> (page consultée le 15 février 2020).
- FUKUZAWA Yukichi, « 文明論之概略. Bunmeiron no daigyaku », *Digital Collections of Keio University Libraires*, <http://dcollections.lib.keio.ac.jp/en/fukuzawa/a23/77> (page consultée le 17 février 2020).
- HERDER Johann Gottfried, *Une autre philosophie de l'histoire pour contribuer à l'éducation de l'humanité*, édition bilingue, traduit par Max Rouché, Paris Aubier, 1964.
- HERRIGEL Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, [1948] traduit de l'allemand, Paris, Dervy, 1998.
- HUMMEL Johann Nepomuk, *Méthode complète théorique et pratique pour le piano-forte*, [1828], Genève, Minkoff, 1981.
- KAEMPFER Engelbert, *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'Empire du Japon*, traduite de l'allemand par Jean-Gaspar Scheuchzer, t.1, La Haye, Gosse et Neaulme, 1729.
- MORRIS John, *Traveller from Tokyo. My Life in Japan October 1939 to December 1941*, London, Routledge, 2013.
- NIETZSCHE Frédéric, *Par delà bien et mal*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1988.
- REED Philip (éd.), *The Travel Diaries of Peter Pears 1936-1978*, Woodbridge, Boydell Press, 1995.
- REMI Georges dit Herge, *Le Lotus Bleu*, Tournai, Casterman, 1936.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, « Musique », dans DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* [1751-1772], vol. 10 [1765] consultable sur le site the ARTFL project, <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:2337.encyclopedie0416> (page consultée le 12 novembre 2017).
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du contrat social. Discours sur les Arts et les Sciences. Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Union Générale d'Édition, 1963.
- SHŪZŌ Kuki, *La structure de l'iki* [1930], traduit du japonais et présenté par Camille Loivier, Paris, Presses universitaires de France, 2017.
- The Yearbook of Japanese Art. 1930-1931*, (vol.4) National Committee of Japan on Intellectual Co-operation (Kokusei Renmei Kyōkai), Tokyo, 1930.

VERNE Jules, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Hetzel, 1874.

WAGNER Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, 1850.

3.2 Contemporains

« Centre d'études orientales - institut orientaliste de Louvain », UCL. *Université catholique de Louvain*, <https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/incal/ciol> (page consultée le 9 août 2018).

« Collection japonaise », *DLAL.num*, <https://dial.uclouvain.be/digitization/fr/digital-collection/collection-japonaise> page consultée le 23 mars 2020.

« Exotique », *Dictionnaire de l'Académie Française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3401> (page consultée le 5 février 2020).

« Hans Erik Pringsheim », *Prabook*, <https://prabook.com/web/hans.pringsheim/3745638> (page consultée le 10 février 2020).

« Masaru Tamamoto », *World Policy*, <https://worldpolicy.org/fellows/masaru-tamamoto/>, (page consultée le 1^{er} décembre 2019).

« Modernité », *Dictionnaire de l'Académie Française*, neuvième édition (édition actuelle), Paris, Imprimerie Nationale, 1992, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2456> (page consultée le 23 mai 2020).

« ORIE – présentation de la filière », *ULB*, <http://dll.ulb.ac.be/2012/03/orie-presentation-de-la-filiere/> (page consultée le 9 août 2018).

« Sakatani, Yoshiro », *Portraits of Modern Japanese Historical Figures*, <http://www.ndl.go.jp/portrait/e/datas/454.html?cat=174>, page consultée le 15 août 2018).

« The Japan Times », *Eastview*, https://www.eastview.com/wp-content/uploads/2019/03/EV-JapanTimesDA_2019.pdf (feuillet téléchargé le 9 février 2020).

« 八紘一字 », *日仏辞典*, <http://www.dictionnaire-japonais.com/w/37934/八紘一字> (page consultée le 26 février 2020).

ABE Masao, *Zen and Western Thought*, William R. Lafleur (ed.), Londres, Macmillan, 1985.

AMITRANO Giorgio, « Echoes of ancient greek myth in Murakami Haruki's novels and in other works of contemporary japanese littérature », dans MCCONNELL Justine et HALL Edith (éd.), *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989*, Londres, Bloomsbury, 2016.

AYUSAWA Shintarō, « Geography and Japanese Knowledge of World Geography », *Monumenta Nipponica*, vol. 19 (1964), p. 275-294.

BACQ Jean, « Le progrès en musique, une notion romantique recyclée dans le cadre restreint de l'interprétation musicale », travail dans le cadre du cours *Musicologie. Méthodologie scientifique et travaux*, UCLouvain, 2017, p. 4-8.

BAILLE S., PHILIPPE Robert et BRAUDEL Fernand, *Le monde actuel : histoire et civilisations*, Paris, Belin, 1963.

BARASH Jeffrey Andrew, « Herder et la politique de l'historicisme », dans *Politique de l'histoire*, Paris, PUF, 2004, p. 63-83.

BARROS GEWEHR Rodrigo, « L'inconscient phylogénétique versus l'inconscient collectif. Contribution au dialogue entre Freud et Jung », *Revue de Psychologie Analytique*, n° 1 (2013), p. 75-97.

BAUER Wilhelm A. et DEUTSCH Otto Erich, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Band II: 1777-1779*, Kassel e.a., Bärenreiter, 1962.

- BERGER Gordon M., « Japan's Young Prince Konoe Fumimaro's Early Political Career, 1916-1931 », *Monumenta Nipponica*, vol. 29, N°4 (1974), p. 451-475.
- BILLETER Jean-François, « *Contre François Jullien* », Paris, Allia, 2006.
- BIX Herbert P., *Hirohito and the Making of Modern Japan*, New York, Harper, 2016.
- BLANC Alexandre, « Images de l'Autre dans les manuels scolaires d'Histoire et de Géographie des années 1950 au début des années 1980 – Vision d'une génération ? », *Revue Asylon(s)*, <http://www.reseau-terra.eu/article746.html> (page consultée le 14 octobre 2017).
- BOUISSOU Sylvie, « Plâtée de Rameau à l'avant-garde d'une évolution du goût », dans FABIANO Andrea (éd.), *La querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, 2005, p. 25-42.
- BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 1976.
- BRETT Philipp, révisé par Heather Wiebe, « Britten (Edward) Benjamin. 3. North America », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46435> (page consultée le 29 avril 2020).
- BUCH Esteban, « Les Allemands et les Boches : la musique allemande à Paris pendant la première guerre mondiale », *La découverte*, n° 208 (2004), p. 45-69.
- BURUMA Ian et MARGALIT Avishai, *Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies*, New York, Penguin, 2004.
- BURUMA Jan, *Inventing Japan 1853-1964*, New York, The Modern Library, 2003.
- CANDÉ Roland de, *Histoire universelle de la musique*, tome 1, Paris, Seuil, 1978.
- CARTER Tim « Re-Reading "Poppea": Some Thoughts on Music and Meaning in Monteverdi's Last Opera », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 122, N° 2 (1997), p. 173-204.
- CARTER Tim et CHEW Geoffrey, « Monteverdi [Monteverde], Claudio (Giovanni [Zuan] Antonio) », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44352> (page consultée le 22 mai 2020).
- CARY Otis, *A History of Christianity in Japan*, vol. 2, Rutland et Tokyo, Charles Tuttle Company, 1976.
- CHAPMAN LEBRA Joyce, « Ōkuma Shigenobu and the 1881 Political Crisis », *The Journal of Asian Studies*, vol. 18 (1959), p. 475-487.
- CHIMÈNES Myriam et SIMON Yannick (éd.), *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard, 2013.
- COHEN Mitchell, « "On ne fait pas un pâté de lièvre en faisant rôtir un chat". Pensées sur l'opéra politique », *Raisons politiques*, N°14 (2004), p. 41-59.
- COOKE Mervyn, *Britten and the Far East. Asian Influences on the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge, Boydell Press, 1998.
- COOPER Frédéric, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Payot, 2005.
- CROSS Jonathan, « Compositeurs et institutions en Grande-Bretagne », dans NATTIEZ Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 575-596.
- DALMONTE Rosanna, « Le piano au XIX^e siècle », dans NATTIEZ Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoire des Musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 1151-1171.
- DAVIES Hugh e.a., « Yamaha », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46913>, page consultée le 14 octobre 2017.

- DEBENEDETTI Ana et ELAM Caroline (éd.), *Botticelli Past and Present*, London, UCL Press, 2019.
- DELIÈGE Célestin, « La distance esthétique », dans FAUQUET Joël-Marie et DUFOURT Hugues (éd.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga, 1996, p. 149-168.
- DEMÉNY János et BERLÁSZ Melinda, « Veress, Sándor », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29202> (page consultée le 20 mai 2020).
- DINI Maulia, LYANA Ruhana et RIA Febrina, « Aikoku Koushinkyoku Song, Japanese Heritage in West Sumatera » *Proceedings of ICOFORT International Conference in Hikome*, 23-26 octobre 2018.
- DOWER John W., *Ways of Forgetting, Ways of Remembering. Japan in the Modern World*, New York, The New Press, 2012.
- DURIX Claude, *Le maître de Zen*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- DUUS Peter, « Presidential Address : Weapons of the Weak, Weapons of the Strong-The Development of the Japanese Political Cartoon », *The Journal of Asian Studies*, vol. 60, N° 4 (2001), p.965-997.
- EDWARDS Walter, « Forging Tradition for a Holy War : The *Hakkō Ichū* Tower in Miyazaki and Japanese Wartime Ideology », *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 29, N°2 (2003), p. 289-324.
- EHRlich Cyril, *The Piano. A History*, New York, Oxford University Press, 1990.
- ELIADE Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. 1 à 3, Paris, Payot, 1976, 1984, 1983.
- ENGELS David, *Que faire ? Vivre avec le déclin de l'Europe*, Groningen, Blue Tiger Media, 2019.
- FALLOWS David, « Tempo », dans *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18521> (page consultée le 1^{er} décembre 2017).
- FLETCHER Miles, « Intellectuals and Fascism in Early Showa Japan », *The Journal of Asian Studies*, vol. 39, N°1 (1979), p. 39-63.
- FRIEDRIECH Sven, « Wagner. 1. Richard », dans FINSCHER Ludwig (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, vol. 17, Kassel e.a., Bärenreiter / Metzler, 2007, col. 286-304.
- FRYE Northop, « “The Decline of the West” by Oswald Spengler », *Daedalus*, vol. 103, n°1 (1974), p.1-13.
- FULCHER Jane F., « The Preparation for Vichy : Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars », *The Musical Quarterly*, vol. 79, N° 3 (1995), p. 458-475.
- GASPAR Veronica, « History of a Cultural Conquest : The Piano in Japan », *Acta asiatica varsoviensia*, N°27, 2014.
- GATTI Guido M. et WATERHOUSE John C. G., « Pizzetti, Ildebrando [Parma, Ildebrando da] », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21881> page consultée le 20 mai 2020.
- GILLIAM Bryan, « Richard Strauss. 7. Instrumental Works », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117> (page consultée le 6 avril 2020).
- GOETSCHER Pascale, « Le 14 juillet de Romain Rolland à l'Alhambra : affiche de Suzanne Reymond », *L'Harmattan*, n° HS 8 (2012), p. 173-180.
- GOTTSCHESKI Hermann, « *Hoiku Shōka* and the melody of the Japanese national anthem *Kimi ga yo* », https://www.jstage.jst.go.jp/article/toyoongakukenkkyu1936/2003/68/2003_68_L1/_pdf (page consultée le 18 mai 2020).
- GREY Thomas S., « La pensée de Wagner. L'héritage beethovénien » dans MILLINGTON Barry (éd.), *Wagner. Guide raisonné*, traduit de l'anglais par Denis Collins, Paris, Fayard, 1996, p. 175-178.

- GRIMLEY Daniel (e.a.)(ed.), *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2017.
- GRIPENTROG John, « Power and Culture : Japan's Cultural Diplomacy in the United States, 1934-1940 », *Pacific Historical Review*, Vol. 84, N° 4 (2015), p. 478-516.
- HABITO Ruben L.F. et STONE Jacqueline I., « « Revisiting Nichiren : Editor's Introduction », *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 26, N° 3-4 (1999), p. 223-236.
- HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, traduit de l'allemand par Denis Collins, Paris, Gallimard, 1984.
- HERF Jeffrey, « Un nouvel examen du modernisme réactionnaire. Les nazis, la modernité, l'Occident » dans ZEEV Sternhell, *L'éternel retour*, Paris, Presses de Sciences Po, 1994, p. 161-195.
- HERF Jeffrey, *Le Modernisme réactionnaire. Haine de la raison et culte de la technologie aux sources du nazisme* [1984], traduit de l'anglais et de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, l'Échappée, 2018.
- HEYBERGER Bernard, « L'Orient et l'Islam dans l'érudition européenne du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2015/3 (n° 268), p. 495-508.
- HILL Christopher L., *National History and the World of Nations : Capital, State and the Rhetoric of History in Japan, France and the United States*, Durham & London, Duke University Press, 2008.
- HOLDEN Philip, « On the Nation's Margins : The Social Place of Literature in Singapore », *Journal of Social Issues in Southeast Asia*, vol. 15, No 1 (2000), p. 30-51.
- HOLLINRAKE Roger, « La pensée de Wagner. Conceptions philosophiques », dans MILLINGTON Barry (éd.), *Wagner. Guide raisonné*, traduit de l'anglais par Denis Collins, Paris, Fayard, 1996.
- HOTTA Eri, *Pan-Asianism and Japan's War 1931-1945*, New-York, Palgrave MacMillan, 2007
- HUGHES David W., KANAZAWA Masakata e.a. , « Music in the period of Westernization », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg9> (article consulté le 14/10/2017).
- HUGHES Merion et STRADLING Robert, *The English Musical Renaissance*, second edition, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- HUST Christoph, « Hummel Johann Nepomuk », dans FINSCHER Ludwig (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, vol. 9, Kassel e.a., Bärenreiter / Metzler, 2003, col. 503-511.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *De la musique au silence*, vol.5, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris, Plon, 1979.
- JANSEN Marius B., *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- KAJINO Ena, « A Lost Opportunity for Tradition : The Violin in Early Twentieth-Century Japanese Traditional Music », *Nineteenth-Century Music Review*, 10 (2013), p. 293-321.
- KANAZAWA Masakata, « Kurofune », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902619> (page consultée le 12 août 2018).
- KANAZAWA Masakata, « Yamada, Kōsçak (opera) [Kōsaku] », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O907001> (page consultée le 12 août 2018).
- KAPCHAN Deborah, « The Festive Sacred and the Fetish of Trance », *Gradhiva Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, musée du quai Branly, <https://journals-openedition-org/gradhiva/1014> (page consultée le 7 février 2020).
- KINMONTH Earl H., « The Mouse That Roared : Saito Takao, Concervative Critic of Japan's "Holy War" in China », *The Journal for Japanese Studies*, vol. 25, N° 2 (1999), p. 331-360.
- KISALA Robert, *Prophets of Peace. Pacifism and Cultural Identity in Japan's New Religions*, Honolulu, Hawaii University's Press, 1999.

- KITAGAWA Joseph M. « The Japanese “Kokutai” (National Community) History and Myth », *History of Religions*, vol. 13, N°3 (1974), p. 209-226.
- KUPFERSTEIN Daniel, *Pas en mon nom*, France, CoopAddoc, 2019, bande-annonce sur <https://vimeo.com/317131657> (page consultée le 20 janvier 2020).
- KUSHNER Barak, *The Thought War : Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.
- LACOE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc et HOLMES Brian, « The Nazi Myth », *Critical Inquiry*, vol. 16 (1990), p. 291-312.
- LAEDERICH Alexandra, « Ibert, Jacques (François Antoine Marie) », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13675> (page consultée le 24 avril 2020).
- LEIPP Emile, *La machine à écouter. Essai de psycho-acoustique*, Paris, Masson, 1977.
- LEVI Erik, *Mozart and the Nazis*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- LEWIS Roy, *The Evolution Man : Or How I Ate My Father*, 1960.
- LUCKEN Michael, *Le Japon grec. Culture et possession*, Paris, Gallimard, 2019.
- MALM William P., « The Modern Music of Meiji Japan », dans Donald H. SHIVELY (éd.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 257-300.
- MCCONNELL Justine et HALL Edith (éd.), *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989*, Londres, Bloomsbury, 2016.
- MEHL Margaret, « Scholarship and Ideology in Conflict : The Kume Affair, 1892 », *Monumenta Nipponica*, vol. 48, N°3 (1993), p. 337-357.
- MICHEL Gérard, *Jacques Ibert, l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1967.
- MORTIMER Mildred, « Tribute to Edward Said », *Research in African Literatures*, vol. 35 N° 1 (2004), p. 6-8.
- MOSSE George L., *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, éditions Abbeville, 1997.
- MOSSE George L., *Toward the Final Solution. A History of European Racism*, London, Dent and sons, 1978.
- MURPHY R.Taggart, *Japan and the Shackles of the Past*, New York, Oxford University Press, 2014.
- MUSLOW Martin, « Socinianism, Islam and the Radical Uses of Arabic Scholarship », *Al-Quantara*, XXXI 2 (2010) p. 549-586
- NASH Margaret A., « Cultivating our ” musical bumps” while fighting the “progress of popery”: the rise of art and music education in the mid-nineteenth century United States », *Educational Studies*, 49(3), University of California, Riverside, 2013, p.193-212.
- NATTIEZ Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoire des Musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006.
- NATTIEZ Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003.
- NELSON Jonathan K., « A Japanese Critic on Botticelli : fragmentation and universality in Yashiro's 1925 monograph » dans Ana DEBENEDETTI et Caroline ELAM (éd.), *Botticelli Past and Present*, London, UCL Press, 2019, p. 203-217.
- O'CONNOR Peter, *The English-Language Press Networks of East Asia. 1918-1945*, Folkestone, Global Oriental, 2010.
- OGINO Fumitaka, « Nature, rupture et modernité au Japon », *Quaderni*, n°27 (1995), p. 29-52.

- PALMIERI Robert, *The Piano : An Encyclopedia*, London, Routledge, 2003.
- PICKEN Stuart D.B., *Sourcebook in Shinto*, Westport, Praeger, 2004.
- PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- PLANTINGA Leon, *Clementi. His Life and Music*, New York, Oxford University Press, 1977.
- POMMERANZ Kenneth, *Une grande divergence. La Chine, l'Europe, et la construction de l'économie mondiale*, trad.de l'anglais par Nora Wang avec la collaboration de Mathieu Arnoux, Paris, Albin Michel, 2010.
- POPPER Karl, *Objective Knowledge. An evolutionary Approach*, Oxford, Clarendon, 1973.
- ROSTOW Walt Whitman, *The stages of economic Growth : a non-communist Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962.
- ROUGIER Thierry, « Les chants des poètes improvisateurs du Nordeste brésilien », dans *Information géographique*, Vol. 81 (2017), p. 53-67.
- RUOFF Kenneth J., *Imperial Japan at its Zenith. The Wartime Celebration of the Empire's 2,600th Anniversary*, Ithaca, Cornell University Press, 2010.
- SAID Edward W., *L'orientalisme. L'orient créé par l'occident*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1997.
- SATŌ Hiroo et HABITO Ruben, « Nichiren's View of Nation and Religion », *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 26, N 3-4 (1999) p. 307-323.
- SCHAARWÄCHTER Jürgen, *Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945*, vol. 1, Hildesheim e.a., Georg Olms, 2015.
- SCHMIDT Joël, *les 100 histoires de la mythologie grecque et romaine*, coll. Que sais-je, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.
- SHEPHERDSON-SCOTT Kari, « Conflicting Politics and Contesting Borders : Exhibiting (Japanese) Manchuria at the Chicago World's Fair, 1933-34 », *The Journal of Asian Studies*, vo. 74, N° 3 (2015), p. 539-564.
- SHIVELY Donald H. (éd.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- SIMEONE Nigel, « Music at the 1937 Paris Exposition : The Science of Enchantment », *The Musical Times*, vol. 143, n°1878 (2002), p. 9-17.
- SMITH Patrick, « Japan a reinterpretation, chap.I », *The New York Times Books*, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/s/smith-japan.html> (page consultée le 12 août 2018).
- SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016.
- SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle histoire du Japon*, Liège, Perrin, 2010.
- SPROUT Leslie A., *Musical Legacy of Wartime France*, Berkeley, University of California Press, 2013.
- STEINBERG Michael, « Van Cliburn », *Grove Music Online*, <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05963> (article consulté le 14 octobre 2017).
- TAKASHI James Koder, « Nichiren and His Nationalistic Eschatology », *Religious Studies*, Vol.15, N° 1 (1979), p. 41-53.
- TAKEYUKI Tsuda, *Strangers in the Ethnic Homeland. Japanese Brazilian Return Migration in Transnational Perspective*, New York, Columbia University Press, 2003.

- TAMAMOTO Masaru, «The Ideology of Nothingness. A Meditation on Japanese National Identity », *World Policy Journal*, vol. 11 N° 1 (1994), p. 89-99.
- TARUSKIN Richard, *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, vol. 4, New York (e.a.), Oxford University Press, 2010.
- TARUSKIN Richard, *Music in the Late Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, vol. 5, New York (e.a.), Oxford University Press, 2010.
- TASSINARI R., « The End of Padre Sidotti. Some New Discoveries », *Monumenta Nipponica*, vol. 5 (1942), p.246-253.
- TIPTON Elise K., *Modern Japan. A social and political history*, London/New York, Routledge, 2016.
- TRAUB Andreas, « Veress, Sandor », dans FINSCHER Ludwig (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, vol. 16, Kassel e.a., Bärenreiter / Metzler, 2006, col. 1487-1492.
- TREMBLAY Jacqueline, *Nishida Kitaro. Le jeu de l'individuel et de l'universel*, Paris, CNRS éditions, 2000.
- TSUGE Gen'ichi, « Tōyō Ongaku Gakkai and Music Research in Japan », *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 32 (2000), P. 157-165.
- TSURUMI Yūsuke, ナボレオン, 22^{ème} édition, Tokyo, Ushio Publishing, 1999.
- VANDERVELLEN Pascale, *Le piano de style en Europe des origines à 1850*.
- VAVICH Dee Ann, « The Japaneses Woman's Movement : Ichikawa Fusae », *Monumenta Nipponica*, vol. 22, N° 3 / 4 (1967), p. 402-436.
- WALLERSTEIN Immanuel, *The modern World-System*, New York, Academic Press, 1974.
- WERTHEIM Stephen, « Reluctant Liberator : Theodore Roosevelt's Philosophy of Self-Government and Preparation for Philippine Independence », dans *Presidential Studies Quarterly*, Vol. 39, N° 3 (2009), p. 494-518.
- WILDMAN NAKAI Kate, « The Naturalization of Confucianism in Tokugawa Japan », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 40 (1980), p. 157-199.
- WILSON William Ritchie, « Two Shuramono Ebira and Michimori », *Monumenta Nipponica*, vol. 24, N° 4 (1969), p. 415-465.

4. SOURCES DES ILLUSTRATIONS (HORS JAPAN TIMES)

- Guerre sino-japonaise. Recueil d'estampes*, Tokyo, P. Barbouteau, 1896, version électronique sur Bnf Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507956m/f24.item> (page consultée le 1^{er} décembre 2019)
- Japan War Art*, <http://japanwarart.ocnk.net/product/5674> (page visitée le 27 février 2020).
- KUBOTA Beisen, *Les ministres japonais Ito et Mutsu discutant avec l'envoyé du gouvernement chinois Rikosho*, 1895, Bnf Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507956m/f24.item> (page consultée le 1^{er} décembre 2019).
- WATANABE Nobukazu, « De Oostelijke expeditie van keizer Jinmu. Jinmu tenno Tosei no zu », *Rijksmuseum*, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1985-485> (page consultée le 16 mars 2020).
- Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heiwadai_tower.jpg (page consultée le 23 mai 2020).
- Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kajiwara_Genda_Kagesue_for_Umegae.jpg (page consultée le 1^{er} décembre 2019).

INDEX

A

Aikawa, Katsuroku (officiel, Miyazaki), 72
Aizawa Sheishisai (école de Mito), 64, 73, 114
Allemagne, 16, 25, 26, 36, 37, 40, 41, 42, 63, 64, 72, 95, 98, 118, 121, 124, 134, 137, 139, 144
Amaterasu (déesse), 27, 68, 71, 72, 73, 114, 192
Anesaki, Masaharu (professeur, KBS), 18, 59, 82, 91, 92, 94, 95, 107, 125, 200
Angleterre, 20, 32, 33, 158, 164, 185
Anzu, Motohiko (institut de culture japonaise), 67, 200
Arisugawa Taruhito (prince), 25
Asaka, Mitsuhiro (oncle de l'empereur Hirohito), 140
Asaka, prince et princesse, 41, 140
Ashkenazy, Vladimir (chef d'orchestre), 145, 146
Ashton-Gwatkin, Frank (membre du *Foreign Office*), 32
Associated Press (agence de presse), 32
Athènes, 99, 118, 184
Australie, 33

B

Bach, Johann Sebastian (compositeur), 37, 38, 45, 57, 58, 84, 109, 154, 177, 180, 182, 184, 189
Bakufu (régime politique), 14, 65, 172
Bali, 40
Banque de Formose, 34
Banque du Japon, 33
Bartok, Béla (compositeur), 142, 144
Beethoven, Ludwig van (compositeur), 37, 38, 40, 47, 55, 146, 154, 177, 182, 183, 184, 191, 192, 200
Bismarck, Otto von, 26
Boston, 49, 87, 110, 125, 126, 127, 135, 159, 161, 164, 194, 197
Brahms, Johannes (compositeur), 45
Britten, Benjamin (compositeur), 11, 22, 137, 138, 141, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 180, 181, 186, 188, 189, 190, 197, 200, 203
bushidō (武士道), 19, 176
Byas, Hugh (journaliste), 53, 59, 89, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 179, 195

C

Canada, 162
canonnières américaines voir *Perry, Matthew*
chadō (茶道), 19, 126, 176
Chardin, Jean (chevalier), 112, 173, 201
Chiang Kai-Shek, 78
Chichibu, Prince, 129
Chine, 19, 33, 40, 41, 51, 57, 61, 70, 72, 73, 74, 78, 79, 85, 90, 94, 95, 96, 99, 104, 109, 114, 117, 119, 122, 123, 126, 172, 173, 174, 176, 178, 198, 199, 201, 207
Chopin, Frédéric (compositeur), 37, 38, 41
Claudel, Paul (écrivain, ambassadeur), 38, 41
Cliburn, Harvey Lavan (pianiste), 20, 102, 174, 195, 207
Constitution japonaise, 14, 24, 25, 26, 27, 28, 115, 176
Cooper, Frederick (historien), 58, 60, 61, 97, 203
Corée, 19, 28, 40, 72, 73, 95, 109, 119, 122, 123, 174
Couperin, François (compositeur), 37
Cousins, James H. (poète), 14, 16, 41

D

de Heredia, Jose Maria (poète), 142
de Hesse, Margaret (princesse), 157
Debussy, Claude (compositeur), 37, 38, 40, 43, 106, 107, 155, 195

del Mar, Norman (chef d'orchestre), 187
Dukas, Paul (compositeur), 154
Dumesnil, Georges (critique musical), 37
Duncan, Isadora (danseuse), 45

E

Eckert, Franz (compositeur), 132, 133, 171, 179
Einstein, Albert (musicologue), 183
Enright, Dennis Joseph (poète, romancier), 157, 158, 181
Europe, 17, 18, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 38, 39, 40, 42, 43, 48, 57, 58, 60, 61, 62, 74, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 110, 112, 118, 126, 160, 161, 163, 174, 192, 204, 207, 208

F

famille Konoe (princière), 26, 138
Fellner, Helmut (chef d'orchestre), 144
Fenton, William (major), 131, 132
Foreign Office (Empire britannique), 32, 42, 166, 167, 172
France, 11, 29, 36, 37, 38, 41, 62, 95, 97, 115, 121, 136, 137, 154, 155, 193, 199, 201, 205, 206, 207
Francisque Anthoine (compositeur), 41
Frank, César (compositeur), 37, 41
Front Populaire, 148
Fujiwara, Yoshie (chanteur), 43, 48, 56
Fukuzawa, Yukichi (fondateur de la Keio University), 24, 28, 29, 30, 31, 34, 122, 174, 177, 178, 201

G

gagaku (musique de cour), 17, 55, 56, 132, 171, 174, 179
Geisha, 48, 49, 143, 158
Gil-Marchex, Henri (pianiste), 14, 24, 37, 38, 41, 93, 193, 195
Glinka, Mikhaïl (compositeur), 39
Goebbels, Joseph, 63, 64, 93
Gounod, Charles (compositeur), 48
Grande-Bretagne, 24, 25, 41, 137, 203
Grèce, 22, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 118, 124, 136, 177

H

Haendel, Georg Friedrich (compositeur), 57, 184
Hakata, 40
Hakkō Ichiu (八紘一宇), 53, 68, 69, 71, 79, 125, 130, 131, 192, 204
Hamamatsu, 14, 15, 179, 198
Hashimoto, Kunihiro (chef d'orchestre), 144
Hawkes, Ralph (éditeur, agent), 137, 138, 141, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169
Hayashi, Hiromori (musicien de cour), 131, 174
Haydn, Joseph (compositeur), 142
Heifetz, Jascha (violoniste), 39, 40, 195
Herf, Jeffrey (historien), 27, 63, 64, 93, 99, 184, 205
Hirohito (régent, empereur), 28, 35, 41, 89, 113, 126, 129, 130, 134, 153, 178, 193, 194, 203
Hiroshima, 27
Hirota, Kōki (premier ministre), 90, 91, 92, 177, 190, 193
Hitler, 40, 121, 140, 195
hoiku shōka (répertoire de chansons pédagogiques), 132, 171
Hokkaidō, 24
Hong-Kong, 156
Hongrie, 95, 137
Hyūga, 68

I

Ibert, Jacques (compositeur), 11, 22, 137, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 181, 187, 189, 195, 199, 200, 206
 Inoue Junnosuke (ministre et président de la Banque du Japon), 33
 Ishikawa Shinsuke (dessinateur politique), 75, 76, 77, 78
 Ishiwara, Kanji (lieutenant-colonel), 73, 74
 Italie, 36, 41, 95, 102, 137
 Itō, Hirobumi (prince), 14, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 34, 174
 Iwakura Tomomi, 25
 Iwazaki Yatarō (baron), 31
 Izawa, Shūji, 134, 135, 136

J

Japan Advertiser (quotidien), 23, 34
 Jazz (musique), 21, 36, 41, 44, 48, 54, 56
 Jérusalem, 99, 184
 Jimmu tennō (premier empereur), 27, 49, 52, 53, 68, 69, 70, 71, 72, 109, 134, 148, 193, 194

K

kadō (華道), 19, 176
 Kansai, 38
 Kawai (pianos), 13, 15, 18, 179, 194
 Keio (université), 14, 28, 29, 42, 197, 201
 Kempff, Wilhelm (pianiste), 54
 Kennedy, John Russel (propagandiste), 32, 33, 34
 Kita, Sadakichi (historien), 69, 70, 73
 Kodaly, Zoltán (compositeur), 142
Kokusai Bunka Shinkōkai (propagande culturelle), 56, 59, 87, 88, 89, 126
kokutai (doctrine politique), 31, 67
 Kondō, Hidezō (journaliste satyrique), 75
 Konoe Hidemaro (chef d'orchestre), 42, 47, 80
 Konoe, Atsumaro (père de Fumimaro), 123, 139
 Konoe, Fumimaro (premier ministre), 89, 90, 91, 123, 126, 131, 138, 139, 203
 Konoe, prince, 47, 75, 76, 78, 88, 126, 129, 138, 139
 Kume Kunitake (historien), 65, 69, 70, 206
 Kyoto, 11, 49, 52, 156

L

Liszt, Franz (compositeur), 41, 180, 205

M

Mahler, Gustav (compositeur), 177, 182, 183
 Mandchoukuo, 51, 52, 73, 87, 134, 194
 Mandchourie, 19, 72, 74, 87, 119, 121, 177, 178
 Mason, Luther Whiting (pédagogue), 135, 171, 179
 Matsumoto, Shinkichi (pianos), 14
 Matsuoka, Yōsuke (ministre), 33, 88, 140
 Maclair, Camille (critique musical), 37, 38
 Médicis (villa), 149
 Meiji (ère, empereur), 22, 24, 25, 27, 29, 50, 65, 66, 71, 74, 92, 113, 114, 123, 131, 132, 135, 136, 179, 206
 Miki, Kiyoshi (penseur politique), 76, 77
 Milan, 48
 Milhaud, Darius (compositeur), 41, 149
 Mito (école de), 73, 114, 171
 Mitsubishi (groupe industriel), 24, 31, 33
 Mitsui (groupe industriel), 31, 33, 89, 113
 Miura, Tamaki (soprano), 44, 55
 Miyazaki, 68, 69, 71, 204
 Monteverdi, Claudio (compositeur), 177, 190, 203
 Mori, Arinori (ministre), 28, 168

Morris, John (témoin britannique), 42, 43, 139, 140, 148, 153, 158, 167, 168, 181, 201
 Moscou, 39, 102, 174
 Moussorgski, Modeste (compositeur), 154
 Mozart, Wolfgang A. (compositeur), 37, 47, 84, 146, 177, 182, 183, 184, 200, 202, 206
 Munch, Charles (chef d'orchestre), 154, 155
 Munich, 145, 186, 200
 Mussolini, 181

N

Nagasaki, 24, 27, 110
 Nankin (massacre de), 23, 78, 115, 140
 Nara, 68, 87, 127, 156
 New York, 14, 19, 20, 21, 26, 28, 29, 53, 59, 65, 87, 88, 89, 91, 103, 113, 114, 116, 123, 126, 127, 130, 131, 134, 140, 141, 153, 163, 165, 168, 174, 179, 182, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 201, 203, 204, 206, 207, 208
New York Times (quotidien), 14, 53, 59, 87, 89, 91, 103, 126, 127, 130, 131, 134, 140, 141, 153, 174, 179, 193, 194, 195, 196, 207
Nihon Shoki, 65, 68, 69, 71, 72, 176
Nihonjinron (日本人論), 113, 116, 176, 177
 Niigata, 52
Nippon Gakki voir Yamaha
 Nishida, Kitarō (philosophe), 17, 117, 118, 177, 208
 Nishikawa, Torakichi (pianos), 14

O

Ōkuma Shigenobu (*sangū*), 25, 203
 Osaka, 28

P

Paray, Paul (chef d'orchestre), 155, 193
 Paris, 16, 17, 19, 32, 33, 36, 40, 53, 57, 58, 60, 61, 63, 87, 95, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 108, 112, 118, 119, 136, 142, 148, 149, 150, 153, 154, 180, 184, 187, 192, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208
 Pearl Harbor, 22
 Pears, Peter (chanteur), 32, 33, 34, 70, 74, 75, 76, 78, 79, 156, 157, 158, 159, 163, 201, 204, 206
 Penang, 40
 Perry, Matthew (mission), 14, 25, 58, 113
 Petrograd, 39
 Petzold, Hanka (professeur de chant), 44
 Piaastro, Mishel (violoniste), 14, 39, 40, 194
 Pizzetti, Ildebrando (compositeur), 22, 137, 141, 143, 144, 181, 182, 184, 185, 189, 199, 204
 Poulenc, Francis (compositeur), 41
 Poutine, Vladimir (président), 62, 100, 197, 198, 199
 Prince Albert (de Saxe-Cobourg-Gotha), 20
 Pringsheim, Hans Erik (critique musical), 24, 85, 191, 192, 202
 Puccini, Giacomo (compositeur), 142, 181

R

Rameau, Jean-Philippe (compositeur), 57, 58, 184, 189, 197, 203
 Ravel, Maurice (compositeur), 38, 41
 rescrit impérial sur l'éducation, 67
 Rolland, Romain (écrivain), 149, 204
 Rosenstock, Josef (chef d'orchestre), 42, 145
 Rosenthal, Manuel (chef d'orchestre), 155
 Rostand, Claude (critique musical), 155, 196
 Roussel, Albert (compositeur), 37, 38, 149
 Rōyama, Masamichi (penseur politique), 76
 Rubinstein, Arthur (compositeur), 39
 Russie, 33, 39, 40, 44, 62, 97, 100, 102, 173, 174, 197, 198

S

Saïd, Edward, 102, 175
 Saint-Saëns, Camille (compositeur), 35
 Sakatani, Yoshiro (baron), 18, 19, 20, 119, 120, 125, 175, 196, 202
sangi (参議, conseillers impériaux), 25
 Satsuma, Jirohachi (mécène), 37, 38
 Schmitt, Florent (compositeur), 37, 38
 Schmitz, Robert (pianiste), 45
 Schönberg, Arnold (compositeur), 149
 Schumann, Robert (compositeur), 37, 38, 182, 183, 195
 Sekiya, Toshiko (soprano), 48
 Seoul, 40
 Setoguchi, Tokichi (compositeur), 80, 82, 85
 Shibusawa, Ei'ichi (*Nippon Steel*), 24
 Shintō (religion), 26, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 79, 114
 shogun *voir Bakufu*
 shogun (将軍), 11, 28, 172
 shogunat (régime), 22, 24, 26, 114
 Shōwa (ère, empereur), 66, 71, 75, 153
Shōwa kenkyūkai (association de recherche Shōwa), 75
 Sibelius, Jean (compositeur), 121, 140, 141, 195, 205
 Société des Nations, 33, 88, 139
 Souyri, Pierre-François (historien), 60, 61, 94, 178, 207
 Strauss, Richard (compositeur), 14, 22, 137, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 177, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 197, 198, 200, 204

T

Taishō (ère, empereur), 19, 35, 167
 Taiwan, 72
 Taruskin, Richard (musicologue), 182, 188, 189, 208
 Tchaïkovski, Piotr Ilitch (compositeur), 35, 39, 154, 174
 Tchécoslovaquie, 41
 Teitarō, Daisetsu, Teitarō (Zen), 16, 105
Tennō (天王), 27, 68
 Thibaud, Jacques (violoniste), 53
 Tokugawa (shoguns), 14, 24, 114, 153, 172, 195, 208
 Tokugawa, Yoshimune (huitième shogun), 114, 172
 Tokyo, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 21, 22, 24, 28, 29, 35, 36, 38, 41, 42, 43, 48, 49, 50, 52, 53, 56, 67, 69, 72, 79, 81, 84, 85, 87, 89, 92, 96, 103, 119, 122, 124, 130, 131, 132, 134, 135, 139, 140, 141, 144, 145, 148, 155, 156, 158, 166, 167, 181, 186, 191, 193, 195, 200, 201, 203, 208
 Toscanini, Arturo (chef d'orchestre), 14, 42

traités inégaux voir Perry, Matthew
 Tran van Khé (musicologue), 176
 Troïanovsky, Alexandre (ambassadeur), 44, 45, 196
 Tsurumi, Yūsuke (propagandiste), 50, 51, 196, 208
 Tsutsumi, Takeharu (président du *Japan Times*), 31, 32, 199

U

Union Soviétique, 20, 39, 41, 44, 121, 174

V

Verbeck, Guido (missionnaire), 25
 Veress, Sándor (compositeur), 22, 137, 144, 181, 184, 185, 186, 189, 200, 204, 208
 Vichy (gouvernement de), 115, 148, 149, 153, 204
Victor Talking Machine Cy, 48, 49, 81, 193
 Vivaldi, Antonio (compositeur), 57

W

Wagner, Richard (compositeur), 40, 47, 109, 124, 149, 177, 181, 182, 202, 204, 205
 Watanabe, Nobukazu (estampes), 69
 Weimar, 63
 Wienawski, Hendrik (compositeur), 14
 Wilson, Woodrow (président), 33, 51, 88, 120, 208

Y

Yamada, Kozaku (compositeur, chef d'orchestre), 11, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 35, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 58, 80, 82, 87, 124, 135, 141, 148, 150, 152, 174, 175, 179, 191, 194, 195, 196, 199, 205
 Yamaha (pianos), 13, 14, 15, 17, 38, 179, 183, 199, 203
 Yamato, 68, 70, 71, 73, 109
 Yokohama, 14, 33, 52
Yokohama Specie Bank, 34

Z

Zander, Benjamin (chef d'orchestre), 159, 160, 161, 163, 165, 188
Zentaishugi (全体主義, totalitarisme), 74
 Zumoto, Motosada (propagandiste), 23, 24, 31, 32

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial