



La Musique au Japon

QUAND j'essaye de situer les premières émotions musicales qui m'ont semblé s'accorder réellement avec l'âme nipponne, c'est Debussy avec *Pagodes*, *Poissons d'or* ou *la terrasse des audiences du clair de lune* qui se trouve confondu dans mon souvenir avec mes étonnements, mes ravissements de découvrir un pays si exactement semblable aux plus belles estampes d'Hokusai ou d'Hiroshigé.

A Tokio, loin de la trépidante agitation du centre de la ville, dans une maison construite de bois rares, délicieusement odorants, assemblés avec une minutie d'horloger, je reprenais contact avec un piano après quinze journées monotones vécues prisonnier dans un wagon à travers la Russie glaciale et la Mandchourie poussiéreuse.

Que la paix était grande dans cette demeure légère et charmante ! De la fenêtre, je voyais un jardin composé de rochers, d'arbres tordus gracieusement, d'une étroite rivière agrémentée de cascades qu'enjambait un pont minuscule, au loin la cime neigeuse du grandiose Fujiyama donnait un air de majesté à ce paysage menu et gracile. C'était l'Automne, la merveilleuse saison où les érables sont parés d'une pourpre éclatante et le ciel changeant avait des nuages de couleurs pâles et tendres. Pour rejoindre en leur exacte puissante les présences bien lointaines ici de Bach, Beethoven ou Brahms, il me fallait oublier tout ce décor exquis. Mais quelle joie nouvelle et curieuse de sentir la grâce de la nature ambiante s'harmoniser d'une

manière surprenante avec les subtiles pudeurs si voluptueusement intimes de Debussy !

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 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 ».

Cette attitude de l'art vis-à-vis de la nature, c'est bien aussi celle de notre musique depuis Couperin et Rameau jusqu'à Ravel et Jacques Ibert. Les séductions de l'univers, son charme et sa magnificence, nous ne les cherchons pas ailleurs que dans les événements auxquels notre existence se trouve mêlée. Debussy disait : « Qui connaîtra le secret de la composition musicale? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau, déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en un langage musical. »



La musique française n'a pas connu les rêves surhumains, les langueurs extatiques, les farouches austérités de la musique allemande, ni les excès de toutes sortes de la musique italienne. Notre goût est la conséquence d'un heureux équilibre des aspirations de notre subconscient et d'un sens très net des réalités de tous les jours, c'est par cette identité dans la manière de considérer les prétextes qui lui servent de motifs que notre art est parsemé de nombreuses affinités avec l'art japonais. Même recherche avide de l'irréel et des inquiétants mystères qui nous entourent à travers les réalités les plus simples, les plus visibles. Même constant naturalisme exempt de cynisme déprimant. En peinture cette similitude a été remarquée depuis longtemps déjà, mais c'est aussi par son extrême sensibilité aux détails concrets de la vie et à ses suggestions, que notre musique trouve au Japon un climat favorable, aussi bien celle de nos maîtres du XVIII^e siècle que celle de nos compositeurs les plus récents.

N'est-ce pas avec un esprit très proche d'Utamaro que dans *le Bavolet flottant* Couperin décrit la promenade d'une jeune femme malicieuse et

coquette, ravie de paraître aimable et de passer pour belle et le *Coucou* de Daquin ne fait-il pas songer à certaines peintures d'oiseaux de Korin? Les menuets, les gavottes, les tambourins de Rameau évoquent des pastorales où princes et princesses se divertissaient à se déguiser en bergers et bergères; au Japon il y a mille ans, à l'époque Heïan, toute occupée de fêtes et d'intrigues, les seigneurs de la cour prisait également beaucoup ce genre de distraction qu'accompagnait une musique amalgamée d'éléments indiens, chinois et coréens tous tributaires du bouddhisme nouveau venu et comme la religion envahissante, déjà très adaptés au goût japonais.



Si la musique française ne me paraît pas trop dépaysée au Japon, je crains malheureusement que la musique japonaise ne puisse jamais aussi heureusement s'expatrier, elle demeurera toujours hermétique pour nous, européens, parce qu'inséparable des mœurs ancestrales et d'un raffinement parfois inouï qui lui donnent sa raison d'être et dont elle me paraît un des plus significatifs ornements. S'il lui manque les ressources de l'harmonie et du contrepoint ses mélodies et ses rythmes sont d'une variété infinie.

Mais hélas ! tenir à l'écart de la vie japonaise la musique japonaise, c'est lui ôter ses raisons de plaire. Pour ceux qui ont vécu au Japon quelques notes grêles de cette légère guitare à trois cordes appelée shamysen, éveillent aussitôt mille délicieux souvenirs, pour les autres, je sais, il est difficile de deviner le charme qui s'en dégage ; je voudrais ici essayer de leur faire un peu comprendre les raisons de leur insensibilité, évitant d'ailleurs de traiter les questions complexes de tonalités et de modes que j'abandonne aux préoccupations légitimes des musicologues.

Quelques hommes d'affaires européens ayant vécu plusieurs années au Japon estiment que ses habitants sont essentiellement matérialistes. Cette injuste critique faite sans discernement est due à leur incompréhension de l'âme japonaise, qui sait si souvent se cuirasser d'une réserve hautaine absolument impénétrable et à leur sottise parce que volontaire ignorance de croyances, d'habitudes, d'éthiques, de coutumes dont le sens leur échappe. Ainsi les objets les plus usuels, par exemple les netsukés, les inros, les makuras, les zoris, bien d'autres encore, ont des noms qui ne

peuvent même pas se traduire à cause de l'absence d'équivalence des habitudes journalières où ces objets viennent naturellement s'insérer. Il faut admettre que l'Orient, dont les qualités morales sont souvent en parfaite contradiction avec les nôtres, n'a que faire de nos prétendues vertus commerciales, sa dignité est ailleurs. La plupart des européens accueillent généralement assez mal cette idée, ce sont les mêmes qui, fervents adeptes de Massenet et de Puccini, trouvent que les musiques d'Asie les plus savantes ne sont que bruits incohérents et un signe évident de barbarie.

Plus qu'en tout autre pays, si l'art au Japon est vénéré par le peuple entier comme la plus essentielle possibilité de plaisir qu'une existence humaine puisse s'accorder, aucune hiérarchie ne distingue ses diverses manifestations. Les arts phonétiques, plastiques ou industriels sont tous solidaires et participent de manière équivalente à l'embellissement de la vie. Le vers célèbre de Baudelaire n'a jamais eu autant de signification :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

La musique n'essaye point de s'isoler, elle a une signification nettement déterminée comme les fleurs disposées savamment dans les vieux grès, selon des lois séculaires, comme les rochers spécialement choisis pour orner le jardin subtilement dessiné. Les mélodies bruisantes du Koto, si semblables aux chants des grillons et des cigales, sont faites pour sympathiser avec le paravent aux couleurs délicates, avec le kakemono admirable, avec la gracieuse tasse de porcelaine ivoirine dans laquelle on boit l'ineffable thé vert. Quand le Japonais, débarrassé de son costume européen, revêtu de son kimono, est dans sa traditionnelle maison japonaise, tous les menus événements de sa vie sont ordonnés selon une règle constante de beauté digne de ses aïeux. Les objets toujours peu nombreux qui servent à l'ornementation d'une pièce doivent être choisis scrupuleusement; jamais aucune couleur ou aucun dessin ne doit faire double emploi. Ainsi la présence d'un bouquet interdit toute peinture représentant des fleurs...

Il est miraculeux que de tels usages subsistent encore quand l'industrialisation rend aujourd'hui par le monde entier le luxe si grossier !



Depuis la redoutable menace des cuirassés américains du commodore Peary, en 1853, les Japonais pour rester indépendants se sont imposé une transformation matérielle gigantesque, cependant à l'écart des usines et des banques ils ont su maintenir intact leur incomparable sens artistique. Leur fine et docte politesse, toute fleurie d'imagination, est le signe le plus évident de leur respect pour la civilisation de leurs ancêtres ; ils ont su garder encore entièrement cette sublime foi aux illusions qui constitue l'éternelle jeunesse des peuples. Leur capacité de vénération pour le Mikado est illimitée. C'est ainsi qu'au dire de Chamberlain, le célèbre japonisant, certaines cérémonies shintoïstes, vouées au culte de la famille impériale, se donnent avec des concerts silencieux : les musiciens apportent leurs instruments, accomplissent tous les gestes nécessaires, mais veillent à ne faire entendre aucun son pour ne pas provoquer de distraction pendant la calme sainteté des rites.

Mais c'est en assistant aux spectacles de Nô, qui fut la première forme d'art dramatique connue du Japon, que l'on constate le mieux la force indestructible de l'esprit classique japonais.



Sous une forme saisissante, le Nô ressuscite les sentiments bouddhiques qui revêtent l'instabilité des choses et l'impermanence universelle d'une poésie apaisante, consolante infiniment. Né comme nos mystères du moyen âge de fêtes religieuses et populaires, il présente une certaine analogie avec les tragédies de la Grèce antique par son lyrisme intense et la sobriété de ses moyens d'expression, par la présence d'acteurs masqués et du chœur immobile qui commente le drame, par l'action combinée de la poésie, de la musique et de la danse. Éléments identiques à ceux que Wagner employa sans les jamais bien équilibrer. Dans cinq cents ans existera-t-il des opéras pour donner encore intégralement *Parsifal*?

Mais les Nô, depuis le commencement du xv^e siècle, se jouent toujours sur une estrade dressée comme un autel, ouverte aux regards de trois côtés devant l'immuable décor d'un vieux pin aux branches tordues, à la verdure éternelle, seul ornement peint sur le fond de la scène. Celle-ci, plate-forme de bois polie comme un miroir, est encadrée de colonnes qui soutiennent une toiture aux courbes gracieuses comme on en voit dans les temples bouddhiques. Placée sur le côté droit de la salle, elle est pro-

longée à gauche par une longue galerie qui communique avec le foyer des acteurs, dissimulé par un rideau de soie aux couleurs vives. Cette espèce de pont devient ainsi une seconde scène, plus reculée, par où à petits pas glissés, très lentement, tous les personnages font leur entrée, graves et solennels.

Parmi les spectateurs règne une atmosphère religieuse, à la fois libre et recueillie ; des servantes passent le thé dans des coupes légères, tellement silencieuses que seul le froufrou des larges ceintures de soie révèle leur présence aux auditeurs absorbés, assis sur des coussins, suivant poèmes et chants sur le texte en de vieilles éditions précieuses.

De grandes familles ont ici des loges depuis des siècles et les enfants sont aussi conduits à ces spectacles qui, si hermétiques qu'ils soient, éveillent en leur âme poétique de petits Japonais tout l'idéal de la race.

Les poèmes ont souvent été traduits, des commentaires publiés sur les différentes figures de la danse ; mais la musique, injustement, a toujours été négligée. Or, son rôle est d'une grande importance et ne pas la comprendre est une grave lacune pour qui se prétend initié aux drames Nô. L'orchestre se compose d'une flûte étonnamment expressive, au timbre perçant parfois très aigre, aux sonorités vacillantes presque insaisissables, faisant grand usage des quarts de ton ; de deux tambourins à mains en forme de sablier : l'un petit, le *ko-tçoutzoumi* qui se tient sur l'épaule droite, l'autre plus grand, le *o-tçoutzoumi* qui se tient sur le genou gauche, auxquels se joint, pour les apparitions de dieux, de démons, d'esprits de guerriers, le *taïko*, tambour posé sur le plancher et qu'on frappe de longues baguettes avec des gestes amples d'une noblesse liturgique, les longues manches des kimonos se déployant comme les ailes de grands oiseaux nocturnes.

Les musiciens sont installés face au public, au fond de la scène, tandis que les choristes, ordinairement huit, occupent le côté droit du théâtre ; on les voit de profil et leur seule mimique consiste en une manipulation discrète de petits éventails.

Tous sont agenouillés sur des coussins, habillés simplement de vêtements de ville, costumes rigides et beaux, de couleurs sombres ; ils se tiennent la tête droite, le visage immobile, avec cet air de dignité qui n'abandonne jamais, au Japon, les officiants de la musique. Le chœur parfois se substitue à l'acteur principal pour l'exécution de certains chants ou bien il devient une sorte d'être impersonnel qui se mêle à l'action, décrivant le site, expliquant les personnages. Sa mélodie est psalmodique

avec des murmures, presque des chuchottements, qui provoquent une étrange impression de mystère ; tout le pathétique est dévolu à la flûte stridente, les joueurs de *tsouzoumis* sont les gardiens du rythme avec de longs hurlements scandés par des cris prompts et secs et par les détonations sourdes de leurs instruments frappés les doigts à plat. Leurs exclamations profondément graves ou suraigues se combinent curieusement avec les mouvements rythmiques des instruments. Ils donnent, selon Paul Claudel, « une étrange et dramatique impression d'espace et d'éloignement, comme les voix de la campagne pendant la nuit, les appels informes de la nature. »

Suivant les rôles, les personnages principaux portent des masques terribles ou douloureux, tragiques ou paisibles ; ils sont vêtus de merveilleuses robes antiques de brocart décorées de paysages, de fleurs ou d'oiseaux ; ils déclament et chantent, leur style fait penser tantôt aux chants grégoriens, tantôt aux élans lyriques mélangés de déclamation et de mélodie que Schönberg a introduits dans son *Pierrot lunaire*. Leurs attitudes où le maniement de l'éventail a un rôle prépondérant, sont minutieusement décomposées, calmes danses où la sobriété d'un geste prend une telle ampleur dans la majesté de l'ensemble que simplement le bras élevé lentement et la main étendue passée sur les yeux du masque, traduit l'extériorisation de la souffrance la plus poignante.

Le théâtre Nô est le théâtre aristocratique par excellence ; les interprètes, jadis, étaient souvent de nobles daymios et les acteurs d'aujourd'hui sont considérés comme exerçant un véritable sacerdoce, ses règles strictes sont pratiquées par des amateurs fervents dans les classes cultivées de la société japonaise et certains clubs ont leur théâtre Nô où sont données des représentations privées.

De cet art subtil et profond qui réclame des auditeurs comme des acteurs une longue initiation, je ne connais pas de plus belle définition que celle de Paul Claudel : « C'est la vie telle que, ramenée du pays des ombres, elle se peint à nous dans le regard de la méditation ».



Par d'autres moyens que le Nô, le théâtre Bounrakou, jeu de marionnettes qui se pratique seulement à Osaka, est presque aussi caractéristique.

Ce guignol grandiose est accompagné de récitatifs dramatiques appelés « jôruri », qui aident à communiquer au public l'illusion quasi mystérieuse

créée par les pantins. La plupart des « jôjuris », drames historiques, comédies satiriques, ont été écrits il y a deux cents ans par Chikamatzu, « le Shakespeare japonais ». Par la valeur de sa littérature dramatique et de sa musique, le théâtre Bounrakou offre un intérêt considérable. Il faut trois opérateurs vêtus de longues robes noires et qui toujours restent visibles pour manier les poupées auxquelles sont dévolues les rôles principaux ; ces poupées peuvent agiter la main, remuer les doigts, mouvoir les jambes, soulever les sourcils, rouler les yeux, ouvrir, fermer la bouche et même tirer la langue. Deux hommes accroupis à droite de la scène sur une espèce de petite tribune, extériorisent l'âme des marionnettes en leur communiquant une vie musicale extraordinaire. L'un parle ou chante avec des nuances violemment contrastées, utilisant avec une exubérance frénétique toutes les ressources de la voix humaine ; l'autre, joueur de *shamyssen*, cette espèce de guitare ou de banjo, à cadre rectangulaire de bois, tendu de peau de chat, et qui se joue avec un énorme plectre d'ivoire, ponctue les chants et les discours avec des trémolo, des pizzicati ou des lambeaux de mélodie d'une grande puissance expressive dans leur concision voulue.



Le drame populaire dit « Kabuki » est sorti du Bounrakou et c'est sans doute à l'influence des marionnettes qu'on doit imputer la raideur affectée, les gestes d'automates de certains acteurs de ce théâtre. Technique curieusement stylisée permettant parfois des effets dramatiques d'une énorme intensité, surtout par la souplesse des mouvements du cou qui est comme disloqué. Le Kabuki est un théâtre très vaste avec des scènes tournantes de quarante mètres de long où l'on joue chaque jour, de quatre heures à minuit, des drames, des pantomimes, des comédies, des ballets. La musique, là aussi, tient une grande place dans la représentation. J'ai vu jusqu'à quatre orchestres installés sur la scène, décorativement placés dans des niches d'or, dans un somptueux ballet dansé par le célèbre Kikougoro, qui fait penser à Miassine, avec une virtuosité moins anguleuse. Même pantomime que *Pulcinella* ou le clown de *Parade*, mais avec beaucoup plus de grâce. Miassine connaissait-il ce ballet des *Six poètes*, qui date du XVIII^e siècle et dont la chorégraphie n'a pas changé, dansé toujours par la famille Kikougoro qui se transmet la tradition de père en fils ?

La symphonie accompagnant ce ballet rutilant comporte le populaire *shamysen*, le *koto*, sorte de harpe horizontale à treize cordes, posée à terre, qu'on joue en s'adaptant des ongles artificiels en ivoire aux doigts de la main droite tandis que la main gauche appuie sur les cordes pour en modifier l'accord ; le *biwa*, mandoline plate à quatre cordes qu'on touche avec un plectre de bois dur ; le *kokyô*, sorte de violon à caisse de peau qu'on joue avec un archet ; le *shakuhatchi*, flûte droite de bambou dont le timbre rappelle celui de la clarinette ; le *fuyé*, qui ressemble à notre petite flûte ; enfin une grande variété d'instruments de percussion : claquettes de bois, gros tambourins se frappant avec la paume de la main, petits tambours plats se frappant avec deux bâtons cylindriques.

L'orchestre est tantôt invisible, tantôt divisé en deux, trois ou quatre groupes bien en évidence, faisant dans leurs costumes aux couleurs appropriées comme partie du décor ; des chanteurs, tantôt sont à part sur le côté du théâtre ou se réunissent à l'orchestre ; ils chantent des mélodies parsemées de vocalises étranges, d'un réalisme violemment expressif, leur émission gutturale du fond de la gorge est d'abord difficile à admettre pour nos oreilles occidentales, mais les Japonais ont été aussi fort surpris quand la musique européenne a été introduite dans la seconde moitié du XIX^e siècle et notre façon de chanter leur paraissait si ridicule qu'elle les faisait éclater de rire. Depuis ils se sont éduqués et des Japonaises chantent les Fauré et les Duparc avec un goût parfait et de jolies voix délicates et frêles extraordinairement souples.

La musique du Kabuki est admirée également par les Japonais des villes et des campagnes ; on s'imagine difficilement les clameurs d'enthousiasme qui accueillent les meilleurs passages. Les acteurs sont adorés, quelques-uns d'entre eux ont été pleurés après leur mort par tout le peuple et magnifiquement enterrés, par souscription.



La constante préoccupation de beauté de la vie japonaise a su transformer presque sans stylisation les scènes de la vie populaire devenues des chansons dansées, extériorisation des fredonnements accompagnant les travaux manuels et agricoles : chanson de la cueillette du thé, chanson

des jeunes gens martelant le riz au rythme des pilons, chanson des jeunes filles jouant à la balle, chanson des pêcheurs au clair de lune.

Ce sont surtout les geishas qui interprètent ces chansons populaires, quelquefois dans les grands théâtres où elles organisent des représentations surtout au moment des fêtes ordonnées pour célébrer les cerisiers en fleurs, le plus souvent dans les restaurants.

Détenant le rôle de la beauté ou de l'intelligence, les geishas, demoiselles considérables et considérées, sont des courtisanes incomparables, initiées à toutes les grandes manières, connaissant, avec la danse, le chant et la musique, l'art de se vêtir avec distinction, de faire des bouquets de fleurs suivant les rites, de participer avec dignité à toutes les cérémonies.

Assez guindées, très conservatrices, elles seules sont restées fidèles aux Kurumas, ces voitures légères à deux roues traînées par un homme aux jambes agiles qu'on appelle pousse-pousse en Indochine, maintenant complètement supplantés à Tokio par les taxis automobiles et devenus aussi rares que les fiacres à Paris.

Je me souviens, entre bien d'autres, d'un dîner à Tokio, dans un restaurant clair, construit de bois léger, au bord de la rivière Sumida. Un kake-mono de Buncho ornait la cloison fragile et cette seule et rare peinture, près d'un bouquet composé de quelques branches de cerisiers, était avec un coffret de laque d'or la décoration fastueuse et discrète de la pièce petite mais aux proportions gracieusement calculées. Nous étions assis sur des coussins de soie violette près des vasques de cloisonné enfermant la braise odorante et servis par six jeunes danseuses, apparues d'abord entre les shogis entr'ouverts et venues, comme des enfants mutins, s'installer auprès de nous pour, sur leurs longues mains fines, nous apporter des coupes de saké et les friandises aux couleurs appétissantes. Mues délicieuses, sourires apprêtés où la politesse s'aiguise d'un peu de moquerie, ces jeunes femmes payées à prix d'or pour égayer ce repas, s'acquittaient de leur tâche avec la discrétion d'invitées qui chanteraient et danseraient entre elles, pour leur propre plaisir. L'une s'agenouilla, prit son shamysen en forme de libellule à la longue et fine tige de laque, terminée de clefs d'ivoire, effilées comme les épingles dont les Japonaises du XVIII^e siècle paraient leurs chevelures ; un gland de soie pourpre, ornant cette longue guitare, ondoyait sur le kimono de soie mauve. Près d'elle une autre jeune musicienne s'était également agenouillée, la robe joliment ramenée de chaque côté afin que pas un pli d'étoffe imprévu ne vienne défaire la préparation méticuleuse de sa petite personne, les mains croisées, les yeux clos,

la tête balancée sur le cou fluet, elle chantait la chanson charmante et mélancolique de la pluie, que depuis toujours les geishas de Tokio jouent, chantent et dansent... (musique aigrette disent les Japonais, comme le goût du saumon fumé). Elles accompagnaient toutes deux une frêle danseuse qui, vêtue du long kimono fleuri dont la traîne un peu s'écartait, dansait presque sur place, les genoux joints et serrés un peu ployés dans la soie de la robe. Son visage demeurait immobile, avec de rares regards obliques, curieux et pénétrants, agrémentés de petits remuements de tête ; ses mains et ses bras avaient des mouvements puérils, presque craintifs. L'extraordinaire fouillé du rythme de ce corps où chaque figure était seulement esquissée, mais toujours commentaire de la musique, donnait une impression de beauté chaste, les attraits trop faciles à contenter tout le monde soigneusement dissimulés et ceux qu'on n'ose pas révéler imperceptiblement suggérés.

Comme l'a écrit si joliment Charles Vildrac « leur danse est comparable à celle de souples branchages mollement agités par un vent léger ».



Il existe aussi des séances de musique de chambre où le *koto* tient un rôle prépondérant ; quelquefois pourtant le *shamyssen*, le *kokyô* et la flûte lui tiennent compagnie. Mais le *koto* est roi, c'est l'instrument que toute jeune fille bien élevée doit connaître, un peu comme le piano chez nous ; de vieux virtuoses aveugles gardent les bonnes traditions. Le répertoire contient de nombreuses pièces de pure virtuosité avec des glissades sur toutes les cordes du plus joli effet, musique toute intime néanmoins et qui n'est ordonnée que pour compléter une réception harmonieuse ; on l'écoute en contemplant de belles peintures, en rêvant devant le jardin étroit où de longues tiges de lotus émergent de l'étang minuscule : rochers, pagodes, érables, pins et bambous forment un paysage en miniature qui, par sa perfection, apprend à discerner la grandeur des petites choses et qui ne peut être compris que par ceux capables de sentir en eux-mêmes la petitesse des grandes choses.

Et la musique, dont la saveur ressemble aux symphonies d'insectes par les soirs d'été, accompagne l'envol des fleurs blanches du prunier devant la lune ou la mélodie grêle et monotone de la pluie qui tombe goutte à goutte.



Enfin il est au Japon une musique connue seulement des rares privilégiés et réservée aux cérémonies impériales. Importée de la Chine et de la Corée, elle est conservée précieusement et gardée intacte avec une pieuse ferveur. J'ai eu le grand honneur d'être admis, au palais Impérial, à un concert de cette étonnante musique qui fait un peu penser au Stravinsky du *Sacre du Printemps*. Les instruments qui composent l'orchestre sont complètement différents de ceux utilisés dans la musique japonaise : les *shōs*, petites orgues à bouche dont les tuyaux sont faits d'étroites et longues tiges de bambou jouent de façon continue des quintes superposées, des flûtes nombreuses aux sonorités molles et graves ou dures et piquantes, des gongs évoquant le vacarme de tonnerres lointains, des tambours de toutes dimensions aux résonances profondes ou brutales, dialoguent dans un ordre qui semble peu sûr mais dont la stabilité est évidente. Musique étrange, qui viole l'esprit et rompt les nerfs.

Dans son admirable recueil d'études sur le Japon intitulé *l'Oiseau noir dans le soleil levant*, et où j'ai emprunté déjà plusieurs citations, Paul Claudel décrit ainsi cette étrange féerie sonore qu'on appelle Bougakou :

« La musique ici n'a pas pour objet comme autre part de peindre le mouvement, de nous associer aux péripéties de l'expression sonore en contradiction avec le temps qui l'entraîne, mais de rendre sensible le continu, cette présence indivisible hors de nous.

« Des tenues indéfinies et superposées, pareilles aux « horizons géologiques », et l'une en s'interrompant rend aussitôt les autres apparentes. Là-dessus, quelques notes pincées, un coup profond qui tonne ou qui claque, un bruit de métal, viennent porter témoignage à ces étendues qui fuient. »

Lors des funérailles impériales, la procession des prêtres shintoïstes coiffés de hauts bonnets noirs et vêtus de chasubles vert pâle est accompagnée de cette musique, reflet des splendeurs de la vieille Chine aujourd'hui en décrépitude tandis que, contraste étonnant, la musique militaire de la garde impériale, en uniforme kaki, joue des sonneries de clairon dont l'allure est exactement semblable à nos fanfares françaises dont elles sont une fidèle imitation.

Ainsi dans les circonstances exceptionnelles où palpite la vie de toute

la nation, le Japon moderne ne peut oublier le Japon du passé. Cette vie double est pour nous un étonnement perpétuel.

La traditionnelle musique japonaise, maintenue dans son intégrité, n'empêche pas les Japonais d'être stimulés par une curiosité vorace pour notre musique ; ils n'ont pas changé depuis le temps des relations de voyage de Tavernier, écrites au xvii^e siècle et sont toujours « avides de toutes nouveautés, avec une grande disposition pour les sciences. »

Il est évident que notre musique occidentale qui tient une si grande place dans la vie de l'Europe et de l'Amérique ne pouvait manquer de jouer un rôle également important dans la vie japonaise. Depuis quelques années leurs dons d'assimilation, là aussi, ont fait merveille. Les orchestres symphoniques sont maintenant composés exclusivement d'artistes japonais ; on y joue Honegger, Hindemith, Prokofieff. Des sociétés chorales donnent des cantates de Bach, des oratorios de Haendel. Des récitals et des séances de musique de chambre ont lieu deux ou trois fois par semaine, ainsi que des concerts de T. S. F. Les artistes européens, d'ailleurs peu nombreux, qui sont à demeure sont des professeurs extrêmement sérieux. Dans ce corps enseignant composé de Russes, d'Allemands, de Scandinaves, il faut déplorer seulement l'absence d'éléments latins : Français, Italiens ou Espagnols. Et pourtant, comme la Mer Intérieure est davantage sœur de notre Méditerranée que la Baltique ou la mer du Nord !

Le public est extrêmement attentif et ne se contente pas de comprendre, on sent qu'il aime vraiment Beethoven, Brahms, Moussorgsky, Debussy, Ravel, Rimsky-Korsakow, ces compositeurs actuellement ayant indiscutablement les préférences de la majorité des auditeurs.

Et quelle surprise j'ai eue de constater que les jeunes Japonaises qui portent les exquises robes de jadis et demeurent toujours les fidèles gardiennes des rites compliqués de la cérémonie du thé, sont amoureuses de Chopin comme les pensionnaires aux nattes blondes des provinces d'Occident !

Le marquis Tokugawa, descendant de la célèbre famille qui a gouverné le Japon pendant presque trois siècles, a constitué à Tokio une très complète bibliothèque musicale. Les conservatoires sont bien organisés ; on y enseigne le piano, les instruments à cordes, le chant, mais il y a aussi des classes de *Nô*, de *Koto*, de *shamyssen*. Malheureusement pas de classes d'harmonie, de fugue et de contrepoint, ni d'instruments à vent.

Comme les chemins de fer, le téléphone, les avions, la musique d'Europe

est confortablement installée au Japon ; elle est si bien entrée dans les mœurs que j'ai entendu au théâtre classique Ka-bu-ki, un drame bouddhique : St-Nichiren, accompagné par une musique européenne écrite il est vrai, par un Japonais, mais quelle petite révolution en ce théâtre que les violons, les hautbois, les violoncelles, les clarinettes aient remplacé les *shamyssens* et les *çouzoumis* ! Et cependant ce drame de St-Nichiren était si parfaitement bouddhique que les spectateurs, à la fin, jetèrent sur la scène des pièces d'argent comme offrande et dans le foyer un petit temple avait été spécialement dressé, tout parfumé d'encens, resplendissant de lumières.

Quelques compositeurs ont récemment essayé de mêler dans des œuvres de musique de chambre le piano et le shamyssen et le shakahuchi, sans que le résultat soit très satisfaisant, mais l'état d'esprit que révèle de semblables tentatives, est intéressant à signaler.



Si dans le domaine intellectuel les Japonais ont toujours montré une constante fidélité à leurs anciennes coutumes, ils ne négligent jamais pour se rendre la vie agréable, d'adapter les éléments étrangers qui leur paraissent attrayants. De même que la cuisine japonaise admet maintenant les viandes, la bière et le whisky, leur théâtre ne se refuse plus les distractions du music-hall.

Avec un orchestre bariolé de banjos, de *shamyssens*, de violons, de *çouzoumis*, de grelots, de triangles, de trompes d'autos, dans un ouragan de bruit, j'ai vu s'ébattre avec un rythme impeccable les girls japonaises. Bien faites, avec de petits corps potelés et souples, pleines d'entrain, après quelques danses mignardes en kimono, elles rejettent brusquement leurs robes traditionnelles et se montrent cuisses au vent, presque nues, avec des cabrioles endiablées. Projecteurs, mises en scène tapageuses, sont dignes des établissements de Londres, New-York ou Paris. Bonnes comédiennes, elles se livrent à la parodie des Nô, du Kabuki, avec des travestis cocasses leur donnant l'apparence de vedettes de cinéma : Charlot, Harold Lloyd ou Greta Garbo.

Une autre vogue récente c'est d'aller à Ginza, le boulevard principal de Tokio, dans les cafés à enseignes montmartroises où phonographes, pianos mécaniques et T. S. F. mugissent des jazz fabriqués sur des mélodies

japonaises forcément estropiées et avilies par des harmonisations lamentables qui font vivement souhaiter la constitution d'un système polyphonique proprement oriental, car mise au régime de la gamme européenne la musique nipponne s'appauvrit et n'est plus qu'un dérivé abatardi de l'art occidental.



L'homme blanc, trop accoutumé à considérer toutes choses du point de vue de la supériorité latine ou anglo-saxonne, conçoit difficilement que la musique qui n'est pas tributaire de la culture occidentale puisse avoir un autre intérêt que celui du folklore. C'est une erreur. Nous devons interrompre une inattention qui se donne comme excuse l'idée fausse qu'il est impossible de s'intéresser à des musiciens qui ne connaissent point Palestrina et Francis Poulenc et qui, parce que nos oreilles sont mal éduquées, nous donnent l'impression de jouer faux des mélodies informes auxquelles nous reprochons d'être privées du moindre petit accompagnement.

Ce facile mépris est une preuve d'ignorance.

Quel non-sens de dédaigner une langue musicale que des millions d'hommes aiment et conservent jalousement pour traduire leurs joies et leurs tristesses !

Ainsi que dans sa récente *Histoire du Japon* l'a écrit fièrement M. Katsuro Hara : « Il faut que cesse définitivement la légende du Japon des bibelots curieux et des paradoxes pittoresques, c'est un grand pays qui s'efforce de progresser sans cesse et de jouer un rôle dans l'évolution commune de la civilisation mondiale. » Et comme son mélange de traditionalisme et de modernisme est l'occasion d'études fascinantes !

A travers les aspects d'une civilisation sans cesse en mouvement, le Japon et la France poursuivent parallèlement une tradition en même temps réaliste et idéaliste. L'esprit japonais, par cet équilibre de la vie et de l'âme, est semblable à l'esprit athénien, selon M. Hovelague qui, dans un livre substantiel qu'il a consacré au pays des samouraïs, écrit justement : « Héritier de l'Asie et des idées de l'Orient, le génie du Japon a su, comme la France et la Grèce, donner aux idées qu'il recevait une forme harmonieuse et moyenne, il les a dépouillées des excroissances qui les défigureraient, les

rendaient locales et particulières : il a fait de son art l'héritage commun de l'humanité. »

Or dans la vie artistique japonaise, la musique a un rôle qui ne saurait être négligé. Pour l'évolution de la musique, non pas européenne mais mondiale, nous devons souhaiter que de jeunes musiciens et particulièrement des musiciens français viennent étudier au Japon les divers aspects de la musique japonaise.

Nous avons certainement beaucoup à apprendre sur la manière très ingénieuse dont se subdivisent les instruments de percussion et sur la façon particulière de doser leurs timbres, c'est une véritable polyphonie rythmique dont nos compositeurs pourraient tirer grand profit ; la préséance des valeurs rythmiques sur les autres éléments de la symphonie n'a encore été étudiée que chez les nègres ou les orientaux d'Asie-Mineure ; maintenant qu'avec les facilités locomotrices les distances sont tellement diminuées il n'y a plus de raison de ne pas explorer sérieusement la musique d'Extrême-Orient comme les Japonais étudient notre musique occidentale.

Enthousiasmé par l'orchestre javanais venu à Paris lors de l'Exposition de 1889, Debussy est le premier compositeur européen dont l'inspiration fut parfumée des sonorités, des rythmes d'Extrême-Orient. Son exemple a été quelquefois suivi mais sans persévérance. Les méthodes et les traditions japonaises restées si miraculeusement intactes et qui par la Chine viennent de l'Inde et peut-être même de la Grèce, de l'Assyrie, de l'Égypte, peuvent être pour notre art musical une occasion de renouvellement. Nous approchons d'une époque où une musique, pour être viable, devra être comprise de toutes les races de la terre.

L'évolution de la musique correspond à l'organisation de la vie humaine, elle reste toujours, en ce monde nouveau qui s'élabore depuis la guerre, la mystérieuse effigie de ce que l'intelligence humaine est impuissante à définir.

Notre siècle a été fertile en inventions extraordinaires, on ne peut pas plus prévoir quelles nouvelles découvertes bouleverseront le monde, que deviner quelle sera la langue musicale qui, par sa fraîcheur et sa nouveauté, étonnera les hommes futurs.

HENRI GIL-MARCHEX